

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El drama como ideología: el teatro chileno de Acevedo Hernández a  
Guillermo Calderón**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Paulo Antonio Olivares Rojas**

DIRECTOR

**José Luis García Barrientos**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**EL DRAMA COMO IDEOLOGÍA:  
EL TEATRO CHILENO DE ACEVEDO HERNÁNDEZ  
A GUILLERMO CALDERÓN**

**Tesis para optar al grado de Doctor en Filología  
con mención en Historia y Teoría del Teatro**

**Paulo A. Olivares Rojas**

**Director de Tesis: Dr. José Luis García Barrientos  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas**

**2015**

**Beca Bicentenario /CONICYT  
Gobierno de Chile**

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas las personas que contribuyeron, apoyaron y estimularon el desarrollo de esta tesis y la hicieron posible. En primer lugar, a José Luis García Barrientos por su paciencia, amistad, generosidad intelectual y rigor académico, por la confianza expresada desde el inicio en estas aventuras teóricas.

Al Departamento de Filología de la Universidad Complutense de Madrid y a todos los profesores que contribuyeron en mi formación. En especial a Javier Huerta Calvo, Antonio López Fonseca y Cristina Bravo.

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) de Chile.

A la Compañía de Investigación y Creación Teatral Manodeobra (Gema, Manuela, Sonia, Virginia y Jesús)

A mis padres.

A Evoé.

A la profesora Carola Oyarzún por motivarme a emprender este desafío.

A Sandra Mamani, por su gran ayuda.

**A Alejandra**

## Índice

Abstract	6
Resumen	7
I. Presentación. Apuntes para una teoría del discurso dramático	8
II. Definiciones: “discurso”, “drama”, “discurso dramático”	17
1. Hacia una definición de discurso	20
2. Definición de drama como género	29
3. El teatro por definición	34
4. El discurso dramático: signo e ideología	38
5. Texto + contexto	57
III. El discurso dramático a través del método	63
1. Premisas del método	64
2. Discurso dramático y Tiempo	68
3. Discurso dramático y Espacio	69
4. Discurso dramático y Personaje	71
5. Discurso dramático y Visión	73
IV. Breve contextualización del corpus.	77
V. Un momento fundacional: Antonio Acevedo Hernández y <i>Chañarillo</i> (1936)	82
1. Estructura textual del drama	82
1.1 Paratexto:	82
1.2 Texto	83
1.2.1 Dicción Dramática	83
1.2.2 Ficción dramática	99
2. Tiempo	113
3. Espacio	116
4. Personajes	125
5. Visión como síntesis	148
VI. La política doméstica en Sergio Vodanovic, <i>Deja que los perros ladren</i>	150
1. Ficción dramática	150
2. Estructura textual del drama	151
3. Estructura de la ficción	155
4. Tiempo	157
5. Espacio	160

6. Personajes	164
7. Visión	181
8. Conclusión preliminar	182
<b>VII. Dos casos de polifonía como recurso ideológico en la dramaturgia de Luis Alberto Heiremans: <i>El Abanderado</i> y <i>El tony chico</i></b>	184
1. Polifonía en el drama	186
2. La construcción de la ideología en <i>El Abanderado</i>	187
3. <i>El tony chico</i> y la enunciación poética	200
3.1 Ficción dramática	200
3.2 Estructura textual del drama	201
3.3 Estructura de la ficción	207
3.4 Tiempo	209
3.5 Espacio	214
3.6 Personajes	221
3.7 Visión	238
3.8 Conclusión preliminar	240
<b>VIII. La desintegración del yo en <i>Flores de Papel</i> de Egon Wolff</b>	243
1. La ficción dramática	244
2. Estructural textual del drama	245
3. Estructura de la ficción	248
4. Tiempo	250
5. Espacio	251
6. Personajes	254
7. Visión	259
8. Conclusión preliminar	260
<b>IX. Polifonía monológica en <i>Edipo Asesor</i> de Benjamín Galemiri: teatro “en la medida de lo posible</b>	262
1. Texto:	264
1.1 Paratexto:	264
1.2 Acotaciones:	265
1.3 Diálogo:	267
2. Ficción dramática:	273
3. Tiempo	278
4. Espacio	282
5. Personajes	290

6. Visión	295
7. Conclusión preliminar	297
<b>X. La política del despojo en la obra de Guillermo Calderón</b>	300
1. Insistencias poéticas: política e historia.	300
2. Los casos <i>Villa</i> y <i>Discurso</i>	309
2.1 <i>Villa</i> , una tragedia del espacio	312
2.2 <i>Discurso</i> , la farsa de la historia.	329
<b>XI. Conclusión y Proyecciones</b>	343
<b>XII. Bibliografía</b>	351

## Abstract

The following research presents a diachronic analysis of Chilean drama in the context of discourse theory, based on enunciation and the enunciation contexts where it is generated and received, as a way of complementing the proposal of drama analysis organized around the concept of dramatology. Within this background, it aims to create a link between the Chilean dramatic creation from Antonio Acevedo Hernández and his work *Chañarillo* (1936 ) to Guillermo Calderon and the study of his works *Neva* (2006 ), *Villa* (2012) and *Discurso* (2012 ); also studying plays from Sergio Vodanovic (*Dejen que los perros ladren* 1957 ), Luis Alberto Heiremans (*El abanderado* 1962 and *El tony chico* 1964) , Egon Wolff (*Flores de papel* 1970 ) and Benjamin Galemiri (*Edipo Asesor* 2001).

The purpose is to outline a definition of dramatic discourse as a social practice - as an ideological connexion between theory and theatrical practice - from modern and postmodern dramatic reflection. In other words, it is about the ways drama is articulated as an ideology within a given space and historical context. When speaking of ideology, we must understand it as a type of specific social practice related to signifier and signified structured in a rational and emotional manner that shape our world's impressions.

This research emphasizes on theoretical codes that outline drama analysis, which allow finding consonances and dissonances of such codes with Chilean drama. This is, to present a theoretical proposal that allows to access dramatic phenomenon from a paradigm contributing to the development of own gender theories. In this regard, it should be noted the importance of this study about the relationship between drama creation and modern and postmodern "poetic" as an ideological articulation of the theatrical fact.

From a methodological point of view, this thesis is divided into three parts. The first part focuses on critically express the concept of discourse to define it as a social practice. Secondly, it develops an operational definition of the concept of ideology that converse with the analysis proposal raised in the dramatology. Finally, the third part analyses nine works related to the theoretical discussion raised above, in order to draw a map of the Chilean theatre as a social practice and ideological framework.

Key words: Dramatic discourse, ideology, politics, dramatology, Chilean theater, theory of drama, drama, enunciation situation.

## Resumen

La investigación que aquí se expone apunta a desarrollar un análisis diacrónico del teatro chileno en el marco de la teoría del discurso, en virtud de la enunciación y los contextos de enunciación en los que este se configura y se receptiona, como forma de complementar la propuesta de análisis del drama organizada en torno al concepto de dramaturgía. En este sentido, pretende establecer los vínculos entre la creación dramática chilena desde Antonio Acevedo Hernández y su obra *Chañarillo* (1936) hasta Guillermo Calderón y el estudio de sus obras *Neva* (2006), *Villa* (2012) y *Discurso* (2012), pasando por las creaciones de Sergio Vodanovic (*Dejen que los perros ladren* de 1957), Luis Alberto Heiremans (*El abanderado* de 1962 y *El tony chico* de 1964), Egon Wolff (*Flores de papel* de 1970) y Benjamín Galemiri (*Edipo Asesor* de 2001).

El propósito es perfilar una definición de discurso dramático como práctica social - en tanto articulación ideológica entre la teoría y la práctica teatral - a partir de la reflexión dramática moderna y postmoderna. Dicho de otra manera, de los modos en que el drama se articula como ideología dentro de un contexto espacial e histórico determinado. Al hablar de ideología, debemos entenderla como un tipo de práctica social específica ligada a significados y significantes estructurados racional y emocionalmente que configuran nuestras valoraciones de mundo.

El estudio pone especial énfasis en los códigos teóricos que delinear el análisis de la dramaturgia, los cuales permiten constatar las consonancias y disonancias de dichos códigos con los de la dramaturgia chilena. Lo anterior con el fin de presentar una propuesta teórica que permita acceder al fenómeno dramático desde un paradigma que aporte al desarrollo de teorías propias del género. En este sentido, se debe señalar la importancia que tiene el estudio de la relación entre la creación dramática y las “poéticas” modernas y postmodernas como articulación ideológica del hecho teatral.

Desde el punto de vista metodológico, la tesis se estructura en tres partes. La primera se centra en delimitar críticamente el concepto de discurso para definirlo como práctica social. La segunda, desarrolla una definición operativa de la noción de ideología que dialoga con la propuesta de análisis planteada en la dramaturgía. Finalmente, la tercera, analiza nueve obras, a la luz de la discusión teórica planteada anteriormente, con el fin de trazar una cartografía del teatro chileno como práctica social y entramado ideológico.

Palabras claves: discurso dramático, ideología, política, dramaturgía, teatro chileno, teoría del drama, género dramático, situación de enunciación.

## I. Presentación. Apuntes para una teoría del discurso dramático

La siguiente investigación pretende vincular la teoría dramatológica con la concepción del discurso dramático como ideología y analizar, en este contexto, la creación dramática chilena desde Antonio Acevedo Hernández hasta Guillermo Calderón.

En primer lugar se realizará una exposición sobre los conceptos de discurso, drama y discurso dramático; posteriormente se expondrá su relación con el concepto de ideología. A continuación, se desarrollará una relación crítica entre la noción de discurso dramático a través de las categorías que conforman los pilares de la dramatología según José Luis García Barrientos, para dar paso a una cartografía de la creación teatral chilena en virtud de las nociones estructuradas en el corpus. Finalmente, se propondrá una serie de proyecciones que este tipo de estudio puede aportar para el análisis de la creación teatral y hacia otros ámbitos..

Debemos dejar en claro que partimos de la premisa que el estudio del teatro ha estado centrado en el último tiempo - y con contadas excepciones - en aquellos aspectos que la hacen participar de los “objetos estéticos” y ha dejado de lado la noción de que es también, y ante todo, una práctica social. Especialmente dedicada a sus estructuras, es decir, a la definición de *lenguaje poético o estético*, la teoría estética ha postergado una conceptualización del *discurso artístico* que incluya a espectadores, lectores u oyentes en alguna medida y se ha centrado en una noción de “lenguaje aprehendido como *expresión o manifestación* que abarcan a sujetos que hablan y escriben” (Eagleton, 1983: 141), como Terry Eagleton señala en virtud del lenguaje literario. De hecho, la noción del estudio del teatro desde la dramatología exige, para su comprensión cabal, el fenómeno de la participación del público en la estructura profunda del drama. En otras palabras, solo habrá obra en la medida que haya público y viceversa.

De este modo, considerar el arte teatral como hecho social exige una mirada no solo de las estructuras formales que la determinan, sino también de las relaciones que se establecen

entre significantes y significados creados por individuos concretos en situaciones concretas. De hecho, el teatro y sus demarcaciones genéricas obedecen a la producción de signos con determinadas características enunciativas en contextos de producción delimitados.

Esta observación no es nueva en la historia de la crítica. Ya lo afirma Todorov, en relación a la crítica literaria y también pertinente al estudio que nos convoca, en relación a los planteamientos de los formalistas rusos, especialmente Tynianov:

El distanciamiento no es más que un ejemplo de un fenómeno más amplio, que es la historicidad de las categorías que utilizamos para distinguir hechos de cultura: estos no existen en lo absoluto, a la manera de las sustancias químicas, sino que dependen de la percepción de quienes los utilizan. (Todorov, 1991: 36).

Del mismo modo, Jan Mukařovský (1971: 134) enmarca el proceso de producción y también de recepción dentro de delimitaciones históricas específicas que permiten comprender la interacción entre sujetos (emisores y receptores) dentro de un marco social determinado:

Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra de arte no debe ser empleada nunca como un documento histórico sociológico sin haber analizado con anterioridad su valor documental, es decir, la calidad de su relación con el contexto respectivo de los fenómenos sociales.

Lo anterior implica asumir que las condiciones históricas y particulares en que se elabora y se recibe la práctica social artística son sustanciales al momento de configurar sus significaciones y significantes. La instancia de un escenario social donde se realiza la experiencia artística, exige un marco mínimo común entre los participantes, en ese sentido, la demanda por un lenguaje (sea este lingüístico, visual, auditivo, corporal, musical, etc.) sitúa la experiencia en un ámbito relacional dentro de un código compartido. Por esta razón, es que el arte y por lo tanto el teatro, es siempre una experiencia social.

En consecuencia, tal como lo señala Terry Eagleton en *Una Introducción a la Teoría Literaria* (1983: 80): “imaginar un lenguaje es, en último término, imaginar toda una forma de

vida social”, del mismo modo como señala Raymond Williams en su libro *Marxismo y Literatura* (1980: 32): “Una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo.” (32). De este modo, el lenguaje teatral debe entenderse como un modo particular de establecer relaciones sociales en un contexto determinado, con los condicionamientos propios del contexto.

Esta consideración, habitualmente se proclama como patrimonio de la crítica marxista, no obstante, en *Teoría Literaria* de René Wellek y Austin Warren se puede encontrar la siguiente afirmación:

La literatura (en este caso, también el teatro)<sup>1</sup> es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Los artificios literarios tradicionales como el simbolismo y el metro son sociales como su misma naturaleza; son convenciones y normas que solo pueden haberse producido en la sociedad. [. . .] En rigor, la literatura ha nacido, por lo común, en íntimo contacto con determinadas instituciones sociales; y puede ocurrir que en la sociedad primitiva no podamos siquiera distinguir la poesía del ritual, la magia, del trabajo o del juego. La literatura también tiene una función o “uso” social, que no puede ser puramente individual. De aquí que una gran mayoría de las cuestiones planteadas por los estudios literarios sean, por lo menos en última instancia o por derivación, cuestiones sociales: cuestiones de tradición y convención, de normas y géneros, de símbolos y mitos. Con Thomas podemos decir: “las instituciones estéticas no se basan en instituciones sociales; ni siquiera forman parte de instituciones sociales: son instituciones sociales de un determinado tipo y están íntimamente relacionadas con las demás. (Wellek y Warren, 1974: 112).

Por tal razón, dentro de los géneros literarios, el que más se acerca a esta noción, ya sea por su dimensión dialógica (construcción interna del discurso) ya sea por su dimensión espectacular (actualización pública del discurso), es el dramático, con lo cual el análisis del drama se plantea como el escenario más propicio para dar cuenta de la función de la literatura como práctica social. Es preciso señalar que, a la luz de este estudio, se insistirá en considerar al arte dramático como literatura no en tanto se lee (pues creemos que el medio no define

---

<sup>1</sup> Los paréntesis son míos.

necesariamente la manifestación artística) sino en tanto al modo y por lo mismo, debemos considerar a la literatura como *interacción discursiva* a veces oral, a veces escrita, a veces corporal.

Durante mucho tiempo el drama ha sido el gran desplazado de la teoría literaria tanto en Chile como en el extranjero. Esto se evidencia en que la mayoría de las conceptualizaciones (con algunas notables excepciones) han sido extraídas de análisis de géneros como la lírica o la narrativa desplazando el hecho teatral a meras textualidades. Paralelamente, la influencia de la teoría literaria ha centrado el análisis del teatro en aquellos aspectos que permiten dar cuenta de una morfología del arte dramático, cayendo en formalismos propios de quienes estudian el lenguaje dramático como sistema estético y olvidando que el teatro es una práctica social cuyos matices se deben encontrar en sus características discursivas, entendidas como un texto en un contexto y para otros. El teatro tiene una finalidad claramente social en la medida que configura textos y contextos que dialogan con el público / lector en un momento determinado. Esta dimensión social del discurso dramático debe entenderse como un diálogo ideológico de fuerzas que buscan su legitimación, tanto internas (propias de la fábula o argumento) como externas (propia de la recepción).

Con estas premisas, la presente investigación apunta a desarrollar una propuesta de análisis de la dramaturgia como práctica social y pondrá el énfasis tanto en los elementos internos de una obra (considerando la construcción de un contexto de enunciación y, por lo tanto, un modelo de sociedad) como en su relación con los espectadores (lectores) en los que se produce el proceso de significación, es decir, en los elementos externos de la obra y que participan del acontecimiento teatral.

En cierta medida, el drama, en tanto objeto, refleja un diálogo entre modelos sociales que determinan las significaciones del objeto, de modo tal que, a través del análisis de la

dramaturgia. se puede acceder a un análisis de los modelos ideológicos que inciden en los procesos de construcción de sociedades, entendiendo como ideología:

La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho [. . .] a las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos. (Eagleton, 1983: 26-7)

Dicho de otro modo y apoyado en Tzvetan Todorov: “me valgo del término “ideología” en el sentido de sistema de ideas, de creencias, de valores comunes a los miembros de una sociedad, sin oponerlos a la conciencia, a la ciencia o a la verdad, etc.” (Todorov, 1991: 13). Esta concepción coincide también con la definición de enfoque multidisciplinario que propone Teun van Dijk para la comprensión de la ideología como “base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo”. (Van Dijk, 2006: 21).

La noción de ideología incorporada en la comprensión del discurso dramático permitirá analizar los procesos de configuración de un contexto de enunciación en el cual los enunciados se plantean en oposiciones, hecho fundamental para que suceda “acción”. En gran medida, el estudio del discurso dramático es un estudio de los modos de oposición entre enunciados -y, por lo tanto, de emisores y receptores- que se debaten entre la emancipación o la conservación de un modelo que sustenta el contexto de enunciación interno del drama. Esto, paralelamente, dialoga con el contexto de enunciación externo del drama, en virtud de su recepción. Por tal motivo, un estudio del drama como ideología es una investigación sobre el modo de sentir, pensar y actuar de una sociedad.

Todo lo anterior indica que el teatro es el espacio propicio para analizar los cambios del discurso y las fuerzas que se prueban a través de los estadios culturales de su creación y de su recepción, lo que incidiría, por ejemplo, en que algunas obras siguen vigentes y otras quedan desplazadas a registros historiográficos, e incluso otras se silencian y aparecen en contextos realmente disímiles. Tanto es así que Tinianov señala: “lo que es “hecho literario” para una

época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa este hecho” (Todorov, 1965: 92).

De hecho, para probar lo anterior, se requiere el análisis de un conjunto de obras que compartan ciertos criterios. Tal vez, el criterio más amplio es el de contexto cultural, entendido como el conjunto de actitudes, comportamientos, procedimientos, juicios, ideas y sentimientos, delimitados espacio temporalmente, y que condicionan el proceder de las manifestaciones culturales de la población de un territorio. En este sentido, una mirada diacrónica del teatro chileno, por ejemplo, permitiría dar cuenta de la configuración del discurso dramático en un macrocontexto específico.

De hecho, para efecto de esta investigación, se indagará en la organización de la ideología en el teatro chileno a través de la dramaturgia con el fin de dar pistas de cómo un estudio de este tipo permite acceder a la noción del drama en virtud de una práctica social y su implicancia en la promoción, configuración y crítica de representaciones sociales compartidas mediante una situación de enunciación compleja. La muestra de textos se definió a partir de la lectura de la *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, iniciativa que buscaba establecer una compilación de textos teatrales promovida en el marco de la conmemoración del bicentenario de la independencia y que ha permitido contar con un conjunto de obras que configuran en parte el canon sobre el cual se edifica la historia de la creación teatral en Chile. La selección de este material, dirigida por la socióloga y Doctora en Literatura e investigadora de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, María de la Luz Hurtado y subdirigida por el Doctor en XXX e Investigador del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Mauricio Barría, se constituyó bajo los siguientes criterios:

- Que tuvieran una alta calidad en su escritura y propuesta dramática
- Que fueran atractivas de representar en la actualidad por distintos tipos de grupos teatrales y para diferentes circuitos de públicos

- Que fueran estética y temáticamente representativas de su tiempo
- Que tuvieran un valor de rescate, de memoria y/o de valor patrimonial
- Cada período podía estar respresentado por cerca de diez obras que en su conjunto dieran una visión del período en cuanto a:
  - Diversidad estilística, de géneros o lenguajes dramáticos
  - Diversidad temática y de propuestas de sentido
  - Diversidad de autores. (Hurtado, 2010. Vol. I: 12-3)

De acuerdo a estos parámetros, se configuraron los cuatro tomos que la conforman organizados por períodos que van desde 1910 a 1950, 1950 a 1973, 1973 a 1990 y 1990 a 2009. El tomo I lo componen las obras: *Rucacabuiñ* de Aureliano Díaz Meza (1912); *Mal hombre* de René Hurtado Borne (1918); *Entre gallos y media noche* de Carlos Cariola (1919); *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga (1928); *En la luna* de Vicente Huidobro (1934); *Chañarillo* de Antonio Acevedo Hernández (1936); *Casimiro Vico primer actor* de Armando Mock (1937) y *La isla de los bucaneros* de Enrique Bunster (1945).

El segundo tomo está formado por *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre con música y letras de canciones de Francisco Flores del Campo (1960); *El abanderado* de Luis Alberto Heiremans (1962); *Los papeleros* de Isidora Aguirre (1963); *La grieta* de José Ricardo Morales (1963); *Ayayema* de María Asunción Requena (1964); *El delantal blanco* de Sergio Vodanovic (1964); *El wurlitzer* de Juan Guzmán Améstica (1964); *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (1967); *Tres tristes tigres* de Alejandro Sieveking (1967); *El evangelio según San Jaime* de Jaime Silva (1969); *Flores de papel* de Egon Wolff (1970) y *Tres noches de un sábado* de ICTUS, basada en textos de Carlos Alberto Cornejo, Patricio Contreras y Alfonso Alcalde (1972).

El tomo III contiene las obras: *Baño a baño*, creación colectiva con ideas originales de Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo (1978); *El último tren* de Gustavo Meza (1978); *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra (1978); *Una pena y un cariño* de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo (1978); *Por sospecha* de Luis Rivano (1979); *Tres Marías y una Rosa*

de David Benavente y TTT (1979); *Hechos consumados* de Juan Radrigán (1981); *Cinema Utoppia* de Ramón Griffiero (1985), *Lo que está en el aire* de Carlos Cerda e ICTUS (1986) y *La negra Ester* de Roberto Parra, en adaptación para el teatro de Andrés Pérez (1988).

Por último, en el cuarto volumen aparecen *El coordinador* de Benjamín Galemiri (1993); *Malacrianza (restos de familia)* de Cristián Figueroa (1998); *Santiago High Tech* de Cristián Soto (2002); *Lulú* de Ana Harcha Cortés (2003); *HOMBREconpieSOBREEnnaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos (2005); *Rey Planta* de Manuela Infante (2006); *HP (Hans Pozo)* de Luis Barrales; *Neva* de Guillermo Calderón (2007) y *Norte* de Alejandro Moreno (2008).

No obstante, debido a la gran cantidad de dramaturgos que la conforman, se hizo una selección de aquellos que permiten dar cuenta de la transformación en la construcción de la textualidad teatral, no necesariamente respetando las obras que de aquellos fueron antologadas. De hecho, de cada uno de los tomos se extrajeron autores que permiten trazar una cartografía de la organización del discurso dramático en Chile.

En primer lugar, de manera fundacional, al ser considerado por la crítica y los historiadores del teatro chileno, el padre de la dramaturgia nacional, se analizará la obra *Chañarillo* (1936) de Antonio Acevedo Hernández. En segundo término, se abordará la creación de tres dramaturgos de la llamada generación del 50 - Sergio Vodanovic con *Dejen que los perros ladren* (1957), Luis Alberto Heiremans con *El Abanderado* (1962) y *El tony chico* (1964) y Egon Wolff con *Flores de papel* (1970) - , quienes con su creación, cimentaron las bases de la dramaturgia nacional, y cuya producción delinea las huellas de un tránsito desde modelos dramáticos consolidados o tradicionales a estructuras de vanguardia.

En tercer lugar, se analizará la obra *Edipo Asesor* (2001) de Benjamín Galemiri, debido a que su creación señala un quiebre experimental dentro de la producción nacional y que lo situó

como el dramaturgo más representativo del periodo de transición a la democracia después de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

Finalmente, como parte de una creación en proceso y que manifiesta parte del estado actual del discurso dramático chileno, se estudiarán las obras *Neva* (2006), *Villa* (2010) y *Discurso* (2010) del autor más consolidado de lo que va del siglo, Guillermo Calderón.

Es preciso señalar que, si bien se conservan autores que fueron antologados en la edición Bicentenario, las obras que este estudio tiene como corpus no coinciden con las antologadas en su totalidad. La incorporación de la obra de Vodanovic y de Galemiri, en desmedro de las seleccionadas y la inclusión de *El tony chivo* de Heiremans, además de *Villa* y *Discurso* de Calderón se debe a que permiten dar cuenta mejor de las propuestas de construcción ideológica para evidenciar con fines didácticos el modo mediante el cual el teatro se articula bajo esta noción. Esto no va en desmedro de que toda obra puede ser sometida a este tipo de análisis, si no más bien que en afán de la claridad pedagógica, se pretende ser lo suficientemente claro mediante ejemplos que ayuden a la comprensión del fenómeno que se intenta describir .

## II. Definiciones: “discurso”, “drama”, “discurso dramático”.

Todo cuanto se refiere a la noción de discurso no se limita simplemente al contenido material de un texto, sea oral o escrito y sus características formales, ya que no sería muy distinto de muchas prácticas teóricas de aislamiento del objeto de las condiciones de producción y recepción. Las diversas teorías literarias han manifestado una cierta cercanía o distancia de distintos aspectos que conforman la noción de *discurso* pero que finalmente no permiten dar cuenta de la totalidad del hecho discursivo como sí lo hacía la “crítica literaria” más antigua que se conoce: la retórica. En este sentido, se entiende el análisis del discurso como “estudio de los tipos de *efectos* que producen los discursos y por la forma en que los producen [...] leer(lo) para ver cómo está estructurado y organizado el discurso, y examinar qué clases de efectos producen esas formas de recursos en tales o cuales lectores en particular y determinadas situaciones.” (Eagleton, 1983: 243)

Esto emparenta el estudio con la noción clásica de retórica desde Aristóteles hasta el siglo XVIII ya que:

... estudió la forma en que están contruidos los discursos con el fin de lograr ciertos efectos. No le importaba que los objetos que estudiaba fueran orales o escritos, poesía o filosofía, novela o historiografía: su horizonte era nada menos que el campo de las prácticas discursivas en el conjunto de la sociedad; le interesaba especialmente aprehender dichas prácticas como formas de poder y ejecución. Esto no quiere decir que no hiciera caso del valor o de la verdad de los discursos en cuestión, pues a menudo podría tener importancia decisiva en los tipos de efectos que producían en lectores y oyentes. En su etapa más importante la retórica no era un “humanismo” ocupado más o menos intuitivamente en la experiencia de la gente en lo relativo al lenguaje, ni un “formalismo” simplemente interesado en analizar recursos lingüísticos. Consideraba esos recursos en función de los resultados concretos – eran medios para exhortar, persuadir, incitar, etc. -, y consideraba la respuesta del auditorio al discurso en función de las estructuras lingüísticas y de las situaciones materiales en que funcionaban. Consideraba el hablar y el escribir no solo como objetos textuales que debían contemplarse estéticamente o deconstruirse interminablemente, sino como formas de actividad inseparables de relaciones sociales más amplias entre escritores y lectores, oradores y auditorio, y como algo en buena parte ininteligible fuera de los objetivos y de

las condiciones a las que estaban intrínsecamente vinculados. (Eagleton, 1983: 243-4)

Independiente de la instrumentalización que Eagleton propone en su interpretación de la retórica y de la simpatía o antipatía que esta provoque; es, en este caso, funcional para la propuesta teórica que se presenta. Aún a riesgo de ser repetitivo, no se pretende desarrollar una anatomía de los discursos, sino más bien proponer una direccionalidad, una intención en la construcción de la noción de discurso teatral y su análisis.

No obstante, ya habiendo mencionado que este estudio se sitúa dentro de un ámbito literario, es preciso aclarar algo que puede llevar al error. No se pretende, ni mucho menos, emparentar la noción de literatura con el teatro. Esto es fundamental para comprender desde dónde se sitúa esta teoría, pues si bien es cierto que para que suceda teatro, como señala García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de Teatro*, debe haber cuatro elementos fundamentales: Tiempo, Espacio, Personaje y Visión, no es menos cierto que gran parte de lo que conocemos como literatura dramática implica el uso de un quinto elemento no auxiliar sino más bien fundamental: lenguaje.

Con esto tampoco se afirma que literatura dramática sea sinónimo de teatro, sino que hablamos de un tipo de teatro que deviene literatura dramática. La definición de literatura, tal como la conocemos hoy en día es un término que ha generado no poco debate, y ha sido el centro de la discusión dentro de la teoría literaria, pero no es menor tampoco la discusión asociada a la categoría de espectáculo. Ambas ideas se presentan mayoritariamente estructuradas sobre la noción de hecho estético: la literatura dramática y el espectáculo dramático como hecho estético, recordando que la noción de estética desde el romanticismo a nuestra época ha descartado la contingencia histórica propia de la producción cultural y ha aislado el objeto transformándolo en un fetiche ahistórico:

El efecto de la estética debía consistir en la supresión de esas diferencias de carácter histórico. El arte quedó libre del ejercicio material, de los nexos sociales y de los significados ideológicos en que siempre había estado prendido, y fue elevado al rango de fetiche solitario. (Eagleton, 1983: 34).

Lo que hoy entendemos como literatura en general y literatura dramática en particular así mismo como entendemos espectáculo no son categorías eternas, pues poco goce y bastante incompreensión nos daría hoy día presenciar el asesinato masivo de cristianos en una plaza pública de occidente - siendo un espectáculo trivial en Roma- como tampoco nos atreveríamos a considerar literatura, ni menos dramática, un texto de decoración recién publicado y distribuido por un periódico local –, pero quién sabe en el futuro. Podríamos asegurar que hoy, debido a la disminución del analfabetismo en gran parte de los que se conoce como occidente, leer *La Iliada* es un hecho democrático y – siendo optimista – más masivo que en su contexto de producción. Si a eso sumamos la cantidad de estudios estilísticos, retóricos, históricos, antropológicos, entre otros, que se han hecho, también podríamos decir que se lee mejor la obra de Homero o con una consciencia mayor de diversos sentidos posibles, pero no podríamos decir que será lo mismo en el futuro.

Del mismo modo, considerar el valor intrínseco de un discurso ajeno a las condiciones de su producción y de sus efectos nos invita a valorar aisladamente el pensamiento de Heidegger e imprimir un valor superior a su predilección por el ser y el tiempo y minimizar su predilección por el Reich, considerándola accidental y no fundamental, sin dar el ejemplo ahora agotador del maravilloso estilo de Celine por encima de sus simpatías.

Lo conflictivo de ambos términos obliga a establecer delimitaciones epistemológicas claras, es decir, la propuesta versa sobre la definición del *discurso* y de uno con características específicas, el *dramático*.

## 1. Hacia una definición de discurso

En las últimas décadas del siglo XX hasta hoy, la lingüística tradicional ha ampliado y, del mismo modo, ha problematizado su objeto de estudio. Lo que durante décadas fue relegado por los estudios formalistas y estructuralistas hoy es centro de la investigación: la “parole”, la actuación, el uso de la lengua dará sentido al “sistema” y el estudio de la lengua probará su funcionalidad no en la abstracción sino en la concreción en un sujeto que emplea y actualiza la potencialidad del sistema en forma única y creativa, tal como Chomsky postula en su concepto de “actuación” (en inglés *performance*), entendida como “la conducta lingüística factual, el uso real del lenguaje en situaciones concretas” (Lewandowski, 2000: 114). Esto implica que en su estudio deben considerarse “junto a las condiciones de uso real citadas por Chomsky (memoria limitada, dispersión y confusión, desplazamiento de la atención, del interés, errores típicos y ocasionales), (...) costumbre y práctica, horizonte de expectativas, horizonte experiencial, motivación, emociones, división esperada de roles, disimulo, así como el contexto general de actividad. Finalmente, hay que tener en cuenta fenómenos paralingüísticos. (Lewandowski, 2000: 114).

Esto debe entenderse, del mismo modo, como una superación de la noción individual de uso de la lengua para situarse en un escenario donde la expresión individual es “inevitablemente social y ‘dialógico’, que nos asocia con otros hablantes y oyentes en todo un campo de valores y propósitos sociales.” (Eagleton, 1983: 140)

Hacia la década del 70, Émile Benveniste empieza a estudiar el proceso de transición desde el sistema a la actuación, mediante el cual el hablante desarrolla las elecciones que permiten el apoderamiento del sistema abstracto de la lengua y lo concreta en forma de un discurso específico, en el que es posible leer las huellas de su elección. Este proceso se conoce como *enunciación*.

Esto evidencia una clara dimensión *pragmática* dentro de los estudios lingüísticos, que se constituye como disciplina empírica centrada en el habla concreta y la relación entre el lenguaje y sus usuarios en un contexto de comunicación. Por tal motivo, el valor de los hechos de lenguaje será en la medida en que en su uso se perciban funciones comunicativas determinadas.

Claro vínculo se puede establecer entre esta dimensión de la lingüística y lo que la Filosofía del Lenguaje de origen anglosajón ha propuesto a través de la teoría de los “Actos de Habla”. Así, se incorpora la idea de que hablar es *hacer algo* concreto y de considerar toda estructura lingüística en vinculación inseparable con su contexto de producción, en un momento específico y con un hablante concreto que posee unas intenciones determinadas y que adecua su mensaje para un destinatario particular.

La unidad básica de análisis es el acto de habla que nunca estará desligado de una intención comunicativa definida. Esta se manifiesta en dos dimensiones propias de cada acto de habla, la configuración lingüística del enunciado (locucionaria) y la intención comunicativa, explícita o subyacente, intencional o subliminal, que esta configuración posee (ilocucionaria).

En este sentido, la unidad de análisis que permite este tipo de estudio es el *texto*. Sobre la definición de este la discusión no ha sido breve, sin embargo, ha rondado entre dos criterios fundamentales. Por un lado está el denominado *cierre semántico*, estructurado en base a una unidad diferenciable de otras y, por otro, el *carácter pragmático* de un texto, entendido como el hecho de que cumpla una función comunicativa en un contexto determinado de uso, sin importar su extensión o forma gramatical.

Es inseparable del concepto de *texto* el concepto de *discurso*. Ambos constituyen el anverso y reverso de un mismo fenómeno. Uno es la materialidad, la concreción organizada

de acuerdo a reglas de construcción (texto); el otro, la producción específica de un texto, por un hablante determinado, en una situación específica.

Entonces, el Análisis del Discurso no es más que el estudio del discurso una vez que se ha producido y transformado en texto. En este sentido, paralelo y como superestructura se encuentra el contexto, entendido como la serie de factores que componen la situación en la que se produce el discurso o como define Teun van Dijk en *La ciencia del Texto* (1983: 93): “El concepto de ‘contexto’ se caracteriza como la reconstrucción teórica de una serie de rasgos de una situación comunicativa, a saber, de aquellos rasgos que son parte integrante de las condiciones que hacen que los enunciados, den resultados como actos de habla.” De este modo, la misión de los estudios desarrollados por la pragmática es señalar los vínculos existentes entre enunciados y contextos. Es por lo tanto clara la relación entre *texto* y *contexto*: “Estas relaciones se extienden en ambas direcciones: por un lado, ciertos rasgos textuales pueden “expresar” o incluso constituir aspectos del contexto, y por otro, la estructura del contexto determina, hasta cierto grado, de qué rasgos deben disponer los textos para ser aceptables - como enunciado – en el contexto. (van Dijk, 1983: 93).

Es importante subrayar la relación y el valor que en este tipo de análisis existe entre los diversos tipos de contextos (situacional, emocional, verbal, etc.) y el sistema lingüístico. En este sentido, se debe entender la producción de discurso como la manifestación clara de naturaleza social del lenguaje, ya que se fundamenta y adquiere razón de ser en la interacción con otros.

Respecto del carácter social es importante destacar lo que Eagleton (1983: 80) señala:

La nota característica de la “revolución lingüística” del siglo XX, desde Saussure y Wittgenstein hasta la teoría literaria contemporánea, consiste en reconocer que el significado no es sencillamente algo “expresado” o “reflejado” en el lenguaje, sino algo realmente *producido* por el lenguaje. No es que nosotros poseamos significados o experiencias a los que envolvemos con palabras. Ante todo, solo poseemos significados y experiencias porque poseemos un lenguaje donde

podemos tenerlas. Más aún, esto sugiere que nuestra experiencia como individuos es radicalmente social. No hay nada que pueda denominarse lenguaje privado. Imaginar un lenguaje es imaginar toda una forma de vida social.

En tal medida, si los significados y las experiencias existen en el lenguaje, el fundamento de nuestra interacción es el sistema de creencias que las fundamenta y que, paralelamente le da el ser a nuestras creencias. En otras palabras, nuestras significaciones y experiencias solo existen en tanto lenguaje y nuestro uso de lenguaje no hace más que desvelar nuestras significaciones y experiencias. Raymond Williams (1977: 51) respecto de esto señala:

Lo que tenemos, más bien, es una captación de esta realidad a través del lenguaje, el cual en tanto consciencia práctica es saturado por – y satura a sus vez – toda la actividad social, incluyendo la actividad productiva. Y, desde el momento en que esta captación es social y continua (a diferencia de los encuentros abstractos del “hombre” y “su mundo” y la “existencia material”), tiene lugar dentro de una sociedad activa y cambiante. Es a partir de esta experiencia y en función de ella - el perdido término medio entre las entidades abstractas, “sujeto” y “objeto”, sobre el que se erigen las proposiciones del idealismo y del materialismo ortodoxo – como el lenguaje habla. O, para expresarlo más directamente, el lenguaje es la articulación de esta experiencia activa y cambiante; una *presencia* social dinámica y articulada dentro del mundo.

Ahora bien, esto tiene matices y se refleja en mayor o menor medida en las tres dimensiones del lenguaje, más claro en el plano semántico o sintáctico y no en el morfológico. Aunque esto en algunos casos es discutible. (ver Canto VII de *Altazor* de Vicente Huidobro)

Teun van Dijk (2003: 17) señala que “una de las prácticas sociales más importantes condicionada por la ideología es el uso del lenguaje y del discurso, uso que simultáneamente, influye en la forma de adquirir, aprender o modificar las ideologías.” Es importante entender la noción de ideología como el sistema de creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros. Esto coincide con la naturaleza social del lenguaje. Ya Voloshinov señala hacia 1929 en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, según Raymond Williams, (1977: 49) “que el significado era necesariamente una acción social dependiente de una relación social.” Esto implica entender lo social como intrínsecamente vinculado a lo individual, es decir, “la

conciencia adquiere forma y existencia en el material de los signos creados por un grupo organizado durante el proceso de su interrelación social. La conciencia individual se nutre de signos; su crecimiento se deriva de ellos; ella refleja su lógica y sus leyes.” (Williams, 1977: 53) Y esto implica que la relación del individuo con el lenguaje en tanto significado es de carácter social o como señala Eagleton: “el lenguaje pertenece a mi sociedad antes de pertenecerme a mí.” (1983: 91)

Ahora bien, el discurso está adherido necesariamente a la posición social que ocupamos en la estructura dialógica que proponemos. En otras palabras, no hay discurso que no esté asociado al poder y el diálogo necesariamente es un enfrentamiento dentro del poder. Esto lo vislumbraba Mijail Bajtin en sus primeros estudios al señalar la materialidad del signo como un foco de lucha y contradicción debido, fundamentalmente, a que la comunidad lingüística es una “comunidad *heterogénea* compuesta de muchos intereses incompatibles” (Eagleton, 1983: 143).

Voloshinov señala al respecto que “Todo producto ideológico posee una *significación*: representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como *signo*. *Donde no hay signo no hay ideología.*” (Voloshinov, 1929: 26) Este acontecimiento semiótico solo se puede entender en la medida que hay una comunidad organizada y que representen un colectivo. (1929: 31)

Al coincidir con la naturaleza social del lenguaje, la propuesta del círculo de Bajtin (Voloshinov y Bajtin mismo) se distancia de la abstracción patricia de Saussure y de las posiciones subjetivistas propia de miradas psicologistas e individualistas. En este sentido, Bajtin dirige su mirada a las expresiones concretas de individuos pronunciadas en contextos particulares:

El lenguaje debía ser visto como intrínsecamente “dialógico”: solo podría apprehenderse en función de su inevitable orientación a algún otro. El signo

debía considerarse más que como unidad fija (señal) como componente activo del habla, modificado y transformado en cuanto al significado por los tonos sociales variables, por las evaluaciones y connotaciones que condensaba en su interior en condiciones sociales específicas [. . .] El lenguaje, en resumen, constituía un terreno de lucha ideológica, no un sistema monolítico; los signos eran ni más ni menos, el medio material de la ideología, pues sin ellos ningún valor ni ninguna idea podían existir. (Eagleton, 1983: 143)

Esto debe comprenderse, al mismo tiempo, como la idea de que no hay lenguaje que esté ajeno a relaciones sociales definidas y que estas, a su vez, eran parte de “sistemas políticos, ideológicos y económicos más amplios”. (Eagleton, 1983: 143). Para Bajtín, en tanto, no se trata solamente de la presencia de usos de lengua (dialectos, estilos, etc.) específicos, concretos bajo parámetros exclusivamente lingüísticos, ya que lo fundamental es “bajo qué *ángulo dialógico* se confrontan o se contraponen en la obra.” (Bajtín, 1979: 254)

Llama la atención (y no es caso de este estudio) la postergación que Bajtín hace del drama como objeto propicio para fundar su propuesta teórica en tanto concepción dialógica de la lengua y sí lo aplique al análisis de la novela de Dostoievski. Tal vez sería prudente hacer una revisión de la concepción del teatro en el contexto soviético del siglo XX. No obstante, se debe explicar esta noción del lenguaje ya que es fundamental para entender el propósito del Análisis del Discurso Dramático.

Bajtín es claro en afirmar, y lo ratifica más tarde Teun van Dijk, que el enfoque dialógico no es objeto puramente lingüístico:

..., las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la *palabra*, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto. La lengua solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas. (Bajtín, 1979: 255).

Por tal razón, el estudio del discurso se vuelve necesariamente multidisciplinario, es decir, no es posible estudiarlo sin un enfoque que incluya disciplinas en el ámbito del estudio

del discurso, de la cognición y de la sociedad (Van Dijk, 2003: 18). Sin embargo, si la naturaleza del lenguaje es dialógica, esta obliga a concebir el discurso como parte de un texto en contexto dialógico, y esto trasciende las nociones estructurales de la lingüística respecto del discurso:

Los discursos son formas de acción e interacción social, situados en contextos sociales en los cuales los participantes no son tan sólo hablantes/escribientes y oyentes/lectores, sino también actores sociales que miembros de grupos y culturas. Las reglas y normas del discurso son socialmente compartidas. Las condiciones, funciones y efectos del discurso son sociales, y la competencia discursiva se adquiere socialmente. En síntesis, el discurso y sus dimensiones mentales (tales como sus significados) están insertos en situaciones y estructuras sociales. Y, a la inversa, las representaciones sociales, las relaciones sociales y las estructuras sociales con frecuencia se constituyen, se construyen, validan, normalizan, evalúan y legitiman en y por el texto y el habla. (Van Dijk, 2006: 19-20)

No podemos aislar el objeto de estudio sin considerar la relación de este con otros tipos de textos que coexisten paralelamente y que dejan sus huellas en la enunciación. Esto obliga a que todos los enfoques disciplinarios que intervienen en el análisis del discurso tengan su origen en la enunciación (considerando el sujeto de tal enunciación en un momento y en un espacio de la enunciación), pues es la respuesta material de la que derivan todos los otros enfoques. Por ejemplo, no podemos especular del tipo de sociedad que origina un discurso sin iniciar el análisis desde el discurso en el cual se plasman las huellas de aquella sociedad, lo mismo sucede en tanto no podemos acceder a las razones psicológicas que originan un texto sin comenzar con una consideración profunda de aquel texto como origen de la especulación psicológica. De otro modo, sería considerar al lenguaje como un mero refractario de necesidades de relación anteriores al lenguaje y no inherentes a él, un claro ejemplo de idealismo pseudo religioso.

En esta noción dialógica la palabra debe ser encarnada, debe estar enunciada, ser parte de un discurso que enfrente tanto interna como externamente el debate de su enunciación, así lo plantea Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929: 151-2):

*La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica y aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el acontecimiento social de interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados.*

*La interacción discursiva es, entonces, la realidad principal del lenguaje.*

En este plano, la relación dialéctica entre tesis y antítesis propia de toda relación dialógica, no en tanto juicios autónomos sino que en tanto producto de un discurso, obliga a considerar la totalidad del enunciado así como también las partes del enunciado que dialogan sintagmáticamente, paradigmáticamente, sincrónicamente y diacrónicamente. Lo anterior, Bajtín lo explica del siguiente modo:

Las relaciones dialógicas son absolutamente imposibles sin relaciones lógicas y temático-semánticas, pero no se reducen a éstas sino que poseen especificidad propia.

Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho, deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese.

En este sentido, todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona. (Bajtín, 1979: 256-7)

Cabe mencionar tres aspectos más respecto de las relaciones dialógicas que menciona Bajtín como partes fundamentales de esta caracterización del discurso:

- Las relaciones dialógicas son posibles no solo entre enunciados completos, sino entre cualquier parte significativa de este mientras se perciba como ajena a la totalidad del enunciado.
- Las relaciones dialógicas son posibles también entre estilos lingüísticos, dialectos sociales, etc., solo en caso de que estas se perciban como ciertas posiciones de sentido.

- Las relaciones dialógicas son viables con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso que nos separemos de ellos, tomemos distancia respecto de ellos.

Esta concepción del lenguaje involucra, tal como lo plantea Eagleton (1983: 144), una consideración materialista de la consciencia, puesto que todos los signos son materiales y son los componentes de la lucha ideológica, la consciencia humana se construye necesariamente en el diálogo, en:

... la comunicación activa, material, semiótica del sujeto con los demás; no era una especie de huerto interior cerrado, ajeno a esas relaciones; la consciencia como el lenguaje, se hallaban simultáneamente “adentro” y “afuera” del sujeto. No se debía considerar el lenguaje como “expresión”, “reflejo” o sistema abstracto, sino como un medio material de producción en virtud del cual el cuerpo material del signo se transforma en significado a través de un proceso de conflicto social y de diálogo.

Como mencionamos anteriormente, resulta curioso que la teoría de Bajtín sea aplicada a la teoría de la novela y se excluya al drama, evidenciando la postergación que este género ha tenido dentro de la teoría literaria del siglo XX. Consideraciones como la construcción de la verdad por medio del diálogo como negación de la autoridad ideológica del autor, aproximan esta noción de discurso al drama como feudo fecundo para este tipo de análisis, debido precisamente a la voz sin mediación que le es propia, tal como menciona José Luis García Barrientos:

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue el modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* y *regido* (. . .) Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo (directo, indirecto, indirecto libre o monólogo interior), están siempre en última instancia “regidos” por la voz del narrador, es decir, subordinados necesariamente a su monólogo constituyente. Se puede disimular más o menos, pero el diálogo narrativo es siempre un diálogo narrado (. . .) Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo no solo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición. (2007: 51-2)

Esto nos obliga a aclarar otro aspecto para entender la noción de discurso dramático: el concepto de drama.

## 2. Definición de drama como género.

Diseñar una definición de drama ha implicado desde los orígenes de la teoría del género un debate entre dos dimensiones aparentemente opuestas. Por un lado, y mayormente extendida, está la concepción de *drama* desde un punto de vista temático y por otro, desde un punto de vista modal<sup>2</sup>.

Tales distinciones han sido foco de discusión debido principalmente a la separación que se ha hecho, históricamente, entre forma y contenido. Si bien, tal como lo señala Aristóteles, y es el punto de partida de la teoría dramatólogica propuesta por José Luis García Barrientos, drama se entiende como: “el modo de representación teatral” (García Barrientos, 1991: 13); que se caracteriza por “presentar a todos los imitados como operantes y actuantes, es decir, el modo de la actuación teatral.” (13), es preciso que la noción de “modo” quede relativamente definida. Primero Platón en *La República* y luego Aristóteles en *La Poética* distinguen el modo del asunto, debido fundamentalmente a que modo se concibe como “modo del discurso”, frente al objeto que se imita<sup>3</sup>. Así también lo entiende Gérard Genette (1988: 191) al explicar la distinción entre objeto imitado y modo de imitación, del que se derivan los conceptos de *diégesis* (relatar) y *mímesis* (presentar a los personajes en acción) y agrega:

..., lo que Aristóteles llama “manera de imitar” equivale estrictamente a lo que Platón nombraba *lexis*: no estamos aún en un sistema de géneros; el término más

---

<sup>2</sup> Para una discusión clara entre ambas posturas ver García Barrientos, José Luis. *Drama y Tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Introducción y Capítulo 1, Primera Parte.

<sup>3</sup> Aristóteles señala en la poética que de acuerdo al arte de imitar es preciso señalar tres aspectos diferentes del acto imitativo: “o por los medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo.” (Aristóteles. *Poética*. Prol. Trad. y notas Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002. Ed. Bilingüe. 1447a, 33)

exacto para designar esta categoría es ciertamente el de *modo* (...): no se trata, a decir verdad, de “forma” en el sentido tradicional, al igual que en la oposición entre verso y prosa, o entre distintos tipos de versos; se trata de *situación de enunciación*. Por utilizar las mismas palabras de Platón, en el modo narrativo el poeta habla en su propio nombre; en el modo dramático, son los personajes mismos los que hablan o, más exactamente, el poeta oculto en los personajes.

En este sentido, *drama* desde el punto de vista modal, debe entenderse como una situación de enunciación específica, cuya característica principal radica en la ausencia de mediación, es decir, enunciación reservada a los personajes. No obstante, aclara Genette (1988: 226), que en Aristóteles específicamente “cada género se caracterizaba esencialmente por una especificación del contenido que nada señalaba acerca de la definición del modo del que dependía.” Por tal razón, se entiende la continua intromisión de elementos temáticos en la teoría del modo.

Lo anterior se enlaza con la definición que Tzvetan Todorov (1988: 36) hace respecto de contexto de enunciación:

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o, por decirlo más brevemente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que se enuncia; y, por otra, por su misma enunciación. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien dirigirse, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y que continúa; en suma, un contexto de enunciación. En fin, con otras palabras, un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje.

En este sentido, los géneros se caracterizan por sus propiedades discursivas y su codificación. Por tal razón urge aclarar cuáles son las propiedades discursivas del drama en tanto género y su codificación. Por propiedades discursivas se entienden aquellos aspectos relacionados con lo semántico, lo sintáctico, lo pragmático y lo verbal de un discurso. Del mismo modo, el hecho de que estas propiedades discursivas obedezcan a un paradigma institucionalizado (academia, historia, circuito de representación, industria cultural, curriculum escolar, etc.) configuran en sí una serie de códigos que funcionan en dos direcciones claramente identificables: en tanto

preceptiva o “modelo de escritura” para los autores y “horizonte de expectativas” para los receptores o lectores. Todorov señala que “a través de esta institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes (...) Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.” (1988: 38). Es más, esta institucionalización imprime respuesta al hecho de que no todos los actos de lenguaje devienen géneros, es más, de acuerdo a su ideología – añade el propio Todorov – una sociedad elige y codifica los actos que le corresponden más exactamente, “por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud.” (1988: 39)

Lo anterior equivale a decir que el género y sus variaciones obedecen a parámetros históricos y al mismo tiempo, legitiman la lógica de poder que se imprime en cada institucionalización de discursos. Dicho de otro modo, cada *situación de enunciación* se estructura en diálogo permanente con el contexto ideológico donde se genera y el cual, en parte, se reproduce en el discurso.

Previamente se mencionó el hecho de que la distinción de género se hace desde dos parámetros, uno modal y otro temático. En esta segunda orientación, la distinción genérica desde el romanticismo en adelante, señala la categoría drama como una característica semántica independiente de su *situación de enunciación*. Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* plantea que, si bien es cierto que el modo de imitación da cuerpo al discurso: “In drama, the hypothetical or internal characters of the story confront the audience directly, hence the drama is marked by the concealment of the author from his audience.” (1957: 249), esto implica una permanente adaptación del estilo a los personajes y a las situaciones de la ficción interna, es decir, el modo se transforma en la medida que el sujeto que enuncia da cuerpo al entramado ficcional. Sin embargo, aquello está íntimamente vinculado a la noción de decoro, la que determina el ritmo

del drama. Debemos entender por decoro la pertinencia entre el estilo, el contenido y el sujeto de la enunciación, relación que nos sitúa en una dependencia del estilo respecto del contenido y, de hecho, el contenido del drama es la acción, propiamente tal. En este caso, la distinción entre *mythos* y *dianoia* resulta clave, debido a que la imitación de acciones se entiende desde el concepto de *mythos* y la imitación de pensamientos se entiende por *dianoia*. Más cercana al *mythos*, el drama se erige como la representación de conversaciones sin mediación que, de acuerdo a la situación de enunciación, exige una coherencia, no en plano lógico, sino más bien en el plano de la construcción.

Debemos, por tanto, delimitar la noción de *drama* a aquellos modos de representación teatral es decir, a aquellas situaciones de enunciación propias de lo teatral. No por esto se cierra en este punto la distinción entre definiciones temáticas y modales, ya que, en cuanto se proponga una definición de discurso dramático, se presentará una dimensión donde el modo de representación tiene un vínculo indisoluble con el objeto representado. Mas, por razones metodológicas y por rigor en la exposición, es preciso partir de una categoría modal.

La problemática se advierte al considerar el drama como teatro o como texto-literario<sup>4</sup>, sin embargo, si se acepta la noción de *situación de enunciación* y accedemos a las particularidades propias de esta, advertimos que los caminos deben organizarse ya sea dentro de un escenario de creación o desde un escenario de recepción. Si nos situamos en el plano de la creación, el drama como “modelo de escritura” (escritura reemplazable como creación) nos sitúa en el escenario de la codificación, de la organización y producción de un discurso específico con

---

<sup>4</sup> Si consideramos la literatura una práctica social, tal como lo señala Eagleton, es preciso recordar que delimitar la literatura a mero hecho de lenguaje es algo que no se consideraba en la propuesta Aristotélica, ya que todos los géneros se definían en relación a su exposición pública: “Para Aristóteles y los griegos la épica era objeto de representación pública, o al menos oral: Homero era poesía recitada por rapsodas como Ion. La poesía elegíaca y yámbica tenía acompañamiento de flauta; la poesía mélica, de lira. En nuestros días, lo más corriente es que los poemas y novelas los lea cada cual para sí y solo con la vista. Pero el drama sigue siendo, como entre los griegos, un arte mixto, que sin duda es primordialmente literario, pero que implica también “espectáculo”, que hace uso de la habilidad de los actores y del director de escena y de la peripecia del figurinista y del electricista.” (Wellek y Warren, 1974: 274-5)

características específicas anteriores al discurso mismo y cuyas reglas se transforman en el marco referencial de la creación (llamémosle sistema).

Si nos situamos en el plano de la recepción, es decir, en el efecto del discurso concreto en situaciones concretas, el ámbito pragmático exige un horizonte referencial sobre el cual se estructura la decodificación. Si la decodificación se realiza en la lectura privada o dentro de una sala de teatro, el objeto se recibe de manera distinta, no obstante, las reglas de creación de un texto poco o nada tienen que ver en tal proceso. El sistema no se modifica a menos que la recepción proponga alteraciones al proceso de creación que incidirán a posteriori, proyectando hacia el futuro nuevas configuraciones de creación que no inciden en el proceso de producción anterior. Creación y recepción dialogan históricamente y, obviamente, en la medida que constituyen un flujo de comunicación, no obstante, esta relación dialógica requiere conciencia de planos sistémicos en los cuales se deben producir alteraciones significativas para que una intervenga en la otra.

Como ejemplo basta recordar las alteraciones que provocó Igor Stravinski a la concepción de la música de su época y su posterior sistematización e inclusión dentro del canon después de un proceso de resignificación desde el público hacia el sistema de producción. Otro caso fue el quiebre propuesto dentro del sistema de codificación pictórico que generaron los impresionistas y su “tardío” reconocimiento. Pierre Bourdieu en *Las reglas de arte* plantea que la producción de capital simbólico y cultural desde el punto de vista de la creación implica sacrificios para lograr un posicionamiento dentro del sistema cultural que muchas veces se ve trancado precisamente por la ausencia de tales sacrificios en la recepción (replantear nuestros horizontes de expectativas implica, en cierta medida, asumir haber vivido en un error). Y, si bien es cierto que una situación de enunciación se altera en la medida que

está diseñada para ser leída o para ser actuada, del mismo modo se altera un sistema de enunciación si una creación está para ser tocada por un coro barroco o para ser tarareada.

Algo que la teoría del género no asume, desde este punto de vista, es que en el proceso de comunicación, existe una clara ausencia: la recepción, y al asumir una distinción entre espectáculo y texto-literario, nos situamos en un escenario poco explorado. Examinemos, por ahora, las estrategias de producción en donde se plantean las particularidades del modo y dejemos la virtualidad literaria entre paréntesis, además que como ya mencionamos anteriormente, tanto espectáculo como literatura son categorías eminentemente históricas y por lo tanto no absolutas<sup>5</sup>.

Por tanto, la definición de *drama* siendo reiterativo por pedagógico, se entiende como la forma teatral de representación, o lo que es igual, la producción de situaciones de enunciación teatralmente configuradas. Esto nos señala un escenario de por sí tan complejo como los anteriores. ¿Qué debemos, entonces, entender por teatro?

### **3. El teatro por definición**

Sin caer en la distinción entre espacio de la representación y lo representado, es preciso esbozar las características propias del teatro como modo de representar sobre el cual, y tal

---

<sup>5</sup> Otra salvedad es que si, como plantea Todorov, existe un correlato entre género institucionalizado e ideología, es claramente posible que exista un correlato entre teoría e ideología y, por ende, tanto la dimensión espectacular como literaria, en su constante diálogo, ofrecen una interesante discusión respecto de la ideología que se materializa en tal o cual teoría. Esto se confirma en que, por ejemplo, los mismos calificativos con que se define a la creación postmoderna en general y al teatro postmoderno en particular por el teórico Alfonso de Toro, Slavoj Žižek los aplica para definir el capitalismo tardío. Si la ausencia de la palabra en el teatro es un síntoma, la ausencia de la palabra en la teoría también lo es. Frente a esto último hay discusiones históricas y disímiles que vale la pena mencionar como dato pero no profundizar en ellos: idea de espectáculo como interacción social versus literatura como introspección, goce privado; espectáculo como producto frívolo dentro de la producción de bienes de consumo cultural burgués versus literatura como espacio reflexivo autónomo (algo cercano al escenario propicio predicado por Descartes para sus meditaciones metafísicas); espectáculo como escuela de democracia social versus literatura como práctica liberal individualista y solipsista; espectáculo como cultura de masas versus literatura como alta cultura; etc.

como sucede con las nociones de drama, literatura y espectáculo, no podemos abstraer las condiciones históricas presentes en tal definición.

Una definición consensuada se puede encontrar en aquella que propone, desde el punto de vista de la situación comunicativa, la separación consciente entre sujetos actores y públicos o espectadores. Sin consciencia de público no hay espectáculo. Ahora bien, en relación a la definición de drama, encontramos que el tipo de situación comunicativa y la convención representativa determinan condiciones que estructuran el modo de enunciación propia del sujeto actor como participante y origen del enunciado. En tal contexto, y tal como define José Luis García Barrientos (2007: 29), nos debemos referir al hecho teatral considerando que:

La convención que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados consiste en una forma de imitación (re)representativa (que a la vez representa o reproduce y presenta o produce) basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. El actor finge ser otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real y el público suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción, desdoblándose también. [. . .]

De las definiciones anteriores resultan cuatro elementos – espacio, tiempo, actor y público – y el doble representado o dramático de cada uno. El edificio conceptual de lo que llamamos teatro se asienta sobre estos cuatro pilares.

Debemos entender teatro como un modo de espectáculo en donde la situación comunicativa está orientada hacia un “público definido *sociológica* y estadísticamente”. Pero a diferencia de una comunicación literaria producida por los textos narrativos, por ejemplo, la comunicación dramática es más compleja:

Si el proceso de comunicación literaria entre autor y público conlleva una comunicación ficticia como la que se da en el discurso dramático o en los textos narrativos, entonces la orientación hablante-oyente es más complicada si cabe: cada entrada de un hablante (en un texto, escena o película) dirigida a su interlocutor, explícita o implícitamente se dirige al mismo tiempo a un hipotético receptor situado fuera de ese universo ficticio. (Hess Lüttich, 1999: 238)

No obstante, esta definición de situación comunicativa del drama, no distingue la dimensión textual y la dimensión espectacular del hecho teatral. En cierta medida, sitúa la relación entre hablante-oyente aislada del modo de recepción, siendo este precisamente el que define la poética del espectáculo. Dicho de otro modo, tal como plantea García Barrientos, debemos entender espectáculo como:

El conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se produce necesariamente en el espacio y en el tiempo. [. . .] sin que sea posible separar producción y consumo, creación y comunicación. (2007: 28)

Ya Sartre señalaba que la comunicación teatral estaba mediada por una distancia absoluta, aquella por medio de la cual no podemos acceder al personaje si no es por medio de la vista y esto transforma el signo teatral, especialmente el personaje, en otro, en “aquel que no soy yo y bajo cuya piel, por definición, no puedo meterme” (1973: 19), señalando una clara diferencia entre lo que es la comunicación literaria y cinematográfica con la teatral.

Esto se enlaza nuevamente con la noción de enunciación, en el sentido de entenderla como un discurso concreto en un momento y lugar específico, por lo que la definición aristotélica de modo se emparenta con la noción de discurso, tal como la hemos definido. Por necesidad expositiva, volvamos a la definición de modo tal como la formula Gerard Genette: *situación de enunciación*. El enunciado es solo una parte del modo, por lo que la noción de discurso no remite necesariamente al aspecto netamente lingüístico (proposicional) de la enunciación. Esta implica la identificación concreta del sujeto de enunciación en un contexto de enunciación que es lo que el público finalmente observa. Si bien es cierto, esta consideración del teatro como espectáculo que representa (presenta) o reproduce (produce) una situación de enunciación caracterizada por el discurso, no deja de ser, también, un hecho de ficción. Característica fundamental del modo de representación teatral, el concepto de

drama, tal como lo revisamos en el apartado anterior, adquiere un nuevo énfasis, centrado principalmente en la noción de acción. De este modo:

... entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la “acción” como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede concebir el drama como la *acción teatralmente representada*. (García Barrientos, 2007: 30)

Ahora bien, esta *acción teatralmente representada* exige una consideración respecto de cuáles son las condiciones propias del teatro como modo de representación. Bien explica García Barrientos que:

La escenificación engloba el conjunto de los elementos (reales) representantes. La fábula o argumento sería el universo (ficticio) significado, considerado independientemente de su “disposición discursiva”, de la manera de representarlo. El drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: es la fábula escenificada, es decir el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa. (2007: 30)

Sin embargo, propongo que la característica fundamental del hecho teatral es la fusión del contenido representado con el modo de representar, en cierta medida, y en oposición a la concepción aristotélica de que existe tragedia independiente del modo, existe tragedia solo porque es representada, es decir, Edipo es tragedia solo porque se representa.

Dentro del sistema comunicativo propio del teatro, caracterizado por la distancia ya mencionada, cuando se postula la fusión entre contenido representado y el modo de representar debemos entenderla como una necesidad radical para que el teatro suceda. Es la base de la impotencia del espectador en tanto:

...pase lo que pase, el suceso, aunque en cierta medida uno pueda preverlo, no podrá de ningún modo ser detenido por mí; si yo gritara detendría al actor pero no a Hamlet, y es ese sentimiento de necesidad – que es la proyección del sentimiento de impotencia del espectador – el que se encuentra en el origen de lo trágico y de lo cómico, y debemos considerarlo análogo a la impotencia del hombre que sueña y que sabe que no puede hacer nada” (Sartre, 1973: 20-1)

Lo representado, el suceso, está determinado por el modo en que se representa que incide directamente en la forma en que el público se relaciona con aquello. Sin embargo, esta fusión también se manifiesta, del mismo modo, en la convención representativa. La mutación del objeto en signo implica una dimensión de significación que se produce solo por el hecho de existir dentro de una convención. Dicho de otro modo, la convención es condición necesaria para que el objeto representado devenga signo y, como tal, es prudente en este caso que el objeto/signo sea entendido desde un punto de vista semiótico específico que se delimita en la noción de *discurso dramático*.

#### **4. El discurso dramático: signo e ideología.**

Recapitulemos: el drama desde el punto de vista modal se caracteriza por ser una situación de enunciación específica circunscrita en el modo teatral de representación. Este modo está definido dentro de una manifestación espectacular, es decir, en el movimiento observado por un público dentro de un espacio y un tiempo delimitados; una acción cuyos componentes están condicionados por la fusión entre el objeto representado y el modo de representar. Cuando hablamos de acción, por tanto, debemos concebirla dentro de un contexto semiótico, signos dispuestos de modo tal que codifican una realidad teatralmente delimitada. Esto es lo que subyace a la noción de convención.

En tanto sistema de comunicación (dependiente de la distancia, en sentido sartreano) como convención representativa, el teatro exige una mirada hacia la organización de signos que necesariamente reflejan un entramado social que les significa. Un signo está siempre en relación con otro y sus significaciones están delimitadas radicalmente por el contexto de producción. La convención sígnica nos propone un encuentro en el enunciado como realidad semántica definida y es el concepto de convención el que nos provee el vínculo indisoluble

entre objeto representado y el modo de representar. Esto ya lo señala Todorov (1988: 36) al decir que: “la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que se enuncia; y, por otra, por su misma enunciación”.

En otras palabras, cuando hablamos de teatro, hablamos de la escenificación de un enunciado, de un discurso que, como Teun Van Dijk define, es un texto en un contexto. En tanto tal, el enunciado debe comprenderse como unidad mínima de significación y discurso, en la disposición de signos en un contexto específico como unidades de significación. Por tal razón, la noción de discurso trasciende el plano netamente lingüístico, debido a que este implica un conjunto de elementos extralingüísticos cuyo valor sígnico debe ser interpretado de la misma manera y paralelamente, “*la clasificación de las formas del enunciado debe fundarse en una clasificación de las formas de comunicación discursiva*” (Voloshinov, 1929: 43). Solo así se entiende, y compartimos, la afirmación de Thadeusz Kowzan (1997: 126) al señalar que “en una representación teatral todo se convierte en signo”.

Si bien es cierto que el teatro moderno desafía ciertas nociones del discurso, las características que Hess-Lüttich adjudica a este tipo de teatro no son exclusivas de este ni mucho menos, sino que dan cuenta del discurso dramático en su totalidad:

En el teatro moderno, el significado del diálogo requiere una decodificación de los signos verbales y no verbales, que conforman un complejo sistema de elementos semióticos simbólicos, icónicos e indiciales, de acuerdo con las instrucciones del texto (cuando se cuenta con este). (1999: 245)

Sartre (1973: 27) señala con claridad el carácter de acción de la palabra, sin tener que recurrir a la lingüística propiamente tal por medio de la teoría de actos de habla: “una palabra es un acto, es una manera de actuar, entre otras, que se encuentra a disposición del personaje, por lo tanto no nos remite a ningún caso interior.” De este modo, se radicaliza la noción de teatro como

espectáculo al considerar solo los elementos expuestos, la materialidad sígnica real de lo percibido:

... al espectador no le interesa lo que hay en la mente de un personaje sino que quiere juzgarlo por el conjunto de sus actos [...] quiere que la palabra sirva para comprometer y no para describir un estado interior. En el teatro la palabra debe ser una imprecación o un compromiso o un rechazo o un juicio moral o la defensa de los derechos o la lucha por los derechos de los demás, por lo tanto, elocuencia o medio para realizar una empresa, es decir, amenaza, mentira, etc. pero sea lo que fuere nunca debe abandonar el papel de lo mágico y lo sacro.

Por un lado, es preciso que, si la palabra es un acto más, debe entenderse todo el entramado de signos presentes en la escena como destinados a cumplir la misión que Sartre depara a la palabra. Así, es curioso el vínculo que se postula entre el discurso teatral y el discurso jurídico, propio del ámbito del derecho.

Por ejemplo, Northrop Frye señala que al considerar el caso de la comedia, existe un desplazamiento de un modelo de sociedad a otra y esto expresa una correspondencia entre la retórica de la comedia y la retórica de la jurisprudencia, cuya comparación, según Frye, es de tiempos remotos: una oposición de diferentes versiones frente a un mismo hecho, en la que finalmente una se juzga como real y otra como ilusoria. En el *Tractatus Coislinianus* se divide la razón discursiva (dianoia) de una comedia en dos partes: la opinión (pistis) y las pruebas (gnosis): “The parts of dianoia are two: (A) opinion and (B) proof. [Proofs (or 'persuasions') are of] five [sorts]: (1) oaths, (2) compacts, (3) testimonies, (4) tortures ['tests' or 'ordeals'], (5) laws” (Cooper, 1922: 24). Estas dos partes corresponden a las sociedades usurpadora y deseable. Resulta necesario detenerse en las partes que constituyen las pruebas (camino discursivo del héroe) para describir el tránsito por el que transcurren las comedias: normalmente deben su situación inicial a una ley absurda (juramento), los pactos surgen como la relación que establece la sociedad del héroe, en forma de conspiración, para lograr su objetivo (bien se observa en los trucos urdidos por el joven y su esclavo para engañar al

oponente); los testigos “such as overhearers of conversations or people with special knowledge (like the hero’s old nurse with her retentive memory for birthmarks), are the commonest devices for bringing about the comic discovery” (Frye, 1957: 166). Las ordalías (*basanoi*) corresponden a las pruebas del carácter del héroe y la ley corresponde a la restitución del nuevo orden. En definitiva, en la comedia lo descrito por Frye da cuenta de la organización de acciones concretas que son las que constituyen el género y por tanto, la recepción y codificación de la obra se debe a la observación de signos explicitados mediante acciones.

Lo curioso es que podemos reparar en la correspondencia con lo que Aristóteles cataloga en *La Retórica* como formas de la prueba material en los casos legales. Debemos, entonces, identificar el carácter del signo como elemento central de la acción. En este sentido es preciso recordar a Voloshinov (1929: 33) en relación al fundamento social del signo:

Los signos son también cosas materiales y singulares y, según hemos visto, cualquier objeto de la naturaleza, de la técnica o del consumo puede convertirse en un signo, pero con ello adquiere una significación que rebasa los límites de su dación singular. El signo no solo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.). El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación sémica.*

El carácter social del signo se despliega estructuralmente en la interacción, debido a que no hay signo sin una organización social que lo comprenda. En este esquema, el signo constituye la base material sobre la que se construye la realidad discursiva dentro de un entramado social específico. Esto es fundamental en la lógica del modo de representación al que nos referimos, ya que si cambia la forma cambia el signo, es decir, la realidad del signo está vinculada a la materialidad con la que aparece. En esta relación, con el fin de considerar el carácter del signo

y su posterior análisis es imperioso, en consecuencia, cumplir con las siguientes exigencias metodológicas:

- 1) *No se debe dissociar la ideología de la realidad material del signo* (por ubicarla en la “conciencia” o en otros dominios difusos o imperceptibles).
- 2) *No se puede separar el signo de las formas concretas de la comunicación social* (ya que el signo es parte de la comunicación social organizada y no puede existir sino en ésta, convirtiéndose de lo contrario en un simple objeto físico)
- 3) *No se puede separar las formas de la comunicación de sus bases materiales.*

Todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de comunicación social está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado. (Voloshinov, 1929: 44)

La realidad material del signo, entonces, incide directamente en la tipología del discurso dramático y esto da pie para los criterios que propone Hess-Lüttich (1999: 246-7) para este tipo de discurso:

- |                                                         |                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - Según el número de participantes.                     | Monólogos, diálogos, polílogo.                                                                                                                                                                  |
| - Según la constelación de participantes.               | Diádico, grupo poco numeroso, grupo numeroso, conferencia, reunión, comunicación a través de medios de comunicación, etc.                                                                       |
| - Según la relación entre los participantes.            | Simetría/asimetría, comunicación íntima-casual-fría-hostil, etc.                                                                                                                                |
| - Según la posición social de los participantes.        | Según la clase social, el dialecto social, el poder, la edad, el sexo, la profesión, el rol social, el coeficiente intelectual, las relaciones sociales, la familia, la escala de valores, etc. |
| -Según el medio de expresión.                           | Más o menos directo; cara a cara; transmisión por medio de un solo código (verbal, acústico) o de varios, comunicación multimedia, etc.                                                         |
| - Según los sentidos que intervienen.                   | Comunicación acústica, visual, olfativa, gustativa o táctil.                                                                                                                                    |
| - Según el grado de formalismo entre los participantes. | Comunicación espontánea, rutinaria, preparada, fija, etc.                                                                                                                                       |
| - Según el tipo de acción.                              | Comunicación argumentativa, discursiva, estratégica, narrativa, ritual, retórica, fática, metacomunicativa-reflexiva, metacomunicativa-descriptiva.                                             |
| - Según la función del discurso.                        | Debate académico, coloquio informal, entrevista, interacción escolar, examen, juicio, etc.                                                                                                      |
| - Según la orientación hacia el                         | Comunicación con un solo oyente versus comunicación                                                                                                                                             |

destinatario.	dirigida a un público; comunicación recíproca, informativa, ordenante, persuasiva, simulada, manipuladora, etc.
-Según el momento y el lugar.	El momento y el lugar son idénticos: diálogo cara a cara; el momento es el mismo y los escenarios son distintos: llamadas telefónicas; el momento es distinto y la comunicación es bidireccional: comunicación por carta; el momento es distinto y la comunicación es unidireccional: comunicación literaria.
-Según la modalidad.	Mundana, natural o espontánea, aparentemente natural, standard, fingida, novelesca, a través de dispositivos de inteligencia artificial, etc.

No obstante esta categorización de las distintas manifestaciones del discurso dramático, es prioritario tener claro un énfasis: *“La comunicación discursiva jamás puede ser comprendida y explicada fuera del vínculo con una situación concreta.”* (Voloshinov, 1929: 133)

El problema de la ideología como concepto, cuyo funeral ha sido anunciado insistentemente en el debate postmoderno, entendida dentro del marco de una situación de enunciación, es que trasciende los elementos proposicionales del discurso. De hecho, si bien en su origen con Destutt de Tracy en el contexto de la Revolución francesa, la ideología se entendió como “la aspiración ilustrada por construir una ciencia que describiese la estructura del principal objeto del proyecto iluminista: las ideas”. (Camargo, 2011: 14), su tratamiento ha estado centrado entre el debate de las creencias verdaderas y falsas respecto de determinadas representaciones sociales en torno a la organización del poder. En tal sentido, desde el punto de vista de la comunicación, en el marco de las relaciones sociales, así como lo señala Eagleton, la ideología es algo que posee “el otro” en tanto creencia falsa, mientras que el yo está en posesión de la verdad. Por esa razón, no podemos abstraer el concepto de un ejercicio semiótico que tiene que ver con la interpretación de ciertos signos que dan cuenta de una creencia específica respecto de cómo debería estar organizada una sociedad en términos valóricos, políticos, económicos, culturales, estéticos, etc.

En tal sentido, la “ideología es una cuestión más de “discurso” que de “lenguaje”. (Eagleton, 1997: 29). Esto quiere decir que se trata de cuestiones más complejas que trascienden el contenido proposicional de un texto para situarlo en un contexto de enunciación donde las características del discurso en su complejidad quedan expuestas a la luz de la interpretación ideológica:

Uno no puede decir si una afirmación es ideológica o no examinada aislada de su contexto discursivo, como tampoco puede decidir de esta manera si un fragmento escrito es una obra de arte literaria. La ideología es menos cuestión de propiedades lingüísticas inherentes de una declaración que de quién está diciendo algo a quién y con qué fines. [...] Así pues, la idea general es que un mismo fragmento idéntico de lenguaje puede ser ideológico en un contexto y no en otro: la ideología es una función de la relación de una manifestación con su contexto social. (Ib, 1997: 29)

La ideología, entonces, tiene menos que ver con el contenido de un enunciado que con la acción expresada en la enunciación. De hecho, es necesario establecer una distinción entre la expresión explícita de creencias en torno a la organización del poder en función de una sociedad específica y los elementos implícitos del discurso cuyas huellas se trazan en la enunciación. Al primero, de hecho, debemos llamar *discurso político* versus el segundo, que es lo que nos concierne, y que denominamos *discurso ideológico*. El discurso político es y debe ser claro, directo, unívoco, altamente proposicional, con una serie de facilitadores discursivos que permitan la comprensión clara de las intenciones de aquel. Su fuerza radica en el enunciado y de hecho, es altamente pedagógico. Por su parte, el discurso ideológico es oblicuo, contextual, persuasivo, actancial, silencioso en tanto sus intenciones, naturalizado, sin delimitaciones claras, aparentemente contradictorio, sensorial e incluso, estético.

El éxito de un discurso político se juega en la ostentación de sus argumentos, es excéntrico, en cambio, la efectividad del discurso ideológico se juega en su invisibilidad. De hecho, mientras más invisible sea la ideología más poderosa es. Por tal razón, coincidimos con

Van Dijk (2006: 239) al señalar que las ideologías se traducen en políticas reales mediante prácticas concretas. Y aquí que la noción de discurso ideológico adquiere poder para la comprensión del fenómeno teatral.

García Barrientos plantea que la función ideológica del discurso tiene que ver con la exposición de ideas, es decir, con el contenido del enunciado y emparenta la función ideológica con la función didáctica al exponerla como aquella “que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección.” (García Barrientos, 2007: 60). Esta consideración del discurso en tanto exposición explícita de ideas debería considerarse como función política, en el marco de este estudio.

Por su parte, Anne Ubersfeld, si bien desarrolla una conceptualización discursiva en torno a la noción de ideología, delimita también su inscripción dentro del drama a la función del diálogo y restringe la noción de discurso al entramado lingüístico, y no comportamental ni de enunciación, en el que se despliega la ideología.

Ubersfeld (1998:199) sostiene la definición althusseriana de ideología que se entiende como “el modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia”, y resume a R. Robin en la relación que establece entre diálogo e ideología:

- “Que las ideologías no son elementos neutros sino, más bien, fuerzas sociales, ideologías de clase.
- Que ni los discursos son reducibles a las ideologías ni las ideologías han de recubrir los discursos. Las formaciones discursivas son un componente de las formaciones ideológicas; dicho de otro modo, las formaciones ideológicas gobiernan las formaciones discursivas.
- Que las formaciones discursivas solo pueden ser entendidas en función de las condiciones de producción, de las instituciones que las envuelven y de las reglas constitutivas del discurso: como lo subrayaba M. Foucault, no se dice cualquier cosa, en cualquier momento y en cualquier lugar.
- Que las formaciones discursivas deben ser relacionadas con las posturas de los agentes en el marco de las luchas sociales e ideológicas.
- Que las palabras sólo son analizables en función de las combinaciones, de las construcciones en que se emplean. (Ubersfeld, 1998: 199)

Sin embargo, su enfoque delimita la ideología a la acción de las palabras independiente de que la formación discursiva deba incluir todos los elementos que la componen, es decir, la acción en su totalidad (corporal, lingüística, sonora, etc.) en relación con los otros signos que componen el discurso dramático. Independiente de eso, su visión de la ideología en tanto aporte a la construcción dramática posee un punto de acuerdo con nuestra postura en términos estructurales.

El planteamiento de Ubersfeld considera que la ideología penetra el texto teatral no tanto en sus contenidos explícitos, como lo señala García Barrientos, sino en “los presupuestos que rigen las relaciones entre los personajes” (2007: 200), que de acuerdo a Steen Jansen (1997: 198) podrían ser relaciones de apoyo, oposición o indiferencia. Así, la acción dramática como objeto de la representación mediante la situación de enunciación que constituye al drama en tanto género, plantea una organización de los signos y por ende, de ideología, en tanto “*representaciones socialmente compartidas*” (Van Dijk, 2006: 1994). De hecho, la noción de ideología de Van Dijk, tal como lo plantea Mariano di Pasquale, “pone el acento en la dinámica desarrollada entre el componente individual y grupal, en la interrelación entre las creencias sociales y los intereses concretos de los agentes y, por último, en la conexión entre la praxis social y el nivel discursivo de propagación y recepción de ideas” (2012: 101).

Por tal motivo, de acuerdo al tema de este estudio, las representaciones socialmente compartidas trascienden lo lingüístico hacia lo comportamental dentro de una codificación propia del teatro. De esto se desprende la idea de que, en términos teatrales, los signos que componen el género sean el actor, el tiempo, el espacio y el público.

Ahora bien, delimitar la ideología a la interacción de los personajes es cerrar el hecho semiótico y, a la vez, ideológico del teatro a la experiencia intradramática, es decir, propia de la articulación escénica de la fábula. No obstante, debido precisamente a la situación

comunicativa que lo caracteriza como espectáculo, las *representaciones socialmente compartidas* incluyen también al público, estableciendo un contexto teatral irrenunciablemente dialógico.

Con una particularidad propia del teatro: lo que en la lectura de otros textos (discursivos o novelescos) sólo es percibido a través del análisis crítico del texto, puede, en teatro, tomar forma, *ser exhibido* por la puesta en escena; parece como si la tarea del director consistiese, precisamente, en *mostrar “visualmente” las situaciones de lenguaje y, por extensión, las posiciones discursivas.* (Ubersfeld, 1998: 200).

Sin considerar central, ni mucho menos estructural, la autoridad que Ubersfeld otorga al director y su función ideológica dentro de la producción teatral, el ejercicio de lo ideológico en el teatro se ejecuta en el plano de las interpretaciones de las acciones ejecutadas por quienes en definitiva serían los sujetos de la enunciación – los actores - dentro de coordenadas espaciales y temporales compartidas con el espectador. El acontecimiento estético, de este modo, solo es posible en la medida que se articule al nivel de la percepción de una materialidad por parte de quien observa. Lo concreto de lo observado es lo que configura de modo absoluto toda posibilidad de lo sensible y por ende, de lo ideológico en tanto signo. En su lectura del hecho estético como ideología, Terry Eagleton recuerda cómo el pensamiento estético remite a la experiencia de lo sensible y, en consecuencia, de la materia.

La estética surge del reconocimiento de que el mundo de la percepción y la experiencia no puede sencillamente ser derivado de leyes universales abstractas, sino que requiere su propio discurso apropiado y desarrolla, aunque en un nivel inferior, su propia lógica interna. (Eagleton, 1990: 68)

Por tal razón, la estética no es una reflexión en abstracto, necesita de cuerpos sobre los cuales vincularse, proporcionando una experiencia entre discursos, como si un gran diálogo sin voces entre subjetividades se diera origen en aquella experiencia:

Esta es la razón por la que el marco “estético” de los sentimientos, afectos y hábitos corporalmente espontáneos viene a adquirir tanta importancia. La costumbre, la conciencia venerable de la tradición, la intuición y la opinión

deben ahora reunirse en un orden social que de otro modo sería abstracto y atomizado. (Eagleton, 1990: 77)

Esta definición de la experiencia estética como ideología permite concentrarnos en cómo la materia sensible se organiza de acuerdo a los procedimientos propios del drama en virtud de representaciones sociales.

Con el fin de promover un ordenamiento de las ideas podemos resumir, hasta ahora, que la política es un conjunto de acciones organizadas por el poder con la finalidad de estructurar un modelo de sociedad específico, por esta razón, la política es una práctica de acciones explícitas que traducen ideologías. Estas últimas se entienden como representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo y como tal, son estructuras mentales de creencias acerca de la sociedad y las funciones cognitivas y sociales que esa estructura cumple en los grupos.

Las estructuras mentales se transcriben en acciones discursivas, no en proposiciones exclusivamente, siendo fundamental para acceder a la ideología la concepción de enunciación entendida como la acción misma del discurso. Van Dijk señala que “mientras las emisiones (utterances) eran tradicionalmente analizadas de acuerdo con dos dimensiones principales, a saber, significantes (signifiants) y significados (signifiés), la filosofía del lenguaje y las ciencias sociales han agregado una tercera gran dimensión: la acción”(2006: 263). La incorporación de la acción al estudio del discurso permite entender cómo el teatro es necesariamente ideológico, puesto que trasciende la idea de discurso confinado a lo lingüístico y nos traslada al plano de la acción expresada como soporte de lo ideológico. El discurso, tal como lo entendemos, insistimos, no es una organización necesariamente verbal, sino también corporal. Incluye a la relación entre pensamiento y acción, a la ideología comportamentalmente manifiesta (Voloshinov), pues tener un cuerpo es tener un lenguaje, es decir, es una forma de estar en el mundo, organizado por una gramática corporal dinámica que se tensa permanentemente entre

el deseo y la acción de ese deseo, es decir, es trabajar en el mundo para la satisfacción del deseo, base de la acción.

Si, tal como lo define Aristóteles, es el acción el objeto de lo representado, la acción es ideológica debido a que forma parte de una situación de enunciación codificada culturalmente. De hecho, la ideología en tanto acción permite vincularla con la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu:

Entendida como lo social incorporado que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como un segunda naturaleza, naturaleza socialmente reconstruida. Es un “estado del cuerpo” compuesto por disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y moverse, de hablar, caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza. (Bourdieu, 2010: 15)

Este enfoque permite ampliar las aproximaciones en torno al teatro, y a su condición estructuralmente ideológica, desde perspectivas sociológicas y de teoría de la cultura al basarse en el vínculo entre el contexto de producción (social e históricamente delimitado), la obra y el contexto de recepción. De hecho, podemos compartir con Raymond Williams (1977: 178) que “justamente porque toda conciencia es social, sus procesos tienen lugar no sólo entre, sino dentro de la relación y de lo relacionado”.

La condición de “sujetos plenos” que la situación comunicativa del teatro otorga a actores y público, como define García Barrientos, implica que funcionalmente ambos están enfrentados y que al anular ese enfrentamiento, supone el cese del hecho teatral. Desde esta situación, se entiende que la política es estructural dentro del teatro y no tiene que ver exclusivamente con un problema de contenido sino con la organización de los elementos que componen el drama: tiempo, espacio, personaje y público. De este modo, tenemos un primer encuentro ideológico en la relación entre actores y público.

Un segundo encuentro ideológico se obtiene en virtud de la “convención representativa”, puesto que cada elemento representante (real) dobla en “otro” representado (ficticio). Esto nos permite ahondar en el hecho de que la estructura de la ficción dramática opera bajo la configuración de un enfrentamiento de personajes en un tiempo y en un espacio determinado. De hecho, toda obra de teatro conlleva una oposición de modelos de representación social que se expone frente a los espectadores. Así, de acuerdo con Eagleton, la base del conflicto ideológico es la diferencia que se puede dar dentro de un marco común. Esto es lo que en el fondo constituye el tipo de *acción* teatralmente codificada.

La política y la ideología son estructurales en el teatro puesto que las acciones organizadas de representaciones sociales operan sobre un marco cognitivo, entendido como el conjunto de saberes culturales y sociales que los individuos van acumulando a través de sus experiencias de vida y se expresan como modelos que en algún momento serán compartidos colectivamente. Y el espacio teatral es un lugar donde se enfrentan esos marcos y permiten el juego dialéctico entre la escena y los espectadores.

El juego dialéctico no solo opera en esos dos enfrentamientos ideológicos, sino que existe un tercero. La situación de enunciación que articula al drama como género, tal como ya lo hemos mencionado, está también condicionada históricamente en un proceso de confirmación o tensión del mismo género. De hecho, cada obra procura instalarse dentro de un campo creativo (campo cultural en sentido amplio y campo teatral en sentido específico) ya sea confirmando las codificaciones de la situación de enunciación o combatiéndolas, con el fin de transformarla y así generar un nuevo estado del género. De modo que, en cada operación teatral, nos vemos en presencia de tres enfrentamientos ideológicos simultáneos que operan en tres niveles:

- a) Nivel intradramático: el conflicto de las acciones expresadas en escena.

- b) Nivel extradramático: el conflicto de las acciones frente al público
- c) Nivel de género: el conflicto propio de la interacción discursiva entre la obra y el campo teatral.

Así, la naturaleza del conflicto ideológico expresado en las acciones en los tres niveles tiene que ver con caracterizar la acción como una prueba de la oposición entre *fuerzas de conservación o emancipación de modelos de representación social*. El teatro crea una situación política específica que se planta en escena frente a un espectador que la enfrenta desde su ideología. A la vez, la obra se hace parte del juego teatral para confirmar, tensar u oponerse al *nomos* del campo teatral, es decir, se planta en el campo frente a otras obras que configuran el campo cultural.

Cada representación social es producto de un marco cognitivo que nos permite delimitar nuestra concepción del mundo. En cada uno de estos niveles, aquel marco cognitivo es el que entra en conflicto cada vez que ocurre el hecho teatral. Para ser más claro podemos poner atención al siguiente ejemplo respecto de una obra propiamente moderna. En *La señorita Julia* de August Strindberg tenemos, a nivel intradramático, una situación inicial dentro de un marco social concreto: la cocina de una casa aristócrata en la noche de San Juan. El estatus quo está manifestado por dos elementos: las botas del conde como metonimia del poder establecido y Cristina, la cocinera, que, a pesar de ser la noche de carnaval, ella no participa de la fiesta y duerme. Ambos dan cuenta de un modelo de representación social inicial. Julia, al bajar a la cocina (cual descenso al infierno) y establecer una tensa relación de seducción con Juan, el criado, pone en tensión aquella situación inicial a través de un enfrentamiento con las fuerzas de emancipación que ambos representan.

Esta situación dramática, en un segundo nivel (extradramático) entra en conflicto con el espectador y el marco cognitivo sobre el cual se estructura su ideología, haciéndolo partícipe de un debate en torno a la conservación de un modelo social específico. De hecho, Strindberg,

al dejar el final abierto, invita al público a completar el proceso de emancipación o de conservación respecto del modelo propuesto. De ahí en que la insistencia en el suicidio de Julia en algunas puestas en escena de esta obra solo expresen la ideología de quien decide cómo solucionar el enfrentamiento, determinando el triunfo del paradigma social inicial por sobre la emancipación individual.

En un tercer nivel, Strindberg pone en crisis el modelo representacional de su época, apostando por una estética naturalista inspirada en el efecto subjetivo de los impresionistas, tal como declara en el prólogo que escribió para esta obra. Del mismo modo, trasladar la escena al espacio de los desplazados del conflicto burgués (los criados en la cocina) permite entrar en el mundo de lo no visto, carnavalizando también el acontecimiento teatral y rompiendo con la estética romántica que dominaba en su época. Entonces, también genera un efecto de emancipación respecto del género dramático imperante, ampliando los márgenes de lo representable, y a la vez, confirmando el género al situar la acción en personajes y su desempeño en un contexto determinado.

En consecuencia, la obra opera ideológicamente en los tres niveles ya expuestos, dando cuenta que la comprensión del drama como ideología abre la puerta a la configuración de escenario complejos en el análisis de las obras porque hay casos en que obras que son claramente emancipadas desde el punto de vista intradramático, pueden ser conservadoras a nivel extradramático y también a nivel de campo teatral. Esto ya lo señala Pierre Bourdieu (2010: 34) al decir que “ciertas obras políticamente “progresistas” (por su contenido o su intención explícita) puedan ser estéticamente conservadoras mientras que obras políticamente “neutras” (formalistas) puedan ser estéticamente progresistas [...] ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente (y a la inversa)”.

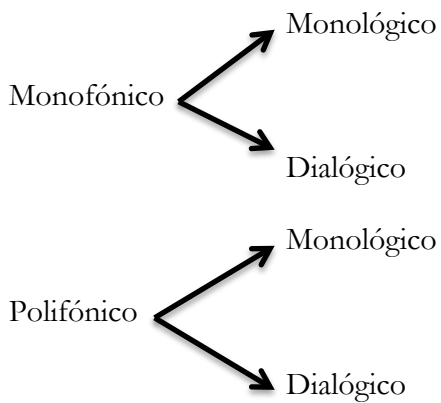
A modo de síntesis, en relación al marco cognitivo, las fuerzas de emancipación y conservación se articulan en tres niveles discursivos simultáneos: nivel intradramático, entendida como las fuerzas opuesta al interior del drama, o la acción representada. Nivel extradramático, que se expresa en la relación de oposición o complementariedad entre la ideología intradramática y el público. Y, finalmente, el nivel de campo teatral, que se comprende como la confirmación o desplazamiento de las formas imperantes dentro de la legitimación del teatro históricamente consensuado.

Un último punto en torno a la relación entre discurso e ideología tiene que ver con la articulación entre el significante y el significado dentro del esquema teatral, a nivel intradramático. Al considerar que el escenario básico de conceptualización de la noción de discurso se articuló – ni exhaustiva ni exclusivamente - en torno al fenómeno de la palabra oral o escrituralmente dicha, podemos resignificar la noción de *logos* y *fonos* que Bajtín emplea al describir la narrativa de Dostoievski. La propuesta de resignificación tiene que ver proponer una distinción fundamental entre polifonía y dialogía. La partícula *fonos* da cuenta de los sonidos es decir, elementos físicos que pertenecen al ámbito de los significantes y no de los significados. De hecho, existe una oposición entre monofonía (un sonido) y polifonía (muchos sonidos). Estos términos, en este caso, designan a los significantes que participan de la acción discursiva, y en tanto acción, podemos estar en presencia de una voz o muchas voces.

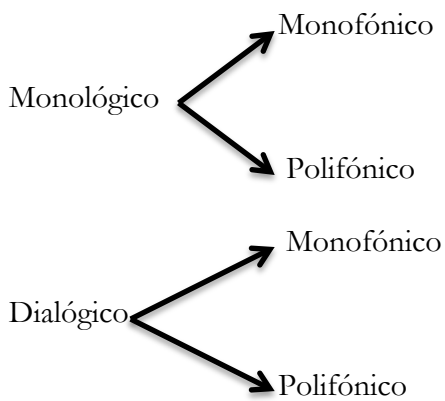
En relación a la noción de *logos*, esta la entenderemos como las ideas (significados) que transmite un discurso. En este sentido, podemos percibir una oposición entre monología (un discurso o idea) y dialogía (más de un discurso o idea). Por tal razón, podemos plantear que una obra polifónica no necesariamente es dialógica, puesto que la presencia de voces no señala de forma directa, la presencia de muchas ideas. De hecho, las obras didácticas o explícitamente políticas, tal como las entendemos dentro de esta investigación, pueden ser monofónicas o

polifónicas, pero de forma irremediable, son monológicas. Así podemos entender el siguiente diagrama donde se expresan los posibles cruces discursivos que planteamos en relación a los significantes y significados:

a) Desde el punto de vista del significante discursivo (*fonos*):



b) Desde el punto de vista del significado discursivo (*logos*):



Es importante recalcar que estas relaciones solo son posibles, en el marco teatral, dentro del nivel intradramático, pues tanto el nivel extradramático como el nivel del género, cada operación dramática es siempre dialógica. En el caso extradramático, desde el hecho que el teatro implica a la figura del actor y el público, siempre estaremos en presencia de más de un discurso y por tal razón, siempre será dialógico.

En el nivel del género, ya por generarse cada acción teatral dentro de una situación de enunciación delimitada históricamente, constituyendo el género, siempre habrá una relación con las obras que demarquen la creación legitimada, por lo que también cada obra propondrá un diálogo ideológico activo y en presente con las otras creaciones. En gran medida, este último nivel tiene que ver con lo que Raymond Williams define como *estructura de sentimiento*, es decir, experiencias sociales en *solución*, puesto que se manifiestan activa y particularmente vivas dentro de un sistema ya estructurado y así:

... *significados y valores* tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas. (Williams, 1977: 180)

De este modo, cada expresión organizada dentro de un espacio culturalmente compartido y organizado bajo parámetros procedimentales ya fijados social e históricamente, solo puede entenderse como una expresión que viene a dialogar (y por lo tanto, a reproducir y producir) con el medio sobre el cual se inserta. Tanto es así, que en arte en general y en teatro en particular, cada creación se cimienta sobre una poética no declarada.

Si lo social es lo fijo y explícito – las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas – todo lo que es presente y en movimiento, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, “subjetivo”. (1977: 175)

La configuración histórica de los géneros se plantea como una codificación ya fija que constituye un sistema. Legitimado y regulado mediante estrategias de consenso propias de las reglas del arte – disputa ideológica entre la *doxa* y la *heterodoxa* descrita por Pierre Bourdieu – el género representa una institucionalidad fijada y sobre la cual, cada acontecimiento teatral nuevo se propone como una acción subjetiva, particular, que viene a confirmar o tensar los

límites de tal codificación. La noción de estructura de sentimiento, en este caso, tiene que ver con la codificación ideológica de ciertos procedimientos expresados subjetivamente en una realización particular y que, eventualmente, mediante su triunfo ideológico, constituirían una nueva doxa.

En consecuencia, la creación artística debe entenderse como parte de “un proceso formativo dentro de un presente específico” (Williams, 1977:176). De esta forma, nunca una creación está en tiempo pasado, por muy conservadora que sea estéticamente.

En diferentes momentos de la historia, y de modos significativamente distintos, la realidad e incluso la primacía de tales presencias y tales procesos, ese tipo de actualidad tan diverso y sin embargo tan específico, han sido poderosamente afirmados y reivindicados, mientras que en la práctica, por supuesto, son permanentemente vividos. Sin embargo a menudo son afirmados como formas en sí mismas, en disputa con otras formas conocidas: lo subjetivo en oposición a lo objetivo; la experiencia en oposición a la creencia; el sentimiento en oposición al pensamiento; lo inmediato en oposición a lo general; lo personal en oposición a lo social. (2009: 176)

La noción de estructura de sentimiento, por tanto, describe la “continuidad de la experiencia desde una obra particular , hasta su reconocimiento como forma general ; y después la relación entre esta forma general y una época” (Williams, 1968: 18)

Consecuentemente, debemos suponer necesario que la realidad material del signo teatral está dada por los cuatro elementos que conforman la comunicación teatral, como ya mencionamos antes: espacio, tiempo, actor y público organizados como situación de enunciación y por tanto, dentro de parámetros históricos específicos. Por tal motivo, se requiere hacer una descripción del discurso a través de cada uno de estos aspectos considerados dentro de la metodología de análisis dramatólogo que postula José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro*.

## 5. Texto + contexto

En cierta medida, hemos de desarrollar una doble lectura discursiva que permita separar varios fenómenos simultáneos que se conjugan en el drama propiamente tal. En primer lugar, debemos reconocer la composición del drama dentro de un contexto específico de producción, lo que genera un discurso (a) o “discurso de producción”. En segundo lugar, nos situamos en un espacio de recepción específico, por lo que debemos considerar como discurso (b) o “discurso de recepción” la relación entre texto y contexto de recepción, el que guarda relación con el discurso escénico. En tercer lugar, nos encontramos una relación texto/contexto en la fábula propiamente tal, “discurso diegético”, por llamarlo en terminología dramatólogica, que llamaremos discurso (c). Por último, debemos considerar que la actualización de los discursos en el hecho dramático fundamental nos entrega un nuevo discurso, al que denominamos discurso (d) o “discurso dramático” propiamente tal.

En esta dimensión, podemos ver claramente cómo el teatro, en particular, nos sitúa dentro de un espacio de práctica social histórica y que la validez de los discursos presentes se determina de forma histórica y social. Para esto, podríamos señalar algunos elementos contextuales que permitan dar cuenta del fenómeno discursivo en la producción, en la recepción (escenificación o publicación), en la diégesis y en el drama, pero nos encontramos ante unas disyuntivas fundamentales de los análisis sociológicos de la literatura y que aún no encuentran salidas ¿Cómo podemos delimitar un contexto de producción? ¿Qué criterios nos sirven de base para separar los contextos relevantes de los secundarios? En cierta medida, esto demanda (y depende de) la competencia semiótica del receptor, que finalmente, reconstruye un contexto de producción a partir del texto, y será en la recepción donde se jerarquizarán aquellos elementos que inciden en el discurso mismo. Por tal razón, la descripción del discurso (a) será un ejercicio a posteriori determinado por las condicionantes del discurso (b) y en tal

caso, poco o nada dirá de la producción ni de su contexto, sino más bien de la recepción y de su contexto.

No obstante, si no podemos acceder a un contexto de producción real y no instrumentalizado por la recepción ¿Cómo podemos desentrañar un contexto de recepción delimitado y claro que permita una construcción del significado del discurso sin que haya una instrumentalización del mismo discurso ya en esa construcción de la significación? ¿Cuáles son las condicionantes contextuales de la recepción de un discurso? ¿Podemos jerarquizar condicionantes contextuales de orden social (colectivas) y de orden psicológico (individuales)? ¿Cuál construcción del espacio de recepción es más válida, la de un receptor semióticamente competente o la de un espectador/lector ingenuo? ¿Qué hace que un receptor sea competente? ¿La recepción del teatro y de la literatura solo se valida en tanto haya receptores competentes, por lo que se transforma en un juego elitista y autocomplaciente?

Ya señala Teun Van Dijk (2001: 71) que la teoría del contexto “explica cómo los participantes son capaces de adaptar (la producción y la recepción/interpretación) del discurso a la situación comunicativa interpersonal-social.” De este modo, el argumento de base del lingüista holandés para su teoría del contexto radica en que:

La situación social-comunicativa es – en sí- una noción sociocultural, y se describe en términos de una teoría (micro)sociológica (participantes, relaciones entre participantes, grupos, instituciones, poder, etc.)

En una teoría del procesamiento (producción/comprensión) del discurso la situación social-comunicativa no puede influir directamente en las estructuras verbales/discursivas: se necesita una interfaz sociocognitiva.

Es decir, no es la situación social-comunicativa la que influye en las estructuras verbales/discursivas, sino su representación mental en cada participante (hablantes, oyentes, etc.) (Ib, 2001: 71)

En este plano, nos encontramos ante un proceso complejo dentro de la psicología cognitiva que asume que la comprensión de un discurso se produce por medio de modelos mentales entendido como “una representación individual, subjetiva de un evento/situación en la

memoria episódica, que es parte de la memoria a largo plazo” (Ib. 2001:71). Por tanto, ya no entramos en la validez de la competencia semiótica para el análisis de un discurso como estructura de signos, sino en la legitimación de diversos modelos mentales que dialogan y cuya jerarquía se determina por circunstancias ajenas al discurso mismo.

Es preciso, en consecuencia, asumir que el discurso (b) se juega en un escenario tan amplio de modelos mentales individuales que, teóricamente hablando, no es posible delimitar claramente, sino por medio de abstracciones que desencadenarían una serie de discursos infinitos dependiendo de los escenarios de recepción: clases sociales, niveles socioculturales, espacios afectivos, lengua, edad, género, etc:

Un modelo de contexto es *subjetivo e individual*: Es la representación personal de lo que es relevante para alguien en la situación comunicativa. Debido a la biografía diferente de los individuos (= diferentes experiencias = diferentes modelos episódicos anteriores) los modelos del contexto de los participantes son (por lo menos un poco) diferentes, aunque normalmente (por razones sociales de la comunicación) tienen en general bastante en común para poder comunicarse sin muchos problemas. (Ib, 2001:72)

Esto evidencia el hecho de que el lenguaje en tanto discurso es un hecho social, que pertenece a una sociedad antes que a uno mismo, sin embargo, que depende de la individualidad para adquirir valor social. Por esta razón, convierte al hecho discursivo en una experiencia cuyo desglose como modelo mental solo se puede delinear en ámbitos muy generales como “Escenario (Tiempo y Lugar), Participantes (y sus varios roles), y un Evento o Acción” (Ib. 2001:71)

En este mismo ámbito, la recepción del drama, en tanto conciencia de público o de espectador, sitúa el objeto discursivo en un terreno específico de recepción. La conciencia de ficción determina la interpretación construyendo un emisor sobre el cual responsabilizamos el contenido del discurso. Dicho de otro modo, el compromiso discursivo de un receptor del drama sitúa al objeto recibido (obra de teatro) dentro de lo distante, de lo ficticio y los códigos

de recepción variarán sobre ese esquema: “una teoría del contexto tiene sentido solamente si explica la contextualización de las estructuras del discurso” (Ib, 2001: 75)

Es prudente volver, entonces, a la relación existente entre el discurso (c) y el discurso (d). Si consideramos que el “discurso de producción” y el “discurso de recepción” son espacios poco asibles metodológicamente hablando, solo podemos desarrollar un diálogo entre el modo de representar y lo representado. En cierta medida, finalmente nos queda el “discurso dramático” (d) como espacio de análisis adecuado para la construcción de los ámbitos generales sobre los que se estructuran los otros discursos, debido principalmente a que el discurso diegético solo existe representado de modo dramático. Esto coincide con lo que García Barrientos señala respecto de la práctica de la interpretación (en sentido hermenéutico) al comentar la conceptualización que ofrece George Steiner. Existiría una interpretación *primaria* que se caracteriza por ser viva, vital y responsable y que describe el tipo de interpretación que ofrece a actuación teatral, pues “da vida literalmente a un texto y se hace, en el sentido más completo, responsable de él: es una respuesta comprometida con el riesgo, que prueba, elige y realiza los significados y en la que el intérprete pone en juego su ser de la forma más completa, pues solo en el teatro el material ejecutante es el hombre en su integridad” (2000: 474).

Asimismo, como operación ideológica, la interpretación crea la ideología de la obra, puesto que es una realidad nueva que no aparece confinada a las reglas ni a los propósitos de una textualidad que se entendió durante mucho tiempo como primigenia. De hecho, García Barrientos coincidiría con Eagleton cuando este último plantea que “Una producción [representación] dramática no <<expresa>>, <<refleja>> ni <<reproduce>> el texto dramático en el que se basa, sino que <<produce>> el texto transformándolo en una entidad única e irreductible” (1976: 592). Esto solo se entiende al considerar que la materialidad del

teatro no son sus palabras escritas sino la acción de un actor frente a un público. Por eso la noción de representación dice poco a la hora de comprender la actuación como fenómeno ideológico, puesto que es la acción del actor la que produce el texto y no el dramaturgo, ni tampoco el director:

Un actor en el teatro no «representa», sino que *actúa*, funciona, hace, se comporta, «produce» su papel, no como un mago que saca una carta de la manga, sino como un carpintero produce la silla. La relación entre el texto y la producción es una relación *laboral*: los instrumentos teatrales (puesta en escena, habilidades actorales, etc.) transforman la «materia prima» del texto en un producto específico que no puede ser extrapolado mecánicamente a partir de una exploración del propio texto. (1976: 593)

Esto coincide con la visión de van Dijk en que el contexto no existe fuera de los participantes, como algo externo o visible (y por tanto objetivable) más allá de los participantes, sino que depende necesariamente de ellos, es construido por ellos. Si nos centramos en esto, podemos darnos cuenta de que los modelos mentales contextuales son relevantes en la medida que afectan directamente a los participantes y son estos los que determinan el valor del escenario (tiempo y lugar), de ellos mismos y de la acción.

Dentro de la noción de contexto existen dos categorías interdependientes llamadas categorías globales y locales. Las primeras no deben entenderse como macro-contexto sobre los cuales se sitúan los micro-contextos (locales). En primer lugar, las categorías globales se señalan con marcas discursivas en las que se rastrea una representación mental puntual íntimamente relacionada con el discurso, donde se establecen las marcas ideológicas respecto de la situación local representada. Es una relación íntima de segunda línea que deja huellas en la actuación del discurso. Una relación de primera línea la ejercen las categorías locales que se vinculan directamente con la producción del discurso. El llamado macro-contexto social influye en la gente, los actos o situaciones locales, pero su influencia se analiza a través de procesos sociales y no mediante los modelos del contexto. (Ib. 2001: 77) Este último, incidiría,

por ejemplo, en la justificación de un corpus de análisis de discursos dramáticos cuyos vínculos están determinados por contextos espacio/temporales de producción, como sería el análisis de obras de un país específico producidas durante un tiempo específico.

La relación texto/contexto permite entender una serie de procedimientos que se van desarrollando en el ejercicio teatral y que le otorgan una autonomía relativa a la producción teatral de un origen textual. Así lo señala Eagleton (1976: 594):

Esta relativa autonomía del modo de producción teatral es, de hecho, históricamente variable. Ciertos modos teatrales mostrarán en su estructura misma la ideología de la <<representación fiel>> del texto; otros entenderán el texto como materia prima que se puede reescribir, destronándolo de su situación privilegiada como árbitro absoluto. Aquí no se pone en duda ninguna relación única, inalterable: ciertos textos concederán un mayor o menor grado de relativa autonomía para la práctica teatral, mientras que, unilateralmente, ciertas prácticas teatrales constituirán en el texto la licencia de dicha autonomía.

En consecuencia, todo trabajo de análisis dramático (y estético) como discurso debe tener en consideración un doble ejercicio complementario. Por una parte, los condicionamientos poéticos, entendidos como las delimitaciones procedimentales en la construcción de la situación de enunciación en diálogo con reglas pre-establecidas y compartidas históricas y socialmente, que darían cuerpo a la estructura del drama y, en segundo lugar, y sobre esta poética, el ejercicio hermenéutico, es decir, la articulación argumentada de los posibles sentidos de una obra.

Por tal motivo, debemos centrar el análisis en la producción de un discurso específico al que accedemos, hoy por defecto, a través de la construcción textual de una obra dramática, en la que se marcan las huellas de un tipo de discurso específico cuya característica fundamental es la fusión entre el modo de representar y lo representado.

### III. El discurso dramático a través del método.

Dentro de las propuestas semióticas de análisis del teatro encontramos diversos autores que han propuesto modalidades de análisis tan legítimas como discutibles. Por solo ejemplificar dos casos aparentemente opuestos, encontramos la de Juan Villegas en *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* y la de Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro*. Ambas propuestas se estructuran sobre énfasis distintos, la primera sobre el predominio literario (escrito y leído) de la creación dramática y la otra sobre una noción de espectáculo.

Descartada la primera debido a su premisa original: “el texto dramático es literatura – creación de lenguaje – y que como tal debe ser leído e interpretado en cuanto a lo que es y como un fin en sí” (Villegas, 1982: 6); la segunda nos ofrece una revisión del código teatral regulado por los siguientes aspectos:

1) qué creaciones materiales deben ser válidas como unidades portadoras de significado, es decir, como signo de teatro, 2) cuáles de estos signos, de qué manera y bajo qué circunstancias pueden ser combinados entre sí y 3) qué significados pueden ser añadidos a estos signos: a) en determinados sintagmas y b) eventual y aisladamente. (Fischer-Lichte 1999: 32)

Si bien aquellos criterios permiten una concepción del signo teatral en su totalidad, en su concreción programática, la semiótica de Fischer-Lichte descarta dos elementos centrales de la noción de espectáculo y de la noción de discurso: el tiempo y el público. Tal como ella declara y coincidiendo plenamente con su concepción del teatro:

El teatro refleja por tanto la realidad de su cultura en el doble sentido de la palabra: la copia y la presenta en esta imagen ante la conciencia reflexiva. El teatro copia la cultura, en tanto que sus signos dan a entender signos que han sido creados por los distintos sistemas culturales. Con esto se opone la cultura a la conciencia distanciada y distanciante, en tanto que los signos son creados sólo para los espectadores. [. . .] El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de atorrepresentación como de autorreflexión de una cultura. (1999: 30-1)

Se puede observar cierta incongruencia en el modelo semiótico ya que en el momento de introducir la noción de signo, establece categorizaciones y conceptualizaciones respecto de solo dos componentes del hecho teatral: el actor y el espacio.

Como tercer modelo teórico, la propuesta dramatológica de José Luis García Barrientos ofrece un análisis y una metodología donde la concepción de drama como representación de un discurso, en el cual confluyen tanto el modo de representar como el contenido de la representación, encuentra un terreno fértil de categorización en cada uno de los pilares fundamentales del hecho teatral y sobre los cuales se estructura la teoría del signo del modo en que lo hemos presentado.

Preciso decir que, a continuación, no se ofrece una descripción detallada del método propuesto por García Barrientos, sino que se esboza una discusión respecto a la noción de discurso con cada uno de los pilares del hecho teatral<sup>6</sup>.

### **1. Premisas del método.**

La base de este método está sentada en la *dramatología* que se entiende como la “teoría del modo teatral de representar ficciones” (García Barrientos, 2007: 11). Su característica principal es que su recepción se juega en la inmediatez, es decir en la simultaneidad espacio temporal de su creación y su recepción. Teatro, desde el punto de vista de esta teoría, se define como espectáculo que involucra la situación comunicativa y la convención representativa tal como vimos en el apartado anterior. De esta trascienden los cuatro elementos fundamentales para que se produzca teatro: “unos *actores*, frente a un *público* en un *espacio* y durante un *tiempo*; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico” (2007: 11-2). No

---

<sup>6</sup> Una exposición acabada del método se encuentra en el libro de José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001) y sus fundamentos en *Drama y Tiempo* (1991) y *Teatro y Ficción* (2004). El método resumido y esquematizado se encuentra en “Discurso del método” en *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. (2007). Todos estos libros son del mismo autor.

obstante, tal como declaramos al inicio de este trabajo, existe un quinto elemento que es constitutivo y esencial del teatro: el lenguaje, sobre el que ya hemos desarrollado ciertos puntos en el capítulo anterior.

En cuanto acción, el discurso debe entenderse por los parámetros de texto en contexto, de organización semiótica de elementos con una finalidad expresa, definida (aun cuando esta finalidad no esté escrita ni dicha y aun cuando, por ejemplo, esta finalidad sea la de actores frente a un público en un espacio y durante un tiempo *sin haver ni decir nada*). En tal caso, la organización de los signos teatrales está directamente vinculada con un propósito que se expresa en el discurso, surge de él, no anterior ni distinto. Es de este modo como la noción de discurso viene a vincular los cuatro pilares que García Barrientos declara acertadamente como fundamento del teatro. Consecuentemente, existe una fusión radical entre objeto representado y el modo de representación.

En la medida que nos detenemos en el modelo de la comunicación teatral específicamente hablando, nos encontramos ante una dualidad discursiva. La doble enunciación teatral adquiere un nuevo énfasis de acuerdo al discurso interno (situación de enunciación representada, o sea fábula condicionada modalmente) y al discurso externo (situación de enunciación observada o escenificada). Recordemos que la noción de enunciación anteriormente expuesta entraña una dimensión social que determina el significado de los signos que la componen. Por tal razón, al igual que la organización del discurso interno está estructurada por signos cuyo carácter ideológico es fundamental, la organización del discurso externo asume el componente ideológico en la significación de los signos en juego. En esto radica la base del discurso dramático, es decir, el teatro en tanto actividad social expone un modelo ideológico sustentado en el discurso - no puede ser de otra forma- ante un público con el cual establece otro diálogo ideológico inevitablemente. Por este motivo entendemos el teatro

como una práctica social, al igual que la literatura, sin restringirlo al modo de recepción y, consecuentemente, centrando el análisis en la configuración de discursos que dialogan con el público/lector en un momento específico. Pero esto es tema para otro tipo de estudio.

La “piedra angular” de esta teoría es el plano *dramático* entendido como la relación material<sup>7</sup> entre el plano diegético (relativo a la fábula) y el plano *escénico* (relativo a la escenificación). Es en el plano dramático donde centramos nuestra noción de discurso e ideología, en la fusión entre contenido y modo de manera real y sensible expuesta ante un público.

Por razones de espacio y rigor en la exposición, los aspectos textuales no serán discutidos debido a que no se declaran como parte fundamental del hecho teatral. Sin embargo, remito a la definición de discurso y de drama antes expuesta para encontrar las ideas sobre las cuales se pueden organizar una lectura de esta dimensión. Solo un punto que demanda claridad: la distinción fundamental en el plano textual, desde el punto de vista discursivo, entre acotación y diálogo, como parte del texto teatral, se debe entender como la organización lingüística del contexto y del texto, respectivamente. Por tal razón, podemos concordar que el sujeto de la enunciación del diálogo sea cada personaje que da cuerpo, materialidad viva al discurso. Así mismo lo entiende Sartre (1973: 21) cuando señala:

Mis únicos vínculos con la escenografía son los gestos de los personajes, la única manera que tengo de entrar en relación con el árbol es ver a un personaje que se sienta a su sombra. En consecuencia no es la visión del personaje lo que hace surgir la escenografía, son los gestos; y los gestos crean lo general y no lo particular.

---

<sup>7</sup> Ya hemos mencionado la importancia del signo como entidad materialmente sensible como base de la experiencia estética. Esto se sustenta en la noción de Marx cuando declara que: “El que el hombre sea un ser corpóreo, con fuerzas naturales, vivo, real, sensible, objetivo, significa que tiene como objeto de su ser, de su exteriorización vital, objetos reales, sensibles, o que solo en objetos reales, sensibles, puede exteriorizar su vida”. (Marx, 1844: 192)

De acuerdo a lo anterior debemos pasar a la noción de acción con mayor precisión que la esbozada anteriormente. Si entendemos drama como una “secuencia de acciones y/o sucesos” (García Barrientos, 2007: 15), estas acciones no deben entenderse ajenas a un discurso. En un contexto de enunciación específico, el enunciado (lingüístico y/o corporal) es el que le da vida al sintagma de signos presentes. Si todo discurso conlleva una fuerza ideológica que se construye en el diálogo (independiente de la presencia o ausencia de un interlocutor presente materialmente en escena), el hecho discursivo en sí mismo inaugura un debate de fuerzas, en otras palabras, genera la *situación*. Esto no quiere decir que todo discurso tenga la misma carga semántica e ideológica, sino que debido a la carga ideológica el discurso genera acciones tal como lo entiende García Barrientos (2007: 15), es decir, “actuación que intencionalmente produce un cambio de situación” o sucesos, entendida como “actuación que no altera la situación, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad”.

Esto es también el sustento de las funciones *teatrales* del diálogo, que recoge no “cómo hablan los actores/personajes entre sí, sino para qué dicen lo que dicen (en definitiva al público). Tanto es así que la definición estricta de la función dramática del diálogo se comprende como “forma de acción, cuando un decir es hacer”. (García Barrientos, 2007: 14-5)

De modo tal, es preciso, en la descripción del discurso dramático, considerar los mismos elementos sobre los cuales se describe la acción: estructura, jerarquía, grados de (re)presentación, secuencias, formas de construcción y tipología del drama.

A continuación, se describirá la relación que se establece entre cada uno de los pilares del hecho teatral y la categoría de discurso, no obstante, es prudente mencionar que la exposición de esta relación más que descriptiva de cada una de las categorías, se desarrolla en base a la significación que estas (tiempo, espacio, actor y público) tienen en la construcción del discurso.

## 2. Discurso dramático y Tiempo.

Como mencionamos anteriormente, el drama es la relación (encaje) entre la diégesis y la escena, por tal razón la consideración de los planos temporales no debe abstraerse de aquella. Si bien es cierto que la categoría de tiempo da cuenta del contexto en el cual se produce el texto, también es congruente con la categoría de situación de enunciación más que con el enunciado mismo, si y solo si es posible separar (metodológicamente hablando) el enunciado del contexto de enunciación. No podemos abstraer el contexto de producción de un signo del significado del signo. Ahora bien, existen casos donde el contexto del signo está por encima del mismo signo, y como tal desplaza el discurso hacia el contexto. En este caso, distingamos la relación entre signos temporales y signos discursivos (solo como praxis analítica) con el fin de comprender que desde el punto de vista semiótico tanto los elementos temporales como los elementos discursivos son parte de la red de signos que participan de un hecho discursivo. Tal es el caso, por decir algo ridículo pero no ajeno a la lógica del absurdo, el de pronunciar un glorioso “Buenos días” tan pronto se pone el sol. En tal caso, si bien es cierto que podemos entender semánticamente la frase “Buenos días”, esta no tiene ningún sentido si se considera temporalmente hablando. Ahora bien, si a eso se responde “buenos días, ¡qué oscura está la mañana!” el enunciado modifica semánticamente el tiempo como signo.

Ahora bien, en relación a los planos, el tiempo de la diégesis debe considerarse como un tiempo que produce un tipo de discurso específico distinto del tiempo de la escena. Al ser modalizados por el drama, el tiempo se traslada hacia un presente donde se estructura un nuevo diálogo semiótico. En otras palabras, en el tiempo dramático se construye una relación dialéctica particular que desplaza, obscurece e incluso anula tanto el tiempo diegético como el tiempo escénico. Un ejemplo radical se puede observar en el drama histórico. Cuando

Shakespeare escribe Julio César, el tiempo de producción del discurso es distinto y distante al de la diégesis, cuyo tiempo poco tiene que ver con el real (el de Julio Cesar real) y poco tiene que ver con el de la recepción. Del mismo modo, si hoy se escenifica esta obra, el tiempo de la diégesis será tan oscuro como el de su producción. El único tiempo donde se producen las significaciones es en el dramático y es por tal razón que tanto el modo de representar como el contenido representado constituyen un discurso único y fusionado. Lo anterior se vincula directamente con la noción de distancia entendida como el trecho que existe entre el tiempo de la fábula y el de la escenificación.

Acertadamente lo señala el esquema dramatológico cuando establece la categoría de grados de (re)presentación, ya que describe los modos de representar el tiempo como signo específico en patente, latente y ausente. Desde el punto de vista del discurso, los grados de (re)presentación del tiempo inciden directamente en la construcción del hecho semiótico teatral en su conjunto, puesto que la presencia, latencia o ausencia de un tiempo debe ser considerada como base contextual fundamental en la construcción del enunciado. Esto mismo debe preocuparnos cuando se observen las categorías de estructura, orden, frecuencia, duración y perspectiva.

La relación existente entre signo temporal y signo discursivo, repito, es más bien metodológica que real, y es en esta relación donde se estructuran las significaciones. De este modo, la tematización, la neutralización y la semantización del tiempo inciden directamente en la cualificación de este como signo dentro de un sintagma o como un elemento contextual.

### **3. Discurso dramático y Espacio.**

La relación del discurso con el espacio es similar a la que tiene con el tiempo e igualmente indisoluble. Un contexto es una unidad espacio-temporal, y en tanto teatro, la

situación material del contexto espacial evidencia tal vez de manera más prístina los planos presentes. En primer lugar, debemos reconocer que el plano de la escenificación no es lo mismo que el plano de lo representado y que a la vez no es el plano de la fábula. No obstante, lo representado tiene realidad semiótica particular tanto por la anulación (desplazamiento del espacio de la escenificación) como por la postergación del espacio de la diégesis. Fischer-Lichte (1999: 194) señala de forma clara que “los significados que el espacio es capaz de crear como sistema creador de significado se refieren tanto a las funciones prácticas como a las simbólicas del espacio u objetos respectivos” de tal manera que los elementos dispuestos para significar un contexto espacial de enunciación se determinan por su misma carga semiótica y su referencialidad ya sea simbólica o icónica. En este caso, deben considerarse como directamente vinculadas al proceso de configuración del discurso tanto el espacio de la comunicación como lo comunicado. Esto es parte del proceso del diálogo ideológico y de las significaciones que se producen.

En ese sentido, y vinculándolo al caso del tiempo, vale recordar un hecho mencionado por Sartre en *Un teatro de situaciones*, en el que el contexto determina necesariamente el valor del signo y su connotación evidentemente ideológica:

En teatro las intenciones no importan. Lo que importan son los *resultados*. El público, al igual que el autor, escribe la pieza. Y evidentemente lo que interviene para condicionar a los espectadores es la época, sus necesidades, los conflictos que les son propios. En consecuencia se ha podido tomar *Coriolano* por una pieza antidemocrática que los fascistas aplaudían en el Théâtre-Français hacia 1934. Mientras que las representaciones recientes en el Piccolo Teatro de Milán subrayan por el contrario el aspecto crítico de esta misma pieza y el estudio de la dictadura como mitificación de las masas. (1973: 72)

Del mismo modo, el espacio como signo debe dialogar con los otros signos presentes en el drama y por lo tanto, alterará, modificará o anulará la realidad semántica de los signos dispuestos en escena. Si un personaje formula la expresión “abra la puerta” dentro de su casa, es probable que el espacio influya en una relación directa entre el enunciado y su contexto de

enunciación, habría coherencia semántica entre los signos y el enunciado tendría pleno sentido. Sin embargo, si un personaje formula la expresión “abra la puerta” en un desierto, de no ser un poeta empedernido o un sediento delirante, el enunciado choca con el contexto y adquiere una realidad semántica distinta, la relación es indirecta y por lo tanto, confrontacional. Esto incide directamente en la relación de tematización, neutralización o semantización que se establece entre el espacio y el discurso.

Del mismo modo, la relación entre los planos y la distancia espacial, inciden en que solo en el drama el espacio tiene sentido dialógico inmediato entre lo representado y el modo de representar. La relación semiótica que se establece entre los personajes y el espacio, por ejemplo, incide directamente en la configuración significativa del discurso hacia el espectador, de este modo, los signos empleados para determinar el espacio y sus distintas manifestaciones, es decir, escenográfico, verbal, corporal y sonoro, están directamente relacionados con la carga semántica que surge de la interacción con aquellos. Consecuentemente, la estructura (espacio único, múltiple, sucesivos, simultáneos), los grados de (re)presentación (presente, latente y ausente) y la perspectiva interactúan del modo ya expuesto.

#### **4. Discurso dramático y Personaje.**

En este caso, es prudente centrar la exposición en la idea de sujeto de la enunciación. Como tal, el actor (persona escénica, desde el punto de vista de los planos) encarna un papel (persona diegética) constituyendo en el acto a una persona dramática que es finalmente el sujeto de la enunciación dramática propiamente tal.

El personaje, en consecuencia, deviene sujeto de la enunciación y se determina por la situación social a la que está indisolublemente ligado en tanto signo. De hecho, el enunciado solo tiene valor según quien lo enuncia, tal como lo plantea Pierre Bourdieu respecto del

lenguaje y el poder simbólico. Su contenido lingüístico puede ser incluso secundario en relación a quien lo emite. La relación de dependencia “ontológica” entre sujeto de enunciación y personaje se ve clarificada en la inmediatez de la comunicación teatral. Ya Todorov señala la importancia de la acción en virtud de la realización del enunciado:

Toda palabra (acción) es, a la vez, como se sabe, un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por ese sujeto. [...] Podemos, pues, hablar con John Austin de dos modos del discurso: constatativo (objetivo) y performativo (subjetivo). (Todorov, 207)

En la enunciación concreta, en el drama, se crea el discurso que al mismo tiempo da vida al sujeto que enuncia por medio de su propio discurso. La enunciación, en este sentido, debe ser considerada como el hecho concreto de materialización de los signos presentes en el discurso. Modo y contenido son de hecho similares e imposibles de separar de acuerdo a que no remiten a realidades que se expresen fuera del escenario discursivo en el que se encuentran. Es por medio de la acción (palabra o gesto) en que se constituye la materialidad signica del personaje y que interactúa con la situación de enunciación que crea por medio de su propia enunciación.

En esta enunciación, por tanto, se configura la estructura de los personajes ya sea por su jerarquía, ya sea por carácter sistemático. La presencia o ausencia de personajes, ofrece un entramado de configuraciones sobre las que se monta el drama, de modo tal que los grados de (re)presentación sean dependientes de la configuración del reparto así como es posible definir a personajes como sujeto del enunciado, sin realidad discursiva y, consecuentemente, como hecho de lenguaje exclusivamente (como el caso emblemático de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca).

La noción de carácter (que ha sido empleada erróneamente en las estrategias de psicologización del personaje teatral) se estructura también dentro de la enunciación. No hay nada fuera ni dentro del personaje que no sea percibido como la sumatoria de sus actos – discursos – y por lo tanto, los personajes son propiamente dramáticas por el hecho de exponerse en la inmediatez de la creación/recepción del discurso. Lo mismo sucede con las funciones pragmáticas y simbólicas que este cumple en el entramado dramático.

Por ser precisamente un hecho discursivo específico, la distancia que se establece entre el personaje y el mundo “real” debe ser observada como la configuración expresa de signos con determinadas funciones que comunican un modelo social (del drama) con otro (el del público). De este modo, y como creación humana y discursiva, el teatro es también un hecho ideológico instrumentalizado. Es, por decirlo de otro modo, un discurso que promueve un discurso específico dentro de un contexto de recepción específico. La humanización, la degradación o la idealización de un personaje configura un espacio ideológico y dialéctico específico. Por ejemplo, debemos entender que tanto la presencia como la ausencia de los reyes católicos al final de *Fuenteovejuna* sea un hecho ideológico y ambas propuestas, ya por el hecho de ser expuestas, obedecen a lógicas de instrumentalización del discurso teatral.

Al igual como sucede en lo expuesto sobre el tiempo y el espacio, la perspectiva y el significado están íntimamente ligados al valor del signo “personaje” en relación a otros signos “contextuales”, y de aquí se puede considerar la tematización, neutralización o semantización de los personajes considerando el tipo de enunciado particular que configuran.

## **5. Discurso dramático y Visión.**

Al entrar a esta relación es preciso recordar que el público, dentro de la noción de espectáculo, etimológicamente hablando; se debe entender como el que observa, cuya acción

fundamental y constitutiva de significado se manifiesta por medio de la visión. En tal caso, es a través de, y en ella, cómo el drama adquiere realidad signica, es decir, lo que el drama expone ante los ojos del público.

Para su estudio, García Barrientos propone seguir con la terminología que ofrece Gerard Genette en su concepción de la narratología pero atinentes específicamente al hecho dramático: “tres son las categorías cuyos correlatos dramáticos integran la “visión” en el teatro: la *distancia*, la *perspectiva* y los *niveles*.” (2001: 194).

En el caso de la distancia, el trecho que hay entre lo representado y lo representante es, de hecho, parte fundamental de la estrategia discursiva para enajenar el hecho teatral del contexto de producción. La fantasía pura ha propiciado en la historia del pensamiento estético el fundamento para aislar la creación de la historia y transformarla en un signo sin referencialidad directa. No obstante, esta ilusión estética no debe olvidar que el signo en tanto ideología no se puede explicar desde “las raíces suprahumanas, infrahumanas o animales. Su lugar auténtico se encuentra en el ser: en el *específico material signico* y social creado por el hombre. Su especificidad consiste justamente en el hecho de situarse entre los individuos organizados, de aparecer como su ambiente, como un medio de comunicación.” (Voloshinov 1929: 30-1)

No importa, por lo tanto, qué tan alejada o cercana esté la situación de enunciación expuesta, sino el modo en que esta situación expuesta dialoga con la realidad social del público que observa. Por tal motivo no es más real (entendido como propio del realismo) una obra que manifieste expresamente una ilusión de realidad, como tampoco es enajenada una obra que se esfuerza en desarrollar efectos de distanciamiento. La condición de realidad semiótica y, por lo tanto, ideológica de un drama, se juega en la función e interacción del signo con su sintagma específico – dramatización específica – y con el diálogo que se establece con el público. En

consecuencia, la distancia en sus tres manifestaciones: temática, interpretativa y comunicativa, organiza la relación del espectador con los signos que el drama presenta y sus significaciones, del mismo modo, están directamente relacionadas con el valor del signo en la realidad social del público.

En relación a la perspectiva, al suponernos en un estado de pura objetividad, la relación subjetiva entre los signos propios del discurso adquieren realidad en la configuración (artificio) de cierto tipo de signos que imprimen contenido (significado) a sus manifestaciones puntuales. De aquí que la perspectiva deba entenderse por el grado de identificación o extrañamiento entre el signo y el receptor. La organización del discurso se dispondrá de modo tal que intencionará cierto tipo de encuentros dentro del drama, encuentros determinados por lo sensorial, lo cognitivo, lo afectivo y lo “ideológico”<sup>8</sup>

En tanto, la categoría de niveles es la posibilidad creativa del teatro para reproducir modelos de configuración semiótica dentro de otros modelos de configuración semiótica, sin mediación y por lo tanto, propio de la realidad discursiva que representa. De hecho, desde la perspectiva de los niveles, podemos acceder a la noción de drama como manifestación artística que establece una relación directa y concordante con el objeto representado, ya que, de hecho, el teatro es el espacio donde la sociedad puede observarse a sí misma, es el gran espejo (a veces cóncavo, otras convexo) donde se refleja la sociedad a sí misma.

Cada una de estas relaciones se estudiará a fondo en las obras de los seis autores chilenos ya mencionados, con el fin establecer un contexto de producción al menos en tanto

---

<sup>8</sup> En este caso, no nos referimos a la condición ideológica del signo en tanto manifestación de una organización social, sino más bien seguimos la nomenclatura de García Barrientos que define la perspectiva ideológica como la “cuestión de quién tiene la razón y se resuelve en la misma dicotomía entre identificación y extrañamiento” (2007: 30). No debemos dejar pasar que la noción ideológica en este sentido se enmarca dentro de un escenario netamente de poder del que no se abstraen los otros signos en cuestión.

espacio, con una mirada diacrónica. Por tal motivo, algunos aspectos puntuales del método se expondrán en la medida que correspondan, dentro del mismo análisis.

#### **IV. Breve contextualización del corpus.**

Las obras que a continuación analizaremos corresponden a seis dramaturgos chilenos que forman parte del canon nacional. Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), Sergio Vodanovic (1926-2001), Luis Alberto Heiremans (1928 – 1964), Egon Wolff (1926), Benjamín Galemiri (1956) y Guillermo Calderón (1971) son parte de una tradición de dramaturgos que han dejado su marca en la estructuración de un campo teatral en Chile.

Respecto del primero, podemos señalar junto con Fernando González Mardones (2010: 319-322), que se trata del primer representante del teatro chileno que desde fuera del campo teatral viene a romper con los moldes creativos de su época, generando un discurso que transgrede la escena del momento. Si bien en su contexto existía una coexistencia de grupos teatrales que conservaban la tradición del teatro costumbrista y burgués junto a agrupaciones que focalizaban su trabajo fuera del circuito legitimado, en teatros de barrio o en sindicatos de obreros. Los primeros conservaban las formas aceptadas dentro del consumo cultural de la época, en cambio los segundos, a través de sus creaciones, cuestionaban los procedimientos, los discursos y los destinatarios de las expresiones teatrales. En resumidas cuentas, a Acevedo Hernández:

No le interesaba la risa fácil, sino la reacción social objetiva del público frente a la injusticia escenificada. El suyo, sin duda, era un teatro rebelde muy lejano al teatro de moda en Santiago. Ser el iniciador en Chile de esta corriente teatral, es, evidentemente, uno de los más valiosos aportes al arte, la cultura y a la reivindicación social de nuestra patria. Don Antonio es el instaurador de esta nueva misión en Chile. La posteridad ha reconocido en él a un padre del teatro chileno, además de ser el más potente e ilustre representante del Teatro-Social-Proletario de nuestro país. (2010: 319)

Respecto de la generación del 50 a la que pertenecen el segundo grupo de autores (Vodanovic, Heiremans y Wolff), según Juan Andrés Piña, esta se caracteriza por:

La lucha contra una determinada mentalidad y estilo de vida burgués, contra la sociedad como aparato de hipocresías organizadas. [...] Característica

fundamental de los autores de esta generación y posteriores, es el afán de desenmascarar los seres y sus instituciones, ponerlas en flagrante evidencia, quitarles ese hábito de belleza aparente, de honestidad falsa, de verdades a medias entre las que sobreviven. (Piña, 1978: 9-10).

En este contexto, los autores producen obras representativas de la dramaturgia chilena que exponen los conflictos de una sociedad que está en proceso de desmoronamiento desde sus bases más tradicionales y se enfrenta a una modernidad incómoda para la existencia. De tal manera, la desestructuración de la lógica del poder se refleja en la tensión que hay en el tratamiento del género al explotarlo en sus capacidades expresivas más permisibles, dentro de un período donde, también, se necesitaba formar y educar al público. De hecho, los tres dramaturgos que analizaremos tienen otras profesiones y se dedican a otros estudios lo cual tensiona el mismo círculo cerrado que caracterizaba al campo teatral y literario, en específico, y al campo cultural, en general.

La tensión formal y de contenido es un fiel reflejo de la propuesta de estos autores representantes de una generación que también daba cabida al absurdo radical de Jorge Díaz, al realismo popular crítico de Alejandro Sieveking e incluso, a la influencia brechtiana en Isidora Aguirre y, por tal medida, son una clara muestra del amplio abanico de posibilidades dramáticas que se experimentaban para dar cuerpo a las necesidades culturales de la época.

De acuerdo con lo anterior, Juan Andrés Piña describe de este modo a dos de los escritores que revisaremos a continuación:

Vodanovic intentará en sus obras botar de su privilegiado lugar a una clase social mantenida por una débil tramoya de falsedad, denunciando su imposibilidad de acceder al acto amoroso y creativo, condenándolos irremisiblemente sobre el escenario. [...]

Wolff, más allá de una interpretación meramente política, simplista o “social” – en el sentido más burdo – opta por entrar en los umbrales de este hombre sobre el cual trata de investigar y el cual tanto le apasiona. Algunos problemas dramáticos que él presenta, que pueden ser perfectamente tratados por el estudioso social, son enfrentados por Wolff desde el hombre mismo y a partir

de él: el lucro y la especulación de unos contra la pobreza de otros, la decadencia y falsedad de un gran mundo, el arribismo, etc. (Wolff, 1978:10-1)

Cabe decir de Heiremans que su propuesta se traduce en la búsqueda de un sentido y de cómo esta búsqueda se plasma finalmente en un imposible. Y, de acuerdo a la descripción de la generación del 50 que hace Eduardo Thomas, citado por Norma Alcamán Riffo en el Prólogo al *Teatro Completo* de Luis Alberto Heiremans, se caracterizaba por:

La oposición al realismo tradicional predominante hasta entonces en la literatura chilena [...] la exigencia de rigor profesional del 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 provenientes por las corrientes existencialistas y la interiorización del mundo representado en los relatos... Por lo tanto, se intentaba conseguir un ambiente teatral sólido, protegido por una serie de medidas y políticas culturales que amparasen e incrementasen la producción artística y su difusión. (Heiremans, 2002: 9)

El surgimiento de Benjamín Galemiri se produjo en el contexto del Festival de Teatro que organizaba el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura en el año 1993 con la obra *El coordinador*. Desde ese momento, la creación de este autor empieza un camino de consagración no solo nacional sino también en el extranjero. Su obra se enmarca dentro de un momento político específico, caracterizado por el surgimiento de iniciativas que pretendían movilizar la creación cultural después de la interrupción que hubo en el período dictatorial entre 1973 y 1990. Instancias como el Festival de Teatro de las Naciones (1993) y las creación de la Muestra de dramaturgia Nacional, dinamizó la creación teatral en búsqueda de nuevos lenguajes que permitieran dialogar con el contexto en el que se producía. Es así como en la lectura de obras de la postmodernidad se buscaban las categorías y los procedimientos mediante los cuales el presente podía ser abordado, rompiendo las lógicas de los discursos modernos que sucumbían, para algunos optimistas u oportunistas, con la caída del muro de Berlín.

De este modo se comprende la creación de este dramaturgo. Al respecto, Carola Oyarzún dice:

Si uno de los rasgos más predominantes de la dramaturgia posmoderna es el diálogo simultáneo con los muy diversos campos de la cultura, Galemiri es el mejor exponente de una escritura de citas que se alimenta vorazmente del teatro y sus orígenes, de la música, de la filosofía, de la tradición bíblica, de la tecnología, de la contingencia nacional, de los medios de comunicación, de las modas, de las costumbres culinarias y, por sobre todo, del cine. La variedad de materiales y la libertad con los que los utiliza no podría sino modelar historias desbordadas, como bien lo señala Jorge Díaz (...) “Galemiri pertenece a la raza de los incontenibles, vive en el territorio de la desmesura” (2010, IV: 43)

Guillermo Calderón es el único de los dramaturgos seleccionados para este estudio que también dirige sus obras. Desde el estreno de *Neva* en 2006, en su creación no puede trazarse una escisión entre escritura y dirección, lo que es un síntoma que comparte con la mayoría de los teatreros de su generación como Ana María Harcha, Francisca Bernardi, Manuela Infante, Alexis Moreno y Luis Barrales, por nombrar algunos.

La obra de Calderón surge a mitad de la primera década del siglo XXI y se caracteriza por centrar el trabajo escénico en el cuerpo del actor en medio de un espacio despojado de artefactos. De hecho, su apuesta por la palabra como sustento de la acción viene a romper con cierta espectacularización que se desarrolló en el teatro de la transición democrática, dialogando críticamente desde el teatro con los principios ideológicos que se instauran durante los primeros gobiernos democráticos. Este ejercicio crítico se ejecuta en distintos planos discursivos a través de enunciaciones complejas donde se discute en torno a la función del arte en relación a la vida, en la transacción política como estrategia para la construcción de la historia, en la memoria colectiva como un campo de batalla y en la identidad personal como soporte de la identidad colectiva. De hecho, su teatro pone en crisis ciertos supuestos que demarcan la relación indisoluble entre estética e ideología y que permiten entender el fenómeno teatral como una diálogo en los tres niveles que este estudio ha declarado.

Su estética es insistente en los puntos que delinea en su primera obra, pues apuesta por “la escena despojada(...), para concentrar al máximo el trabajo del actor; su escritura con la palabra de soporte y herramienta; y, la concepción del artista como agente intermediario de dos mundos: la realidad y la ficción teatral” (Oyarzún, 2010, IV: 303)

Sobre estos autores es que se diseña un marco contextual amplio, poco exhaustivo pero descriptivo que da inicio a la estructuración de los análisis desde el prisma del discurso dramático como práctica social y la ideología a través del método dramatólogo de José Luis García Barrientos.

## V. Un momento fundacional: Antonio Acevedo Hernández y *Chañarillo* (1936)

Slavoj Žižek señala en “Arte e Ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo” respecto de la producción fílmica de la industria norteamericana que: “La percepción de lo Real histórico en términos de una narración familiar es una operación ideológica básica, en virtud de la cual un conflicto que enfrenta a grandes fuerzas sociales se reelabora desde las coordenadas de un drama familiar.” (2008: 11) Esta misma reflexión podría hacerse extensiva a casi toda (siendo prudente) la producción dramática en general.

Los matices de cómo se articula esta operación ideológica en una obra de teatro deben encontrarse en la forma en que su disposición textual y escénica se relacionan con el lector/espectador en una situación dialógica específica y que se concretiza en el acto de recepción. Por tal motivo, debemos considerar en el análisis de los textos que viene a continuación, las características discursivas propias de este tipo de representación para dar cuenta del modo en que la ideología es estructural en la construcción dramática.

### 1. Estructura textual del drama

#### 1.1 Paratexto:

La edición de la obra de Acevedo Hernández cuenta con una leve introducción crítica preliminar donde se explicita que el drama de 1936 fue reestrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1953 y da cuenta del reparto, formado por:

PERSONAJES	ACTORES
UN MINERO	JORGE ACEVEDO
CANTORA PRIMERA	COCA MELNICK
EL CERRO ALTO	ROBERTO PARADA
LA RISUEÑA	CLAUDIA PAZ
CARMEN	FANNY FISCHER
GABINO ATIENZA ( <i>Minero rico</i> )	RUBÉN SOTOCONIL

DON PATRICIO	JORGE BOUDON
SEBASTIÁN ( <i>Minero</i> )	FLOVIO CANDIA
CANTORA SEGUNDA	KERRY KELLER
LA PLANCHADA ( <i>Maclovia</i> )	BÉLGICA CASTRO
MATILDE ( <i>Cantora</i> )	SHENDA ROMÁN
EL VERDE CÁRDENAS	FRANCISCO MARTÍNEZ
CANTORA TERCERA	MECHE CALVO
EL CHICHARRA	DOMINGO TESSIER
PEDRO EL SUAVE	AGUSTÍN SIRÉ
ÑO SE FUE	EMILIO MARTÍNEZ
EL MAYORDOMO	PEDRO ORTHOUS
JOAQUÍN ( <i>Minero</i> )	LUIS A. FUENTEALBA
CHANCACA	CARLOS GAREFA
EL MINERO JOVEN	ALFREDO MARIÑO
EL GRINGO	VALERIO ARREDONDO
EL HOMBRE DEL DESIERTO	EUGENIO GUZMÁN
EL SUJETO BIEN VESTIDO	HÉCTOR MAGLIO
MINEROS.	ENRIQUE MARÍN, HÉCTOR ORTIZ, RENÉ VILLEGAS, MARIO LORCA.
ACOMPAÑANTES DEL SUJETO BIEN VESTIDO.	SERGIO ARRAU, RAMÓN SABAT, HERNÁN YAÑEZ, JAIME MORAN, JORGE MENDOZA, JAIME FERNÁNDEZ, PATRICIO RÍOS.
Actuación especial de MARGOT LOYOLA	
Dirección: PEDRO DE LA BARRA	

## 1.2 Texto

### 1.2.1 Dicción Dramática

Este está segmentado en cuatro etapas, cada una con un título que eventualmente se restringen a una determinación eminentemente textual, y a la vez, cada etapa corresponde a la estructura dramática de acto:

- Etapa Primera: La pulgada de sangre.
- Etapa Segunda: El canto del derrotero.

- Etapa Tercera: El de profundis del desierto. Esta etapa, está segmentada en dos cuadros: El Derrotero y El Canto del Minero.
- Etapa Cuarta: La vuelta.

En cuanto a las acotaciones, se puede afirmar que existe una concentración de funciones dramáticas y extradramáticas en un mismo enunciado, a la vez que estas últimas dan cuenta de aspectos diegéticos y escénicos sin una clara distinción. Esto se puede apreciar desde el inicio:

*Fonda en el pueblo de Juan Godoy. Es una taberna donde se vende de todo, desde el vino, que se presenta en toneles, odres y cántaras, y comestibles; entre otros, charqui, que se exhibe colgado en ristras y el queso en zarandas, hasta los artículos femeninos de más lujo; igualmente, arreos de mineros y también perfumería. Naturalmente, hay mostrador o mesón y armario que corren adosados al muro de la izquierda. Una cortina disimula una puertecita que conduce a las habitaciones particulares de DON PATRICIO, el propietario del negocio, que es de un abigarramiento definitivo. Además de la puertecita de la izquierda, hay una gran puerta a la derecha abierta a la calle. El muro del foro juega, es decir, puede alzarse. Hay, desde luego, mesas y taburetes ocupados por los clientes, mineros en su totalidad.*

*A telón corrido, se oyen los últimos versos de una tonada, seguidos de una gran algazara.*

*Sube el telón. En este momento, LA RISUEÑA (ANITA), una muchacha bajita, entrada en carnes, que tanto puede tener catorce como veinte años, huye, riendo a carcajadas, de GABINO ATIENZA, minero rico, que ha encontrado un filón riquísimo que lo ha hecho millonario de un día a otro. ATIENZA conserva sus gustos antiguos, cree que la felicidad consiste en todos los derroches y los realiza. EL CERRO ALTO (A. DONOSO) sale de atraveso y coge a LA RISUEÑA. Simultáneamente hablan -como se detalla más adelante- los personajes. Sobre el sitio destinado al baile, que está al fondo ocupando más de la mitad de la escena y que consiste en una tarima como un pequeño escenario, están las dos CANTORAS, de arpa y guitarra, y las TAÑEDORAS. Detrás del mostrador, DON PATRICIO, gordo y satisfecho, muy cruel o muy indiferente, agente y promotor de todo lo que pueda producir dinero. Sentada en un piso bajo, LA PLANCHADA (MACLOVIA), una mujer de edad indefinible, flaca, sin formas; es una celestina consagrada y repugnante; junto a un brasero toma mate, muy alegre de lo que pasa. Ella y todos celebran la cacería a carcajadas. LA RISUEÑA ríe también, pero su risa cubre el llanto. (Acevedo Hernández, 1936: 325)*

Se puede señalar que desde el punto de vista de la ficción dramática, en esta acotación inicial se hace una presentación concreta del espacio geográfico donde se desarrolla la acción como un efecto de verosimilitud que permite desde ya vincular la obra a una estética particular:

el realismo. Del mismo modo, como elemento metonímico, se presenta la taberna de Don Patricio junto a los mineros, las cantoras y las mujeres que dan cuerpo al espacio dramático en el que el drama surte efecto. Este espacio es metonímico puesto que en la taberna se desarrollan los enfrentamientos propios del pueblo y el pueblo a la vez es depositario de la relación que se establece entre los trabajadores y los dueños de las minas como síntoma del modo en que las relaciones sociales se desarrollaban en los centros de explotación de plata durante la segunda parte del siglo XIX hasta bien adentrado el siglo XX.

Otro ejemplo claro del tipo de trabajo acotacional que propone *Cbañarcillo* es la indicación escénica hacia el final del segundo cuadro de la Etapa Tercera:

*(Sobre el fondo se proyecta una película que interpreta el cuadro familiar: la madre, anciana y pulcra campesina; el padre, las hermanas y los hermanos tomando mate. Si no puede hacerse con cine, debe utilizarse el transparente con los respectivos juegos de reflectores y construir el cuadro con artistas -así, en todo.- Se borra el cuadro y el foco da primero en la guitarra y luego en una mujer joven vestida de campesina, muy sonriente, y luego en otra y otra y varias; por fin, él, EL CHICHARRA, entre ellas, muy regocijado.) (1936: 363)*

En esta acotación se encuentran directrices para la puesta en escena respecto al uso técnico de elementos de la representación misma como pantallas, luces, reflectores y transparencias, vestuarios, acciones y personajes.

Por otra parte, también se puede dar cuenta de acotaciones metadramáticas en las cuales se despliega una serie de indicaciones escénicas a la vez que se reflexiona sobre el estado del teatro en Chile hacia mitad del siglo XX, como se aprecia en la acotación que inaugura la Etapa Segunda:

*Para representar la acción en este acto y conseguir un realismo artístico dentro de los medios rudimentarios de que podemos disponer en nuestros teatros de Chile, donde están muy distantes aún el escenario giratorio y otras comodidades tan necesarias, el escenario debe dividirse en tres partes, no para lograr las mutaciones del antiguo teatro a base de cuadros, sino para darle el aspecto que ya he citado. La disposición de la escena es de acuerdo con el siguiente croquis:*

3 Despacho	Derrotero	2 Choza
1 Cancha		

*El cuadro 1 representa un puesto de la Mina Olvidada, ya en explotación. Al fondo, practicable, la boca de la mina.*

*Hacia la izquierda se inician las canchas con muchos montones de metal, y a la derecha, las tiendas de los MINEROS. Hay un transparente que cuando se levanta -al final del cuadro- el telón que representa la boca de la mina, deja ver el cuadro 2, que se destaca dentro de la oscuridad de la escena; este cuadro ocupa la mitad en sentido longitudinal del escenario no presentado y es el interior de una tienda o choza, donde habita EL CERRO ALTO, que todavía no está restablecido del todo. El cuadro 3, que se iluminará a continuación, es un aspecto del despacho de DON PATRICIO, visto en el primer acto: muestra mesas, toneles y la puerta de salida abierta hacia la lejanía azul.*

*Por fin vuelve el cuadro 1 y, cuando desaparece la escena, deja ver la visión de los derroteros fantásticos y fascinadores. Por ejemplo, cerros que parecen camellos, otros que se incendian o que dan la sensación del oro y de la plata. Hay otros que semejan esfinges o mujeres de piedra, que desaparecen o se mueven...*

*Al alzarse el telón, aparecen en el cuadro 1, EL VERDE y el MAYORDOMO de la Mina Olvidada. Llegan discutiendo a gritos. (1936: 337)*

Tal disposición de las acotaciones permite especular acerca de la virtualidad literaria del texto que, de esta manera, se ofrece como pauta espectacular y a la vez como posibilidad de lectura. Esto se confirma con la presencia de acotaciones diegéticas puras donde la información que se ofrece necesariamente debe pasar por un proceso de dramatización para ser llevada a escena ya que forma parte, del modo en que está enunciada, exclusivamente de la fábula:

*La decoración de la primera etapa. Ahora la dueña o administradora es LA PLANCHADA. Nada ha cambiado: el placer sigue tormentoso y miserable. Los mineros siguen gastando cuanto ganan, y deseando tener más para poder hundirse en el torbellino del más absurdo derroche. Cuando se alza el telón, la escena está dispuesta exactamente como en la primera etapa: las CANTORAS y TAÑADORAS sobre el anfiteatro, LA PLANCHADA detrás del mesón y los MINEROS como siempre, sentados a las mesas, bebiendo o jugando a las cartas. (1936: 366)*

En esta acotación encontramos una reflexión de un potencial “narrador”, un sujeto de la enunciación delineado en la reflexión sobre la vida del minero en la taberna al declarar: “Nada ha cambiado: el placer sigue tormentoso y miserable. Los mineros siguen gastando cuanto

ganan, y deseando tener más para poder hundirse en el torbellino del más absurdo derroche.” Sin embargo, este sujeto de la enunciación es una fantasmal voz que podría eventualmente diluirse con la voz del autor, como una pista difusa que permitiría la creación de tal sujeto por parte del lector, no así del espectador.

Esto permite dar cuenta, a la vez, del uso no solo funcional de las acotaciones sino que también referencial, de modo tal que se encuentran acotaciones personales nominativas, paraverbales, corporales (tanto de apariencia como de expresión), psicológicas y operativas. Así como espaciales, Temporales y Sonoras.

En relación al diálogo, se puede observar un estilo centrado fundamentalmente en la unidad en tanto registro popular de la voces directamente relacionada con el carácter de los personajes (decoro) lo que vuelve a confirmar la estética realista a la hora de clasificar la obra, pero con notables modificaciones que se verán más adelante. Esto se vuelve patente en que el habla de los personajes está directamente vinculada al hablar de la clase obrera, minera y campesina chilena desde finales del siglo XIX y presente hasta hoy. Cabe destacar cómo el habla también caracteriza la clase social del sujeto de la enunciación, hecho que confirma la categorización realista de la obra, en tanto se expresan diversos sociolectos ligados al espacio en que se desarrolla la vida de los personajes, lo que se vincula evidentemente a una clase social específica.

Las funciones “teatrales” del diálogo se expresan en su potencialidad máxima como elemento fundamental de la estructura de la obra, ya que se puede enumerar una serie de ejemplos respecto de cada una de las funciones que la dramaturgia propone para describir el uso del diálogo:

a) Dramática, entendida como forma de acción entre los personajes, en otras palabras, cuando el hacer es un decir:

LA CARMEN.- ¡Suélteme!

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Señores, esta mujer -que se hace la enojada- es de todos los hombres, porque su misión es divertimos. ¿Y saben?, se había escondido. La niñita no quería venir a cantar, tuvimos que traerla con buenas maneras, y aquí está dispuesta a portarse bien. Yo la traje, interpretando el deseo de todos los mineros. ¿No es verdad que todos querían verla?

TODOS.- (Menos **ÑO SE FUE** y **CÁRDENAS**.) ¡Sí, sí!

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Bueno. Ahora está muy contenta y va a cantar. Un trago para celebrar su vuelta.

(*Todos, menos los citados, beben y aplauden.*)

LA CARMEN: ¡Cobardes! Desafío a todos los qu'están aquí, y a todos los habitantes de Juan Godoy, ricos y pobres, a jurar que alguna vez me han visto en algo que les dé derecho a ofenderme así.

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Pero ahora, los que tengamos ese derecho lo vamos a tener por turnos y sin pelear. El primero es para mí.

(Se acerca y la abraza. Ella le sacude el más feroz bofetón.)

LA CARMEN.- ¡Bestias! Se ríen de mí porque espero a un hombre, ¡porque quiero a un hombre! ¡Desean que los divierta, que les resista sus torpezas! ¡Canallas! ¡No creí que en un mineral hubiera hombres como ustedes! ¡No creí que los que día a día desafiaban la muerte fueran capaces de ofender a una mujer!

**ÑO SE FUE**.- ¡Bien dicho!

LA CARMEN.- ¡El que espero es compañero de ustedes; el que me desee, lo traiciona!

TODOS.- Ese murió. Sabimos que murió...

LA CARMEN.- ¡No es cierto!

ALGUNOS.- ¡Zamba idiota!

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Aunque no haya muerto... Nosotros te queríamos pa nosotros.

LA CARMEN.- ¿Por qué hei de ser yo, precisamente, la que les calme los malos apetitos? No lo entiendo, no quiero entenderlo. ¿Es que les molesta que haya cambio de vía? Déjenme retirarme, no quiero estar aquí. Me trajeron por fuerza... Me hicieron recordar los malones de los indios en «La guerra a muerte», ¡pero hasta esos indios son menos malos que ustedes!

VARIOS.- -Ella sabe cómo son los indios.

-En un malón fue la cosa. ¡Ja, ja, ja!

-Por eso le gustan los malones.

-¡Viva la Virgen de la Piedra!

-¡Ja, Ja, Ja!

LA CARMEN.- ¿No me quieren oír?

TODOS.- (*Menos **CÁRDENAS** y **ÑO SE FUE**.*)

-¡Que cante, que baile!

-¡Que se saque el traje!

-¡Que se ría!

-¡Que nos bese a todos!

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Me pegaste un golpe, me tiraste a matar, yo había de pegarte también; pero si te vestes con un vestido bonito, te perdono el atrevimiento. ¡Ya, anda! (*La toca para impulsarla. Ella lo golpea otra vez.*) Señores,

ya no se puede aguantar más. Yo quiero castigarla. ¿Están de acuerdo en que la desnude?

VARIOS.-

-¡Sí, sí, bravo!

-¡Después la rifaremos!

EL SUJETO BIEN VESTIDO.- Ya oíste. (1936: 371-2)

En este diálogo se puede ver también la relación entre los participantes estructurada en torno a la violencia y esta entramado de acciones las que configuran el carácter de los personajes. En otras palabras, en el modo en que utilizan la violencia como parte fundamental de las relaciones sociales y cómo se vinculan con ella ya sea como víctima o victimario, del mismo modo en que se vinculan activa o pasivamente con ella, los personajes constituyen su carácter. Si bien es cierto que por un modelo ideológico específico, el determinismo social predispone a los actantes hacia una determinada ejecución y disposición de la violencia, este determinismo se quiebra a través de acciones puntuales, lo que pone de manifiesto también una crisis del modelo determinista y permitiría una transformación de las esferas sociales. De hecho, esta transformación y movilidad social por parte de los personajes permite descartar todas las aproximaciones naturalistas al análisis e interpretación de esta obra de Acevedo Hernández. Sin embargo, surge la pregunta, ¿es posible un drama sin violencia? Esto es algo que trataré de responder más adelante.

b) Caracterizadora, sin olvidar que la acción es dadora de carácter, existe una función específica del diálogo que entrega información puntual respecto de los personajes que permite al espectador o lector construirlos de manera más explícita, de forma directa o indirecta:

EL CHICHARRA.- Yo miraba a los güeyes tan pacientes y tan grandes y hacía surcos chuecos, muchos surcos, despacito, despacito, y toos iguales. El día era largo y pesao, la plata muy poca y la pobreza callá... Si alguna vez encontraba escasos los seis centavos de mi socorro y lo decía, el mayordomo me azotaba amarraíto. Una vez me defendí... ¿y que no se me pasó la mano, pues? No me quedó otra que arrancarla culebriao por el primer camino que encontré. En Chile m'enganché pa las minas; llegué aquí, y me hice cumpa con el capacho, que en los primeros días me mordía hasta el alma, y bajé y subí por las escaleras

de patilla, al principio con temblores de muerte, hasta que me acostumbré. Ya no le tengo miedo a la mina, ni a la fatiga; soy un apir, colao y nunca me ha pesao muy feo l'ambición. (1936: 331-2)

LA CARMEN.- Vos vaí a terminar con la tanda de Gabino Atienza, ¿no? Yo no necesito su plata. Ni creo que tu patrón tenga derecho a negociarme a mí... ¿Lo entendís? Ni quiero que vos me hablís pa güeno ni pa malo... ¿No te habís desengañao, asquerosa, de que te tengo asco?

LA PLANCHADA.- Adiós, Virgen Marida... Cómo seríai si no te conocieran... Te han visto muchas veces así como la sota..., en las carpetas... Se hace la que no quiebra ni un güevo, mirenlá..., ¿no digo yo?

LA CARMEN.- Soy lo que soy; ni lo que haya sío ni lo que seré le importa a nadie. Pueo ser de quien se me ocurra, que no dé plata como Gabino Atienza, ¿entendís? No negoceo con amor, no lo hei hecho ni lo haré... Por cariño, lo que Dios disponga..., la vía, ¡too! Pero pa qué te hablo a vos de cariño... (1936: 343-4)

EL CERRO ALTO.- No quería que te juerai. Soi tan amable, tan simpática. Mira, después de mi madre, vos soi l'única mujer que se ha acercao a mí, así..., con suavidad... ¿Cómo te diría?... Oye, nosotros los mineros venimos de cualquier parte, venimos a'venturar, a trabajar en cualquier cosa, a vivir como venga y a morir del mesmo moo. Agarramos una mujer sin mirarla, como se toma un trago, y así la botamos, sin saber cómo es... güena o mala... ¿Entendís?

LA RISUEÑA.- Güena o mala... ¿Yo, cómo seré?

EL CERRO ALTO.- Decime, primero, ¿por qué me cuidaste, aborreciéndome como me aborrecíai? ¿Por qué te queaste a mi lao hasta agora?

LA RISUEÑA.- Porque... estabai bandiao y... solo... Porque... yo no sé por qué te cuidé, ni entiendo la pena que me llenó cuando te dejaron tan a mal traer...

EL CERRO ALTO.- Es que vos soi güena. Soi una santa, zamba. Si a mí, que t'hei hecho tanto daño, me habís cuidao así, ¿cómo habríai tratao a uno que te hubiera querío? Mira, le agradezco al Suave que me haya bajao a plan, porque si no... no te hubiera conocío..., no nos hubiéramos conocío...

LA RISUEÑA.- ¡Qué hombronazo es El Suave! ¿No podríai vos ser parecío a él? Tenís la fuerza, te respetan, y si no fuerai tan aguapao, tan perro..., te querrían...

EL CERRO ALTO.- Soy malo, yo, Risueña. Tenía de vos una idea mala. Esa noche te quería tener... y después -de puro gusto- tirarte a un pique muerto. Tenía ganas de hacerte peazos... Pa mí, esa, noche, valíai menos que un... perro. El diablo se me había metío aentro, el diablo. (*Pausa.*) Risueña, mi chicuela güena, perdóname.

LA RISUEÑA.- Pídele perdón a Dios. Yo no tengo que perdonarte. A mí nadie me ha tratao en otra forma... Toos han querío jugar conmigo; toos han querío mi pobre cuerpo; pero nadie me ha traído amor... Hei sío como... como los perros perdíos. Nadie ha querío entender que soy una mujer con sentimientos, que sé sufrir y también... querer, y que... merezco que me quieran. De chiquitita me han tratao así. A mí me han hecho llorar mucho... Las únicas personas que en este mundo me han defendío han sío la Carmen y El Suave.

(Pausa.) Agora que ya'stás güeno me iré. Vos saldrís al trabajo y yo me volveré otra vez al despacho a servir de juguete a los mineros..., a terminar en un pique muerto o de una puñalá. (Llora.) Adiós.

EL CERRO ALTO.- Risueña, no me dejís. Yo no podría vivir sin vos; te tengo en el pensamiento, en la sangre te llevo. Siento una pena tan grande de haberte ofendido..., no la comprendís vos... Pienso qu'estando a mi lao, no volveré a ser malo. ¿Entendís? ¡Quédate conmigo, trata de perdonarme y de quererme! Yo no te prometo na; no tengo qué prometerte... Vos sabís cómo es la vía; pero... oye... ¿Tas llorando? ¿Te duele lo que te digo?

LA RISUEÑA.- ¿Dolerme? No, es que es la primera vez que oigo palabras así. Es la primera vez que alguien desea estar conmigo y defenderme. Es la primera vez que una persona cree que me quiere... (1936: 343)

En estos ejemplos podemos ver que la acción determina el carácter de los personajes y modifica necesariamente su caracterización de forma explícita, sobre todo en el diálogo entre La Risueña y El Cerro Alto, ya que la acción anterior donde él intenta agredirla y es defendida por Pedro El Suave es determinante para que él, a partir de los cuidados de ella, pueda hacer un giro en su actitud (de un modo un tanto inverosímil) para pasar a prometerle afecto. Si bien la observación entre paréntesis deba ser entendida como un efecto dramático donde la levedad de los afectos es similar a la necesidad de protección en un mundo violento y por lo tanto las relaciones tienen un alto componente de pragmatismo ejemplificado en las relaciones entre fuertes – débiles, sabios – ignorantes, pobre – ricos, chilenos – extranjeros, mineros – empresarios, hombres - mujeres. Todas estas relaciones son conflictivas y derivan en movimientos de cercanía o distancia de acuerdo a un plan tácito de supervivencia, necesario para sobrellevar la vida en el contexto donde se enmarca la obra.

c) *Diegética* o “narrativa”: función que entrega información llamada “fuera de escena” es decir, que no es parte de lo netamente dramático en el espacio, tiempo o en cualquier aspecto de la percepción. En el caso de esta obra, la constitución del sujeto o transformación del sujeto vinculado directamente a un fenómeno en el tiempo, implica el desarrollo de elipsis temporales bastante largas en las cuales sucede un acontecimiento fundamental para que se concrete

dramáticamente en escena, de hecho, por algunos críticos esta obra es considerada épica precisamente por la transformación a modo de Bildungsroman, narración de formación o educación de un héroe. El ejemplo más claro de este tipo de función narrativa del diálogo se aprecia en la Etapa Cuarta, antes del regreso del Chicharra y de Pedro El suave:

EL VERDE CÁRDENAS.- Dispéñeme, ¿no anduvo usted buscando a los amigos Suave y Chicharra?

EL CERRO ALTO.- L'hice un empeño... Anduvimos unas diez jornás contás desde aquí. Hei nos pescó el viento malo y tuvimos que volver... Si a ellos los ha pillao en el desierto, sin abrigo, ya tienen un monte encima. (*LA CARMEN llora en silencio.*) Pero así como los púo pillar... púo tamién suceder lo contrario. Nosotros nos salvamos del mismo peligro... Hace mucho tiempo que faltan, lo menos medio año... Yo tengo la tincá de que van a llegar de repente... a lo mejor ya'stán en el pueblo. La verdá es que golver del desierto es como golver del otro mundo. Pero los hombres como El Suave lo vencen too. ¡Un trago por ellos! No llore, Carmen, tome por ello!... (1936: 374)

d) “*Ideológica*” o didáctica: que preferentemente propongo denominar didáctica, como ya señalamos, debido a que la función ideológica de un texto trasciende los contenidos lingüísticos de diálogo y se imprime en todos los componentes del discurso, incluyendo los aspectos no verbales del drama y que es estructural a toda creación teatral; da cuenta de la función del diálogo que se pone al servicio de la transmisión de ideas, mensajes o lección. En el caso de *Chañarillo*, podemos encontrar en muchos diálogos un intercambio de visiones respecto de muchos temas que son parte del conflicto del drama. En cierta medida, es curioso el cruce entre estilo y contenido del diálogo, puesto que no es frecuente encontrar reflexiones en un lenguaje tan radicalmente coloquial y campesino y da cuerpo al sustento ideológico de la obra, cuya finalidad es enaltecer la figura de la masa productiva con sus principios, valores e ideas por sobre los dueños del capital cuya reflexiones son menores. Del mismo modo, existe una relación dialéctica permanente entre texto y acción que da cuenta del conflicto dinámico en la ética de los personajes que deben procurar sobrevivir y del mismo modo, configurar una cultura de la sobrevivencia.

LA RISUEÑA.- (*Muy vejada y colmada de indignación, se levanta.*) ¿De modo que no me pueo defender de estos hombres tan crueles y tan cobardes, y de estas mujeres tan malas? No'stoy enferma... ¡Quiero que me dejen tranquila! Me gustaría morirme... Morirme antes de estar aquí con ustedes ¡Me tratan peor que a una bestia! Y toos ustedes son bautizaos... ¡y han tenido madre y me tratan así! ¿Es que yo no soy mujer?

EL CERRO ALTO.- ¿Mujer? Qué vai a ser mujer vos... Soi... un peacito en cangalla pa que toos te lleven y te traigan... Vos tas aquí pa divertir... y si no lo querís hacer, me voy a divertir harto con vos. (1936: 326)

ATIENZA- Tengamos calma, señores, divirtámonos como caballeros. Toos estamos aquí persiguiendo a la suerte, que pa muchos es color del viento; a toos nos llaman los derroteros que tienen riqueza y que tienen muerte. El cerro es como la mujeres, que se dan... algunas veces sin preguntar a quién, y otras veces... pa qué hablamos. Agora, que la cosa es sin picarse, Cerro Alto; somos harto amigos, y en nombre d'esa amistá hablo. Vengo de Copiapó a rendirle un homenaje a la Carmelita. Yo m'iba a mi tierra, debí embarcarme en Caldera hace cuatro días, pero no púe hacerlo sin despedirme d'ella, que me parece tan simpática y tan... hombre. (1936: 326)

PEDRO EL SUAVE.- El corvo, el cuchillo, Carmen, no es extraño al minero, como no lo es la uña maestra al puma... El corvo es la continuación del brazo, es... cómo lo diría... es lo que refuerza la palabra, que así es como una escritura... Aquí los niños quieren tanto al corvo y desprecian tanto el dolor, que juegan a la pulgá de sangre, que es un juegucito que, como toos saben, consiste en pelear con un cuchillo al que se le ha dejao libre sólo una pulgá de fierro pa que acaricie la carne. Pero estamos tristes, Don Patricio, un trago pa toos. (1936: 334)

EL GRINGO.- ¡Porque no es cierto! ¡Ignorantes! ¡Indios! Cómo puede ocurrírseles que un pájaro feo, inútil, sirva para algo... (*Los MINEROS sacan sus cuchillos y lo cercan.*) ¡Cobardes! En grupos me amenazan; de hombre a hombre nadie es capaz para mí. ¡Bestias! ¡Son unos bestias! ¡Miren que el gaucho... dueño del mineral! ¡Ja, ja, ja!

ÑO SE FUE.- Un momento, amigos. No se trata de castigar solamente; hay que hacer justicia. ¡Guardar los cuchillos! (*Lo hacen.*) Mira, gringo tal por cual, te acordái cómo llegaste aquí, parecíai gallo peliaor, coloriendo por falta de plumas.

EL GRINGO.- ¡Yo peleo contra todos!

PEDRO EL SUAVE.- Aguántate en la bayona, buen mozo. Vos no sabís vivir; tu obligación de hombre -si fueras hombre- era respetar lo que los demás respetan. A la ciudad que fueres, haz lo que vieres. Ahora, yo te voy a demostrar -como podría hacerlo cualquiera aquí- que no resistís un golpe. ¡Yal, encáchate, ármate, pórtate como un hombre; ya que tenís tan larga la lengua. (*EL YANQUI se pone en facha. EL SUAVE lo tiende de un golpe. Todos ríen.*) Amigos, estos gringos se figuran que porque son rucios son más que nosotros. No hay que aflojar nunca, que nunca nadie le gane al chileno a trabajar ni a peliar, ¿ah? (1936: 342)

EL CHICHARRA.- ¿Y no habís buscao minas?

PEDRO EL SUAVE.- ¿Pa qué? La plata no m'interesa.

LA CARMEN.- Con la riqueza se puee hacer mucho bien. Si una tiene plata nadie l'atropella. Se puee vivir como se quiera.

PEDRO EL SUAVE.- A mí no m'interesan la riqueza ni la vía. No me mato porque el sufrimiento me es indiferente. No me divierto porque la manera corriente de hacerlo, me parece miserable; me retiraría del trabajo si no tuviera necesidá de moverme; pero no me arrastran las cosas que llevan a los demás...

LA CARMEN.- ¿No te interesa... ni el amor?

PEDRO EL SUAVE.- ¿El amor? Tal vez. ¿Pero aónde está el amor? La mujer se acerca al hombre na más que p'hacerlo instrumento dé sus deseos. Se le entrega, no por él, sino por ella, y toa la vía está tirándolo de la rienda -el que se une a una mujer hace el papel de animal amaestrao no más-. Digo que lo tira de la rienda hasta que lo doblega por completo. Cierito es que algunas veces cae en la demanda; pero generalmente vence. Los hijos, a los que uno quiere tanto, son cadenas definitivas en esta tragedia de la vía...

LA CARMEN.- Me hace daño oírte estas palabras a vos que soi tan güeno.

PEDRO EL SUAVE.- Viviendo hei visto mucho. Viajando por mares y tierras desconocías, sufriendo y creyendo aquí y allá, me fui haciendo duro. Volví y me recibió el amor..., ese amor que engaña. Por esa razón no tengo interés en na. Soy güeno porque es más cómodo. Al desierto me lancé no a buscar riquezas, quise encontrar la muerte, y como la muerte es mujer, tamién se m'escondió. ¡Soy güeno, no por bondá, sino porque es más ventajoso que ser malo!

LA CARMEN.- Nadie hay que sea más bondadoso que vos; nadie es mejor que vos... Tus palabras revelan dolor, desengaño, rencor..., pero tu vía es toa bondá.  
(1936: 350)

Estos numerosos ejemplo, entre otros, dan cuenta de una finalidad semiótica y comunicativa específica de la obra de Acevedo Hernández y al mismo tiempo, pretenden configurar un público específico, o mejor dicho, permiten especular acerca del tipo de público al que dirige el texto y esto se vincula directamente con el modo en que el teatro se estaba desarrollando hacia principio del siglo XX en Chile. Esto es un aspecto fundamental para entender la configuración de un discurso dramático inaugural del que se considera padre de la dramaturgia nacional, aspecto sobre el que me detendré más adelante.

A través del uso del diálogo con una finalidad didáctica se puede acceder de un modo más directo a los motivos o temáticas que se desarrollan en el drama pero no solo de un modo verbal, sino que también las acciones dan cuenta de cómo el discurso configura a los

personajes y, en forma clara, cómo este es más complejo que un entramado eminentemente lingüístico.

e) *Poética*, se caracteriza en el teatro por su orientación hacia el público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna. En este caso, podemos ver que dentro de la obra de Acevedo Hernández existe un uso del lenguaje que, tal como referimos para la función didáctica, opone el registre a su uso semántico y es altamente poético a la vez que popular o coloquial. De este modo, en el modo del decir podemos encontrar también ideas y usos retóricos que trascienden la aparente vulgaridad del discurso:

LA CARMEN.- Soy lo que soy; ni lo que haya sío ni lo que seré le importa a nadie. Pueo ser de quien se me ocurra, que no dé plata como Gabino Atienza, ¿entendís? No negoceo con amor, no lo hei hecho ni lo haré... Por cariño, lo que Dios disponga..., la vía, ¡too! Pero pa qué te hablo a vos de cariño...

LA PLANCHADA.- El cariño... es como un dulce que pone malo el estómago... Vos, zamba, debíai de ser menos pasá por agua tibia, y tamién habíai de comprender que aquí tai frita. Aquí tenís que dentrar por onde te lo ordenen los que te mandan. Yo no diré más esta boca es mía, pero te vai a acordar de mí. Aquí, como en todas partes, m'hijita, manda la plata y no hay más. (1936: 345)

En las reflexiones de los personajes encontramos una serie de figuras retóricas que son transparentes al interior del diálogo pero que finalmente están dirigidas a un espectador que debe incluir en dentro del aparato interpretativo de la obra los elementos estilísticos no como ejemplos burdos de formalismo, sino como una apuesta discursiva específica en virtud de la configuración de la ideología del drama.

Otros ejemplos, quizás más evidentes y por los mismo, menos sofisticados del uso de la función poética se encuentra en el frecuente empleo de canciones y poemas por parte de los personajes con el fin de jugar también con cambios en el ritmo discursivo de la escena y de ampliar los mecanismos enunciativos que permitan construir de manera más compleja el universo popular de la obra y de los personajes:

DON PATRICIO.- ¿Y esas cantoras tan entumías? Un cogollo pa Gabino Atienza.

(*Cantan las CANTORAS una tonada que termina con el siguiente cogollo.*)

La fortuna es inconstante  
llega cuando no se piensa;  
así llega el fino amante  
que es don Juan Gabino Atienza.

Trae fortuna y amor,  
trae una pasión inmensa,  
pero es duro el corazón  
del amor de Juan Atienza.

Para don Gabino Atienza  
derrotero floreció,  
que Dios le abra bien los ojos  
y vea el corazón mío...,  
y vea el corazón mío...

(*Todos aplauden. ATIENZA les da dinero a manos llenas a las CANTORAS y les llena la guitarra de pesos.*) (1936: 327-8)

EL CHICHARRA.-

A mí me llaman Chicharra  
y soy bueno pa cantar;  
soy valiente pa pedir  
y cobarde pa pagar. (Bebe.)

(1936: 331)

EL CHICHARRA.- Pero ¿es bien verdá que cuando se muere el gaucho se acaba la mina?

ÑO SE FUE.- Siempre ha ocurrió así. Pasa como cuando canta el chuncho... Vos sabís el versito:

El chuncho canta  
y el indio muere,  
no será cierto,  
pero sucede.

Misterios son éstos en los que no los debimos de meter. (1936: 347)

f) *Metadramática* es aquella función del diálogo mediante el cual se refiere al drama particular que se representa. En el caso de *Chañarillo*, no es posible identificar esta función en el diálogo.

En tanto las formas del diálogo, se encuentra la clara preponderancia del coloquio entre más de dos personajes, propio de situar gran parte del drama en un espacio público como una taberna donde la interacción social es fundamental y el diálogo de los personajes juega un papel de desplazamiento entre las acciones de un primer a un segundo plano. Del mismo modo, encontramos dos monólogos del Chicharra en el desierto cuando Pedro el Suave lo deja solo para ir a buscar agua. Esto sucede en el primer y segundo cuadro respectivamente de la Etapa Tercera, pero el resto del diálogo es un coloquio entre los dos personajes que sostiene el proceso de formación del héroe por parte de su guía.

EL CHICHARRA.- (*Lo sigue hasta que sale de la escena.*) Vuelve luego, hermano. (*Pausa.*) Ya se perdió. Parece que se lo tragó l'arena. (*Pausa.*) Me muero de cansancio y no pueo dormir aquí... Me parece que too es una cama muy grande. El alma daría yo por una cama... ¿Y por qué no me acostaré? ¿Qué importancia tendrá que no me levante más? ¿A quién le voy a hacer falta? A las mujeres no les importa el amor..., el amor que ellas quieren lo dan toos. (*Pausa.*) Me caigo de cansancio... (*Se sienta junto al muro del fondo.*) Parece que me dormiré... Ya se acabó..., ya me está comiendo el desierto... No siento el cuerpo... No veré más a mis padres ni el rancho, ni el estero... No tocaré más la guitarra, ni bailaré más... Ya no... ¡No..., no! ¡Yo no quiero dormir! ¡No quiero dormir! ¡No quiero morir! (*Trata de levantarse sin conseguirlo. Se arrastra hasta el límite derecho de la escena.*) ¡He de salir de aquí, he de salir de aquí! Tengo mieu d'estar solo... El Suave no llegará nunca... Se lo tragará el desierto que escondió el camino. (*Logra levantarse. Iluminado por el entusiasmo, grita.*) ¡El Muro de Plata! ¡Veo El Muro de Plata! ¡Allí s'enrea el sol, allí está la riqueza, allí, allí! ¡Voy corriendo! (*Mientras habla y correspondiendo a su expresión, se ha hecho jugar el transparente y presentado El Muro de Plata. Luego, cuando él corre para salir, la escena vuelve. EL CHICHARRA embiste al muro y cae; se da una vuelta y se queda allí. Pausa. Aparece EL SUAVE, muy contento.*) (1936: 357-8)

EL CHICHARRA.- Pa ónde iría este Suave tonto a buscar agua, si el agua está aquí... Veo olear las laúnas. El Suave tonto... Dende que perdió la huella se ha puesto leso. Yo voy a ir... Yo tendré que guiar. (*Se levanta con gran esfuerzo.*) Pero... ¿Aónde están ahora las laúnas? ¡Ah! Los brujos canallas me las han quitao... Yo vi pastales, árboles y agua..., pero ya no'stán... ¡Maldecío..., estoy maldecío! (*Se humilla en el polvo, cogida la garganta y la fauce reseca y candente, abierta.*) Agua... (*Su voz es sorda, silbante.*) Agua... ¿Por qué vendría a buscar plata? ¿Pa qué quiero plata yo? ¿Por qué hei de ser rico yo? ¿Por qué? Yo no soy más que un pión... (*Está sentado como al empezar, apoyado sobre las manos.*) El destino... El destino... Morir de se en l'arena... Luego vendrán los pájaros negros... que tienen los picos como lanzas y que me arrancarán los ojos..., me sacarán, me harán tiras la carne... ¡Los pájaros! ¡Los pájaros! (*Cae y se queda largos segundos*)

*silencioso.*) La plata..., ¡maldición! Si yo no hubiera conocido la plata, si no supiera lo que vale la plata, lo que se puede tener con plata, sería feliz... No habría tenido ambiciones, no me habría acercado a una mujer bonita... Al hombre le basta con tener que echale a las tripas y a donde tender los huesos. La codicia rompe el saco, pierde el alma... La codicia embruja el deseo, empuja a la muerte... La mujer no es más que un saco de dolores que uno carga sobre el corazón... La plata... tengo plata, soy rico... ¡Toa mi plata por un trago de agua! ¡Maldita sea la plata! ¡Maldita sea la vía! ¡Maldita! (Se oscurece el teatro, los reflectores sobre el cuerpo y el rostro del personaje.) Ya es de noche... Esta noche que acaba de bajar del sol... ¿es la noche? ¿O es que ya mis ojos no ven..., es que voy entrando en la otra vía? No puedo levantarme..., me tragaré la sombra..., ya no me obedece el cuerpo..., mis manos están lejos de mí... ¿A dónde estoy? ¿A dónde estoy? ¿Qué fantasmas me rodean? Madre, defiéndeme, acuérdate de tu pobre hijo. Muero llamándote..., madre... (Sobre el fondo se proyecta una película que interpreta el cuadro familiar: la madre, anciana y pulcra campesina; el padre, las hermanas y los hermanos tomando mate. Si no puede hacerse con cine, debe utilizarse el transparente con los respectivos juegos de reflectores y construir el cuadro con artistas -así, en todo.- Se borra el cuadro y el foco da primero en la guitarra y luego en una mujer joven vestida de campesina, muy sonriente, y luego en otra y otra y varias; por fin, él, EL CHICHARRA, entre ellas, muy regocijado.) Mi guitarra..., mis cantos de amor... (Desde lejos viene la canción que él canta: «Duerme querida». Está vestido de labriego con su hermoso chamanto y su sombrero de pita, feliz, pantalón de mezclilla y ojotas.)

Mientras tú gozas del sueño  
yo de amor canto a tu puerta,  
perdona, querida mía,  
si mi canción te despierta.  
Duerme..., duerme...

Duerme, querida...

(La cantan lentamente -como debe venir el recuerdo- y a la sordina. Se borra el cuadro.) Ya too ha pasado..., too... (Llora, gime como un niño abandonado.) Me ahorcan... Agua..., agua... ¿Quién ha echado fuego en mi garganta, quién me retuerce las tripas? Me quemó, no puedo resollar... (Ahora, otro cuadro: el despacho del minero lleno de risas. Luego EL CHICHARRA, un minero, arrojando su plata a un abismo.) ¡Maldita..., maldita sea la plata! (Un nuevo cuadro: LA CARMEN vestida de negro, llorando.) Carme..., Carme, ruega por mí. Carme se llama la mina que busqué pa vos..., la buscamos pa que fuerai rica... Carme... (Ahora LA CARMEN aparece muy contenta cantando. Se oye la canción alegre. Mientras la canta entra ATIENZA al cuadro; ella termina y lo abraza y besa. Canta la canción alegre, «El cojo».)

Una naranja madura  
y una naranja más verde  
cuando el hombre está de lacho,  
hasta la vergüenza pierde.

Corre, corre, muchacho.

Corre, corre de buena gana.  
Corre, corre que viene el cojo,  
que viene el cojo y no alcanza nada.

Así son las mujeres; pero me vengaré... La muerte..., merece la muerte... Yo encontraré agua..., aquí hay agua.

*(Con un violento esfuerzo se levanta y escarba con desesperación, luego se clava de bruces sobre la arena y cae, desesperado, gimiendo. Aparece EL SUAVE profundamente desalentado. EL CHICHARRA ya no lo reconoce. La luz ilumina ahora el teatro. EL SUAVE lo contempla con tristeza.)* (1936: 362-3)

### 1.2.2 Ficción dramática

En relación a la ficción dramática, debido a la organización de las acciones y de los personajes, el esquema actancial de Greimas podría aplicarse en forma casi exhaustiva. Sin embargo, diluido en un entramado social específico, el héroe no surge hasta casi finalizado el primer acto y del cual no se tiene noticias en toda la primera parte. De esta forma, no es una predisposición del destino la que obliga a El Chicharra a convertirse en héroe, sino más bien la necesidad derivada de la pobreza es la que exige un comportamiento heroico por parte de este personaje y que termina convirtiendo el drama en una obra de formación con características épicas.

En forma de resumen, en una taberna de un pueblo del norte de Chile se entrecruzan las vidas de mineros, buscadores de fortunas, mujeres, y propietarios de minas cuya convivencia se plasma a través de las relaciones de poder y conveniencia que se establecen entre los personajes. Acostumbrados al trabajo con la única finalidad de la sobrevivencia, los vínculos se constituyen en base al poder, la fuerza, la desconfianza, el conocimiento empírico y la honra, único bien que poseen los desafortunados. En este contexto destacan los personajes de la Carmen, mujer cuya bondad supera la mala vida que ha tenido y que la posiciona moralmente superior al resto; El Chicharra, joven minero que busca fortuna para poder solventar su amor por la Carmen; Pedro el Suave, experimentado hombre que cuenta con el

respeto de todos por su experiencia y conocimiento y que guía al Chicharra en su aventura; la Risueña, mujer que es vapuleada por todos pero cuya búsqueda de afecto la redime frente a los ojos de los demás y Cerro Alto, bruto minero que después de una paliza por parte de Pedro el Suave y la curación que le hace la Risueña, se transforma en un hombre distinto.

Siguiendo el esquema de Greimas, se puede establecer la siguiente estructura de la acción principal:

Sujeto: El Chicharra.

Objeto: La mina de plata como materialización de la riqueza.

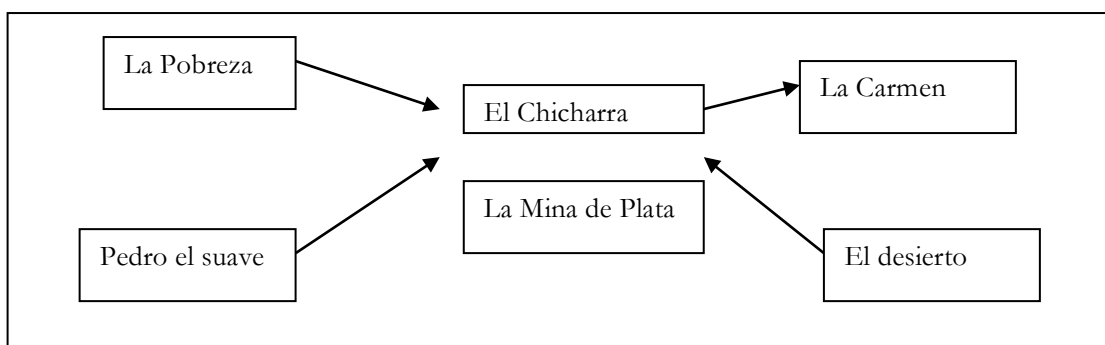
Destinador: La miseria en la que se encuentra.

Destinatario: La Carmen.

El Ayudante: Pedro el suave.

Oponente: El desierto. La naturaleza en estado salvaje, como materialización de la suerte o de Dios que desde el prisma de la obra, impone los desafíos.

De acuerdo al esquema que ofrece García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro*, el modelo actancial en la obra de Acevedo Hernández se puede configurar del siguiente modo:



El resto de los personajes del drama ocupan posiciones de distancia o cercanía a cada uno de los actantes y por lo tanto, si bien es cierto que son parte de acciones secundarias, también son parte del proceso de conformación del héroe. Paralelamente, podemos ver también que existe una serie de cruces de modelos actanciales de acuerdo al foco que se pone en la acción. Por ejemplo, se puede aplicar el mismo esquema en relación con la *Risueña*, *La Carmen* o *Cerro Alto*, por lo que la obra se constituye en un modelo de superación de los condicionamientos sociales o naturales propio de miradas positivistas, para proponer una transformación existencial de los personajes situados entre la condena o la libertad.

Aunque si bien es cierto que el modelo actancial de Greimas es transmodal, no menos cierto es que debido al carácter fundacional del teatro de Acevedo Hernández, se puede fundamentar en tal modelo el análisis el carácter épico e incluso mítico de la obra, en virtud de la propuesta dramática del autor, tal como señala Juan Andrés Piña:

Así, Acevedo mostró a unos personajes chilenos reales, y no como elementos decorativos en donde no afloraban sus problemas y conflictos más profundos. A través de sus obras fueron apareciendo las auténticas condiciones de vida de los campesinos y los mineros; las relaciones feudales entre los patrones y los obreros; la pérdida de las tradiciones, producto de la emigración del campo a la ciudad; las precarias condiciones sociales de los suburbios, que convierten en parias o delincuentes a jóvenes ignorantes; las esperanzas y deseos íntimos de personajes a la deriva y de prostitutas nobles que sueñan con establecer un hogar. En general, en la dramaturgia de Acevedo Hernández los «héroes» y los «villanos» están claramente definidos: los primeros se encuentran en el pueblo despojado y modesto, y los otros, entre los ricos y poderosos, derivando en ocasiones en cierto maniqueísmo simplista. (Acevedo Hernández, 127)

Como ya se dijo anteriormente, la situación dramática está centrada en la relación entre *La Carmen*, el *Chicharra* y *Pedro el suave*. No obstante se pueden constatar una serie de situaciones menores configurada en base a acciones específicas que se entrecruzan y terminan intrincando la estructura de la obra. En este sentido, podemos ver claramente dos situaciones

paralelas pero no en el mismo nivel dramático, sino complementarias pero claramente la segunda subsidiaria de la primera:

- a) La relación antes mencionadas que se establece en la búsqueda de fortuna para terminar con el daño personal que provoca la pobreza y las relaciones de vasallaje entre empleados y patrones, ejemplificada en El Chicharra, Pedro El Suave y La Carmen y en cuyo círculo se involucran Cerro Alto y La Risueña.
- b) La relación entre Don Patricio, dueño de la Taberna; El Verde Cárdenas, un inversionista ingenuo y Meneses, personaje ausente que junto con el primero, estafan al segundo con una falsa mina de plata y que detonan la crisis que vive el pueblo debido a la falta de confianza entre sus habitantes debido a la ambición y obliga a los trabajadores a posicionarse moralmente frente a los acontecimientos. A esta acción se vinculan personajes como La Planchada y Ño Se Fue.
- c) Existe una tercera situación que es fundamental desde el punto de vista didáctico de la obra. Los padecimientos de las mujeres, especialmente las prostitutas en un ambiente donde la ley del más fuerte es la que predomina en las relaciones entre personajes, siendo la fortaleza física y material (económica) la que se impone en la mayoría de los casos. Frente a este enaltecimiento materialista, valores culturales - éticos como la bondad, la justicia y el amor solo pueden conseguirse en la medida que uno pueda satisfacer plenamente sus necesidades primarias, siendo la riqueza un premio para quien pone sus principios por sobre lo material. Esto da cuenta de una relación circular que da cuenta que en condiciones de miseria, ambas cosas, lo material y lo abstracto van de la mano y se necesitan mutuamente ya que aquellos que solo tienen el respaldo material se posicionan en el ámbito negativo de lo moral versus aquellos que no tiene nada y que son moralmente superiores. En estas oposiciones se puede ver a La Carmen, La Risueña, La

Planchada, Gabino Atienza, Cerro Alto y El Chicharra, El sujeto bien vestido, acompañantes del sujeto bien vestido, el gringo, entre otros.

También se perciben algunos sucesos que, tal como los define García Barrientos, es aquella actuación que no altera la situación. Sintomáticamente en el padecimiento del Chicharra junto con Pedro el suave en el desierto, tienen el encuentro con el Hombre del desierto en la Etapa Tercera, cuadro primero, cuya presencia solo hace que las sensaciones de precariedad aumente y el patetismo de quienes sufren hambre y sed se exacerbe pero que a la vez, gracias a su generosidad, aumente el poder moral de estos personajes y por lo tanto, el encuentro de la mina sea una recompensa por sus buenas acciones:

EL HOMBRE DEL DESIERTO.- ¡Con la facilidad que dan ustedes el agua que es la vida! Están perdidos, no saben lo que les ocurrirá mañana, o esta noche, y dan el agua. Yo he visto a dos amigos, que eran como hermanos, pelearse cruelmente por un sorbo de agua que finalmente ha caído al desierto. He visto a los sedientos crispados escarbando la arena en busca de agua. ¡No sabían que abrían su tumba! He visto a los piratas del desierto proceder con más crueldad que los buitres, con los exploradores que ellos mismos han perdido. Lo he visto todo y he debido callarme. Por eso dicen que yo aparezco momentos antes de la muerte.

PEDRO EL SUAVE.- Nosotros damos el agua y damos la vida, porque no nos hace mayor falta. Somos hijos del azar y hacia el azar vamos; hay una fuerza ajena en nosotros para conducimos... En fin, a qué pensar más...

EL HOMBRE DEL DESIERTO.- Deseo con toda mi alma que les vaya bien; pero más me gustaría que estuvieran más allá de la pequeña ambición que pierde a la humanidad.

EL CHICHARRA.- Nos esperan.

PEDRO EL SUAVE.- Todos los hombres están atados a un corazón.

EL HOMBRE DEL DESIERTO.- Ustedes buscan El Muro de Plata. Millares han pasado por aquí y nadie ha vuelto; los caminos del desierto son muy enredados. La arena es siempre enemiga, muy ancha la angustia, y la inquietud de volver se clava como una cuña de nostalgia en el corazón. ¡Cómo se envidia al mendigo y al animal de carga! El viento de la noche muerde siempre, los ruidos atontan, enloquecen, y las tempestades de tierra parecen estar forjadas por el polvo de las tumbas. Muchos han acopiado cantidades inmensas de metal; pero no han podido volver. Llenas de huesos y de secretos están las sendas. Este bolsico de piedras que constituye la riqueza más grande que se pueda soñar, es por las noches pestilente. Da libertad a un gas envenenado que asfixia con rapidez, y de día provoca el sueño. Pero no hay que dormirse. ¡El que se duerme, no despierta nunca más! Yo he tropezado con la riqueza, he dormido sobre los rodados; pero no quiero la plata. Rico y considerado fui; no

quiero volver al mundo que me rechazó, que yo abandoné. Prefiero ser como las vizcachas, como los ratones... (1936: 356)

Los elementos dramáticos expuestos están en su mayoría presentes, pero es importante analizar el diálogo que se provocan por algunas acciones latentes y ausentes que provocan efectos dramáticos interesantes y fundamentales para esta obra de Acevedo Hernández. La violencia contra la mujer se escenifica claramente desde el principio con la seudoviolación a La Risueña:

VOCES.- ¡A que no la pilla!

UNA CANTORA.- No te arranquís pa juera, zamba, porque te friegan.

EL CERRO ALTO.- Párate mejor, zamba, tenís que caer no más. Y t'estáí encalillando mucho. Hoy día tenís qu'irte conmigo.

LA RISUEÑA.- *(Asediada en forma terrible por los dos hombres, cae de rodillas implorante; pero siempre riendo. Entre carcajadas habla.)* ¡Déjenme, háganlo por Dios; déjenme que ya me muero! ¡Ayayaicito!

*(Cae entre convulsiones.)*

VOCES.- Le dio la pataleta.

LA PLANCHADA.- Se hace la zorra renga. Es así cuando le quiere amarrar el cuero a alguien... Es así., y cuando le da de veras... se le pasa con un trago.

GABINO ATIENZA.- Venga un vaso grande.

LA PLANCHADA.- *(Pasándolo.)* Aquí tiene. *(Empiezan a dárselo. Trata LA RISUEÑA de defenderse y la inmovilizan, vertiendo después el vino en su boca cerrada, que le abren a la fuerza con un cuchillo. El vino corre por su cuello y busto. Todos se han aproximado y ríen con mucho placer.)* Esto es pa que no te dé más la pataleta, pa que no engañís más a nadie.

LA RISUEÑA.- *(Muy vejada y colmada de indignación, se levanta.)* ¿De modo que no me pueo defender de estos hombres tan crueles y tan cobardes, y de estas mujeres tan malas? No'stoy enferma... ¡Quiero que me dejen tranquila! Me gustaría morirme... Morirme antes de estar aquí con ustedes ¡Me tratan peor que a una bestia! Y toos ustedes son bautizaos... ¡y han tenido madre y me tratan así! ¿Es que yo no soy mujer?

EL CERRO ALTO.- ¿Mujer? Qué vai a ser mujer vos... Soi... un peacito en cangalla pa que toos te lleven y te traigan... Vos tas aquí pa divertir... y si no lo querís hacer, me voy a divertir hartito con vos. (1936: 325-6)

Del mismo modo, la defensa que hace Pedro el Suave de La Risueña, al final de la Etapa Primera, también se escenifica, evidenciando la violencia real entre los mineros y la lucha por la supervivencia en este contexto:

PEDRO EL SUAVE (*Interponiéndose.*)- Cerro, ya' está güeno, deja esa chiquilla.  
 EL CERRO ALTO.- ¿Vos me venís a mandar?  
 PEDRO EL SUAVE.- No. Yo no mando a nadie. Te digo que la dejís... Porque... lo que hacís no es cosa de hombre. Déjala.  
 EL CERRO ALTO.- (*Dejándola. Ella instintivamente se acerca a EL SUAVE.*) Le voy a rogar al señor Suave que no se meta más en mis asuntos, porque de repente voy a perder la paciencia.  
 PEDRO EL SUAVE.- ¿Y qué pasará cuando perdái la paciencia? (*EL SUAVE habla con mucha calma y sonriendo.*) Vos sabís que yo no soy intruso... y que conozco, la vía.  
 EL CERRO ALTO.- Te parece a vos.  
 PEDRO EL SUAVE.- Vení, mocosa. (*La acaricia el pelo.*) Esta chiquilla tan chica y tan arrejá ha llegao a Chañarcillo confiá en que viviría entre hombres.  
 EL CERRO ALTO.- Nos vai vos a enseñar a hombres.  
 PEDRO EL SUAVE.- ¿De aónde viniste vos?  
 LA RISUEÑA.- De Santiago.  
 PEDRO EL SUAVE.- ¿Por qué viniste?  
 LA RISUEÑA.- No sé..., vine a trabajar... Decían que aquí too era plata, y que la gente era generosa y güena... Vine porque estaba sola...  
 PEDRO EL SUAVE.- ¿La oyen? Estaba sola, guacha, seguramente. Era, antes de venir, muy desgraciá. Vino... ustedes saben a qué... tal vez a buscar un amparo... a alguien que la quisiera como padre, como hermano y como... quieren los hombres, y se ha encontrao solamente con bajezas, malos tratos... cobardías; se ha encontrao con vos, figurate.  
 EL CERRO ALTO.- Y con vos, que te hacís el leso.  
 PEDRO EL SUAVE.- Yo creo, amigos, que la tratamos mal; ya ha llorao mucho, ¿pa qué afligirla más?  
 EL CERRO ALTO.- Parecís cura misionero... Vos dirís a qué horas empezamos a sacar ánimas del purgatorio.  
 (*LA CARMEN y los demás personajes han salido y están a la expectativa.*)  
 DON PATRICIO.- Este Suave s'está poniendo muy desengañame con el tiempo... Esta chiquilla no sirve pa na, la tengo de lástima y tuavía amenaza con irse. ¡Ya! ¡Andate al tiro, ya, fuera!  
 LA RISUEÑA.- (*Se ríe con una carcajada indefinible.*) Bien, señor. Me voy. (1936: 333)

Esta escena precede al real enfrentamiento entre Pedro el Suave y Cerro Alto, sin embargo éste pasa de un primer plano a difuminarse tras una transparencia para que el efecto de violencia real devenga dolor, miedo, angustia:

PEDRO EL SUAVE.- El corvo, el cuchillo, Carmen, no es extraño al minero, como no lo es la uña maestra al puma... El corvo es la continuación del brazo, es... cómo lo diría... es lo que refuerza la palabra, que así es como una escritura... Aquí los niños quieren tanto al corvo y desprecian tanto el dolor, que juegan a la pulgá de sangre, que es un juegucito que, como toos [saben,

consiste en pelear con un cuchillo al que se le ha dejao libre sólo una pulgá de fierro pa que acaricie la carne. Pero estamos tristes, Don Patricio, un trago pa toos.

ATIENZA.- Señores, el que paga soy yo. Yo, que soy minero como ustedes, vine a hacerle un homenaje a la Carmelita y ella está conmigo...

LA CARMEN.- Señor, yo no estoy con nadie; acostumbro estar conmigo misma. Usté me hizo lo que llama un homenaje, que le agradezco; pero debo decirle que esa... manifestación no me obliga a ninguna cosa, y que no me interesa su plata ni na suyo. A mi lao puee estar, siempre que lo desee, mas le ruego que pierda toa otra esperanza que puea tener.

ATIENZA.- Es que a mí no hay mujer que me diga esas insolencias. ¡Yo pago!

LA CARMEN.- ¡Pero yo no me vendo!

EL CERRO ALTO.- No te vendís... agora...

LA CARMEN.- ¡Ni nunca! ¡Canalla!

*(EL CERRO ALTO ríe sarcásticamente.)*

LA RISUEÑA.- ¡Cobarde!

EL CERRO ALTO.- ¡Cállate, gorgojo!

EL CHICHARRA.- Parece mentira que gocen insultando a las mujeres...

EL CERRO ALTO.- Si no te gusta, saca la cara por ella, pue, guapazo... Me da rabia, te agarro, te doy doce palmás en el trasero y te mando a acostarte.

LA PLANCHADA.- Apesta..., es mucho decirle.

LA CARMEN.- No hagái caso...

EL CHICHARRA.- Cuando querái, pégame las palmás.

VOCES.- *(En la puerta derecha.)* Los que quieran divertirse que vengan a jugar a la pulgá de sangre.

EL CERRO ALTO.- *(Toma con violencia del cuerpo a JUAN y, sacando su cuchillo, dice.)* ¡Anda! Los dos vamos a jugar a la pulgá de sangre.. En la cara te voy a poner las letras dé mi nombre.

LA CARMEN.- Déjalo, cobarde; él es hombre de trabajo, no de presa como vos.

EL CERRO ALTO.- *(Tomándola de los brazos.)* A él le pondré mi marca y a vos te voy a hacer cariño... y va a ser ligerito. ¿Vis?

*(La besa. Algunos rien.)*

LA CARMEN.- ¡Asqueroso! *(Tratando de desasirse.)* ¡Suéltame!

EL CHICHARRA.- ¡Un cuchillo, por favor!

*(Un MINERO se lo pasa. Son escenas simultáneas.)*

LA RISUEÑA.- *(Dándole con una silla.)* ¡Suéltala!

ATIENZA.- ¡Yo pago too!

EL CERRO ALTO.- ¡Váyase al infierno con su plata! ¿Usté cree que se la voy a entregar? ¿Usté cree que hay en el mundo quien pueda quitármela?

EL CHICHARRA.- ¡Suéltala!

*(Cuchillo en mano.)*

EL CERRO ALTO.- *(La suelta, y al primer asalto lo desarma.)* Miren qué lión. Agora te marco.

VOCES.- ¡A la pulgá de sangre, amigos!

PEDRO EL SUAVE.- Cerro, espera. Aquí el Chicharra es amigo mío... no está acostumbrao a estas cosas... No lo marquís.

EL CERRO ALTO.- ¿Y pa qué se mete?

PEDRO EL SUAVE.- Vos lo'stai ofendiendo.  
 EL CERRO ALTO.- Y vos hasta cuándo me vai a fregar.  
 PEDRO EL SUAVE.- Yo no friego a nadie...  
 EL CERRO ALTO.- Entonces párate vos.  
 PEDRO EL SUAVE.- Con mucho gusto. Yo te juego a lo que querái, a la pulgá de sangre o... si querís te peleo a pie amarrao, como querái.  
 EL CERRO ALTO.- Toma pa que aprendái a intruso.  
 (Se le tira encima y lo golpea. EL SUAVE lo tiende de un golpe.)  
 PEDRO EL SUAVE.- Más sosiego... Saca tu fierro y entendámonos como hombres, ¡full en...!  
 (Se levanta EL CERRO ALTO y, convulso, saca su cuchillo.)  
 LA RISUEÑA.- ¡Viva El Suave! Así son los hombres, con él te la pusiste... ¡canalla!  
 DON PATRICIO.- ¡A entretenerse afuera!  
 (Se oscurece la escena. Por el transparente del foro se ven las parejas que con sus corvos juegan a la pulgá de sangre. Luego llegan hasta allí EL SUAVE y EL CERRO ALTO, LA CARMEN, LA RISUEÑA, EL CHICHARRA, NO SE FUE y todos los de la escena. Pelean y cae EL CERRO, que ha sido tocado varias veces.)  
 LA RISUEÑA.- (Cuando EL SUAVE hace ademán de rematarlo.) No, Suave, ya'stá castigao, ¡déjalo!  
 VARIAS VOCES.- ¡Déjalo!  
 (Los personajes vienen a escena; quedan allí LA RISUEÑA y algunos MINEROS atendiéndolo, especialmente ella, que desgarrá su pañuelo grande para vendarle las heridas. Vuelve la escena anterior.) (1936: 334-6)

Estas acciones están claramente presentes en escena, sin embargo no son constitutivas del proceso de formación del héroe como situación central o principal del drama. De hecho, las escenas fundamentales están latentes, no escenificadas o incluso ausentes, como es el caso del fraude que Don Patricio con Meneses hacen al Verde Cárdenas, aunque este se insinúa en una conversación entre el primero y el último, el acto delictivo no se escenifica:

DON PATRICIO.- ¿Usté viene a ver a Meneses? Aquí'stuvo y se aburrió de esperarlo. Y créame que yo me alegro de poder hablar con usté antes que cierren el trato. Le diré que el negocio de la Mina Olvidada es bueno; lo querría hacer yo; pero usté habló primero y no tengo ni que gestiar. La suerte es pa quien es y no hay más.  
 EL VERDE CÁRDENAS.- Es que si usté tiene interés... yo me retiro. Creo que a usté le corresponde...  
 LA PLANCHADA.- Onde habrá como un hombre generoso.  
 EL VERDE CÁRDENAS.- Yo soy así.  
 DON PATRICIO.- Pero yo no puedo despojarlo, no puedo quitarle su negocio..., yo no soy desleal. Lo único que me atrevería a proponerle es que me asocie; seríamos tres: usté, Meneses y yo... ¿Qué le parece?

EL VERDE CÁRDENAS.- ¿Usted conoce la mina?

DON PATRICIO.- Tengo aquí muestras. Es pura piña, plata pura, no se ha visto nada mejor. Vea. (*Le muestra varias piedras plateadas.*) A cincel vamos a cortar la plata. Hay que agarrar luego a Meneses, antes que se le ocurra meterse con los ricos que pueen explotar el asunto en grande.

EL VERDE CÁRDENAS.- ¿Cuánto se necesitará?

DON PATRICIO.- Con quince mil pesos más o menos...

EL VERDE CÁRDENAS.- Yo los pongo.

LA PLANCHADA.- Me gustan los hombres determinaos; cuando la Carmen lo sepa va'bailar en una patita...

DON PATRICIO.- Ahora yo creo que sería bueno que usted se fuera, que no se mostrara mayormente interesado... Él va a venir luego a buscar trabajo aquí. (1936: 329-30)

Como consecuencia de esta situación se produce una escena ausente en la cual algunos mineros y mujeres, encabezados por La Carmen, testifican ante el juez a favor del engañado y por lo que sufren el hostigamiento y la amenaza de Don Patricio:

DON PATRICIO.- Usted se da cuenta que su lesera, o su declaración, me ha hecho daño, ¿no? Güeno, yo quiero que vaya otra vez onde el juez y le diga que por enojo, por irreflexión, en fin, declaró en contra mía..., ¿ah?

LA CARMEN.- ¿Que yo vaya a desmentir lo que declaré por propia voluntá; que yo vaya a mentir pa que un canalla haga negocio? ¡Nunca en la vía, antes me muerdo!

LA PLANCHADA.- Debíai cortarle la lengua pa que aprendiera.

LA CARMEN.- ¿Y por qué no me la cortan? Si lo hicieran, si me despresaran, creo que hasta el último peacito de mi cuerpo gritaría la verdá. ¡Y si Cárdenas viniera y los matara como perros, haría bien!

DON PATRICIO.- (*Saca su revólver.*) Entonces quiere decir que como usted no quiere entender lo que le conviene, me verá obligao a castigarla. ¡Mira! A sangre fría te voy a agujerear el cuerpo por estúpida; aquí va a terminar tu carrera de buena moza. ¿Querís ser dueñ'e mina, no? Cuando Cárdenas recobre la mina vai a dentrar de millonaria... Muy bonito..., muy bonito. Tonta infeliz, debíai mirarte al espejo y mmmmmm.

LA CARMEN.- Yo no tengo ningún interés en esa mina, ni en la plata de nadie; vivo de mi trabajo y de él seguiré viviendo. A la vía... a la vía le tengo odio; el que me matare me hará un favor. Pero aquí no hay quién lo haga. ¡Hasta pa matar a una mujer hace falta un hombre!

DON PATRICIO.- (*Amartillando el arma, se acerca hasta tocarle el busto.*) Al infierno vai a ir a dar con tu terqueda inútil... Antes de terminar con vos, dime, ¿te vai a retractar?

LA CARMEN.- ¡No!

DON PATRICIO.- ¡Que disparo!

LA CARMEN.- Y pa qué me lo dice a mí... ¡Ladrón!

DON PATRICIO.- Encomiéndate a Dios.

LA CARMEN.- Él sabe la verdad. Él sabrá volver tosca la plata o llenar de agua los piques. ¡Muera yo, pero que se cumpla su justicia!

*(Cuando DON PATRICIO resuelve friamente disparar, entra GABINO ATIENZA.)*

ATIENZA.- Hermano Patricio, no se acrimine sin necesidad. Usted sabe que esta zamba es cosa mía. Si por causa de la mentira que le dijo al juez lo embroman a usted, yo le doy la plata que se le ocurra; pero ella ende este momento corre de mi cuenta. Yo la voy a' mansar. Conmigo no se juega. Bestias más chúcaras me han ligao. Tome, cuente, lo que hay en este saquito. *(Le da plata, que DON PATRICIO recibe.)* Cuente, too pa usted. Toy encaprichao con est'espina. Déjemela a mí.

DON PATRICIO.- Usted la salva, mi amigo. Zamba cochina, da las gracias a mi amigo que librái el pellejo.

LA CARMEN.- ¡Prefiero la muerte! ¡Cochinos! ¡Más asco le tengo al tal Atienza! ¡Grosero! Pa esto ganan plata... Pión ayer, millonario hoy, borracho toos los días, inventando vicios, inventando la manera de gastar la plata, de limosnero terminará... ¡cómo toos! ¡Plata maldecía! La ganan sólo pa hundirse en los vicios, sin una idea güena de trabajo ni de caridá. Vicio, vicio, maldición... Aparta. ¡Un perro estúpido no tocará jamás mi cuerpo!

ATIENZA.- Lo vai a ver.

*(La toma, hay una lucha terrible. Ella se defiende ferozmente logrando derribar a ATIENZA. Intervienen a favor de éste LA PLANCHADA y DON PATRICIO, que consiguen reducirla a la impotencia. ATIENZA la arrastra hasta la puerta; pero en este momento se presentan LA RISUEÑA con EL CERRO ALTO.)* (1936: 345-6)

En estas acciones podemos ver que de una escena ausente deriva la reflexión de La Carmen donde expresa claramente su visión de mundo, donde su ideología se impone por sobre la violencia y las amenazas de quienes tienen el poder material y físico, rompiendo el esquema de vasallaje en el que están sometidos los personajes. De tal modo, la maldición que la Carmen le adjunta al dinero está en directa relación no con el bien sí mismo sino con su uso y que la presencia del dinero es la que permitiría a las personas definirse éticamente, como una especie de calibrador moral donde el fin no es el capital sino cuál es la relación que con este se establece. En cierta medida, la crítica no es en forma burda al dinero sino a las personas y en este modelo, no es necesariamente un cuestionamiento al incipiente capitalismo que se desarrollaba en Chile en aquellos momentos sino a la falta de ambiciones colectivas y solidarias de aquellos que accedían al capital material.

Del mismo modo, parte fundamental de la intriga y del suspenso final de la obra es la escena ausente que se produce al final de la Etapa Tercera, puesto que no se escenifica el encuentro de la mina de plata sino que más bien se muestra la desesperación final del Chicharra y de Pedro el Suave ante la muerte inminente por sed. Entre esta y la Etapa cuarta se produce una elipsis temporal no especificada pero que de la que se suponen meses y los personajes dan cuenta de acciones que sucedieron en ese período de las que poco o nada se sabe de esos personajes lo que aumenta no solo la desesperanza por parte de sus más cercanos sino que también deja al espectador con la sensación de fracaso del héroe. Cabe resaltar que este recurso permite que en ese vacío de información todo gire en torno a esa ausencia y sus consecuencias, como la aparición de nuevos personajes como el hombre bien vestido y sus acompañantes que prosiguen con el abuso de poder fundamentado en sus vestimentas como símbolo de su clase y en el nuevo status de la Planchada que es ahora regenta de la taberna y su comportamiento es radicalizadamente desconfiado respecto de los que anteriormente eran sus iguales.

Estas operaciones de ausencia y presencia de información permiten configurar cierto carácter a los personajes que en cierta medida darían pista para el supuesto maniqueísmo de la obra. En resumen, suponer que la participación de cierta clase determina moral, actitudinal y discursivamente a los personajes no deja de ser una posición ideológica clara. Ya Balzac planteaba en *L'auvergne rouge* que detrás de cada gran fortuna hay un gran crimen. Y ¿no es acaso Balzac un modelo dentro de lo que la teoría literaria entiende por realismo? Las buenas acciones pueden ser pequeñas compensaciones culposas pero que en nada modifican el modelo de explotación. De este modo, la bondad de los patrones en favor de los empleados no hace más que ensombrecer el modelo de explotación confundiendo la justicia con caridad. Por tal razón, no es necesario codificar la obra de maniquea sin tratar de imponer los criterios

morales del crítico por sobre los efectos ideológicos que la obra expone como fundamento del drama. De hecho, el modelo que se fundamenta detrás de la acusación de maniquea es de un liberalismo que pone su finalidad en el individuo y no en la sociedad. Tanto es así que la fortuna es considerada una gracia personal, como si detrás de cada uno de los logros humanos no hubiera una construcción social que permita esos logros. Esta es la base del modelo de competencia donde el otro es el rival a vencer y donde cada ventaja que se obtenga a título personal es un centímetro más en esa carrera hacia poner el pie encima del que viene atrás. Plantear lo contrario no es maniqueo, es subversivo contra esa moral protestante que busca la manifestación del poder del altísimo en cada centavo de más que se suma a la cuenta personal y que no ve en el abuso el modelo que sostiene esas ganancias *A Maiorem Dei Gloriam*.

En *Chañarillo*, además, no es posible reificar del todo a los personajes de modo de tildarlos de planos, ya que sufren modificaciones severas desde el inicio al final del drama, salvo aquellos que conforman la grei, la masa sin nombre. No obstante, otra de las críticas que sufre la obra es que las modificaciones son poco verosímiles con procesos psicológicos más complejos y que situaciones burdas producen una transformación exagerada. Pero se puede contra argumentar que en situaciones de precariedad, la psicología opera en forma pre-cultural, o en estado salvaje. En cierta medida, cuando se lucha por vivir y comer no hay tiempo para la introspección, por tal razón, los cambios de los personajes se dirigen hacia la necesidad de protección, hacia el árbol con más sombra que pueda cobijarlos en el desierto de sus existencias. No es psicológico en el modo en que se entiende la psicología dentro del drama burgués sino que es vital, en el modo en que se entiende la psicología en la precariedad. Esto no debe entenderse como una apología al salvajismo, prejuicio modernista que atenta con la consideración de la vida de subsistencia como un estado pre-social, pre-civilizatorio.

De hecho, las condiciones de los mineros y el sistema paupérrimo de subsistencia operan en dos dimensiones dialécticas de acuerdo a sus participantes. Por una parte, se edifica sobre una economía de mercado que explota recursos naturales para la industrialización por lo que no obedece a las leyes “salvajes” de una economía de subsistencia que se rige por la no acumulación, este modelo exige y restringe los modos de comportamiento en virtud de un contrato que media entre los individuos. No obstante, por otra parte mantiene en condiciones límites a los mineros y los pobladores por lo que su comportamiento se regula en base a la ley del más fuerte, lejos de lo considerado moralmente aceptable desde la perspectiva anterior. Los regula y los somete de tal modo que sus comportamiento rebasa los lineamientos éticos que el mismo sistema monta para controlar a los individuos, de hecho, es esta dicotomía del perro del hortelano que no come ni deja comer la que sirve, al mismo tiempo, de control social para impedir la transformación necesaria que permita que todos puedan acceder a los beneficios de la explotación del mineral.

Volviendo a la estructura de la obra, esta se distribuye en cuatro actos, que el autor denomina Etapas, cada una con su título correspondiente:

Etapa Primera: “La pulgada de sangre” que es un solo cuadro con unidad de tiempo y espacio, pero de la cual hay entrada y salidas de personajes de forma permanente, por lo que se configura en 11 escenas, dos de ellas simultáneas.

Etapa Segunda: “El canto del derrotero”. El espacio se divide en tres lugares distintos que señalan cuadros paralelos pero no simultáneos, como se muestra en la acotación ya referida. Cada uno de los cambios de espacio dentro del mismo acto se debe entender como un nuevo cuadro, el primero se compone de 8 escenas; el segundo, de una; el tercero, de 5 y el cuarto cuadro que vuelve al espacio del cuadro primero de este mismo acto, tiene 5.

La Etapa Tercera: “El de profundis del desierto” está dividida en dos cuadros, cada uno con títulos: Cuadro Primero: El Derrotero, Cuadro Segundo: El canto del minero. El primero de compone de 5 escenas y el segundo de 3.

La Etapa Cuarta: “La vuelta” es un solo cuadro en el mismo espacio del la etapa primera y su configuración cuenta de 8 escenas.

El tipo de drama es de los denominados dramas de acción, en virtud de que los acontecimientos se despliegan en relación con la conformación de un héroe articulado de modo épico, pero a la vez, configuran la oposición entre explotados (mineros) y explotadores (dueños de las minas) de forma tal que la acción principal es una metonimia emancipadora de la segunda. Y esto se expresa de una forma abierta de construcción del drama, contraviniendo los principios aristotélicos de unidad de acción, espacio y tiempo, a la vez que presenta más de una acción desarrollada por personajes no del todo jerarquizados y un estilo de lenguaje heterogéneo en virtud del decoro. Es por tanto, una obra que se presenta más compleja trascendiendo los prejuicios monolíticos contemporáneos sobre el drama realista o social, sostenidos en una crítica literaria que enaltece una supuesta vanguardia dramática basada en la fragmentación y en la fantasía desideologizada, siendo postmodernamente más política y panfletaria que aquellas mismas obras de las que pretende distanciarse. Basta con recordar que mientras más transparente sea una ideología más efectiva es.

## **2. Tiempo**

En relación al tratamiento del tiempo vemos que la relación entre planos dramáticos, diegéticos y escénicos esta de cierta manera complejizada en virtud de las pretensiones míticas de la obra. En primer lugar, el tiempo diegético abarca aproximadamente más de seis meses, desde el inicio de las acciones hasta el regreso del Chicharra y de Pedro el Suave después de

encontrar la mina de plata. Gran parte de este tiempo es lo que compone, por razones obvias derivadas a las limitaciones temporales del género, tiempo ausente, meramente aludido que es el que acompaña las acciones ausentes, tal como referimos anteriormente. No obstante, este tiempo diegético se distribuye escénicamente a través de tiempo patente y latente siendo las elipsis fundamentales en el devenir de las acciones, eminentemente entre actos y entre cuadros. Esto se ejemplifica del siguiente modo de acuerdo a la estructura temporal de *Chañarillo*: entre las escenas que componen la Etapa primera no hay elipsis, es un continuo de acciones marcadas por la entrada o salidas de personajes. Pero entre el primer y segundo acto, se percibe un tiempo no especificado de meses cuya única marca temporal es desde el trato para la explotación de una mina entre Don Patricio, Meneses y el Verde Cárdenas en la Primera Etapa al descubrimiento de la estafa del último por parte de los dos primeros una vez que la mina no da ninguna de las ganancias prometidas al socio capitalista. Ya aquí podemos ver un salto temporal que remite a tiempos ambiguos pero siempre desplegados cronológicamente con un poco claro paralelismo entre los cuadros del segundo acto aunque claramente existe una elipsis no especificada de tiempo entre el cuadro 1 y el cuadro 3 y entre el cuadro 3 y el cuadro 4 acompañadas por el respectivo cambio de espacio.

En el caso de la Etapa Tercera que como se dijo se divide en dos cuadros, el salto temporal tampoco se especifica, sin embargo, debido al padecimiento repetitivo de los personajes en el desierto en busca de la mina, se puede percibir una pseudo iteración, asumiendo que este es prácticamente siempre un efecto de lenguaje. De hecho, el tiempo que logran pasar en el desierto y del que escapan con vida solo se percibe después en el cuarto acto, cuando se insinúa que después de seis meses vuelven los personajes ya dados por perdidos por parte de los personajes y los espectadores debido a la insistencia en su desértico, hambriento, sediento y delirante tormento:

LA CARMEN.- ¡Seis meses! Momento a momento pensando en ustedes... Sabiendo que habían ido casi... a la muerte. Arrepentía de haber tenido la culpa del viaje... Los he soñado muertos... A veces m'imaginaba qu'iba por el desierto y los hallaba acurrucaitos debajo de una roca, muertos; pero que los cubría con mi llanto y resucitaban. ¡Lo que he sentido por ustedes! No soy más que una pobre mujer, una redoma llena de lágrimas; no sirvo pa na, ni para querer... No quiero que se vayan más... (1936: 376).

Cada una de las acciones escenificadas y del tiempo escenificado, es decir, la relación entre tiempo latente y patente es isocrónica sin aceleramiento o ralentizamiento en virtud de su velocidad externa pero internamente se puede especular sobre un efecto de condensación que se desarrolla en el Acto Tercero a través de la desorientación temporal que sufren los personajes mientras arriesgan la vida en la búsqueda de la mina, tanto es así que Pedro el Suave entra y sale de escena en busca de agua como señal del paso del tiempo pero no de forma marcada, lo mismo que la alternancia entre la esperanza y la falta de fe a través de cambios en los estados de ánimo de los personajes sin marca específica alguna. Creo que este es un caso de pseudo iteración y condensamiento muy sutil y de una complejidad dramaturgica que enriquece las proyecciones de la obra considerando la época, el lugar y las características biográficas del autor en el momento de su creación.

En el ritmo entre escenas existe una clara intención, al acelerar el paso del tiempo a través de saltos temporales con un contenido diegético fundamental para el desarrollo de los acontecimientos.

En relación a la distancia, podemos hablar con cuidado de drama retrospectivo mas no histórico - en atención a las connotaciones de este término que remiten a la noción clásica de historia: narración de grandes acontecimientos o a la concepción heideggeriana<sup>9</sup> que considera que acaece historia cuando lo que sucede “emerge de esa reunión en el futuro” al desplazarse el avión que lleva de visita al Führer donde Mussolini, desplazando, por ejemplo, de la historia a

---

<sup>9</sup> ver Heidegger, Martin. *Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre verano de 1934) en el legado de Helene Weiss* (1934) Trad. Víctor Farías. Madrid: Anthropos, 1991. 11-12

los negros - en tanto que la acción sucede en el contexto de la explotación de plata que se hacían en las minas del norte de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, no obstante, la presentación de los conflictos sea de actualidad radical.

La perspectiva del tiempo es eminentemente externa sin embargo, en el ya comentado tercer acto, se puede asumir una perspectiva del tiempo subjetiva en tanto manifestación de la desorientación de los personajes, pero la falta de claridad absoluta y su juego interpretativo abre las puertas a una categorización no definitiva de esta. Es más, ninguno de los personajes en escena se hacen cargo explícitamente de esta subjetividad.

Desde el punto de vista del significado del tiempo en la obra, hay una clara neutralización de este pero tal neutralización no deja de ser altamente significativa a través del tratamiento del tiempo tal como se explicita en este análisis. La complejidad con que Acevedo Hernández trata temporalmente la obra es funcional para el propósito dramático y para el discurso ideológico articulador del drama, siendo el proceso de emancipación un proceso en el tiempo, en la persistencia, en la tenacidad y en la sobrevivencia por tanto en la historia, en el devenir. No hay un golpe, una acción inmanente que altere los acontecimientos. Estos necesariamente se despliegan objetiva y subjetivamente, siendo la transformación de las condiciones materiales de los personajes un proceso colectivo y personal, cuyos padecimientos se miden en horas, pero también en dolor, en miedo y en esperanza.

### **3. Espacio**

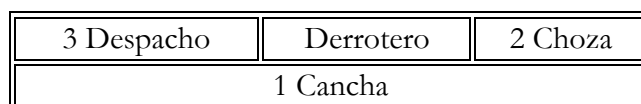
El espacio de comunicación es común al teatro más tradicional con una escena cerrada conocida como “a la italiana”.

Respecto de los planos espaciales de la obra de Acevedo Hernández, podemos decir que desde un punto de vista diegético, la obra se sitúa en un pueblo del norte de Chile, cercano

al desierto donde se vive de acuerdo a los beneficios que acarrea la explotación de plata hacia mediados y finales del siglo XIX. Pero desde el punto de vista dramático, solo accedemos a algunos espacios puntuales como sinécdoque (la parte por el todo) donde se evidencian las relaciones entre los personajes. Tanto es así, que el espacio dramático primordial es una taberna, el lugar de mayor socialización entre los habitantes de un pueblo que gira en torno a la mina, el lugar donde confluyen hombres y mujeres, patronos y empleados, burgueses y proletarios para entretenerse, beber, comer y comunicarse.

El espacio escénico, entendido como la “escena representante” adquiere visibilidad en tanto discurso acotacional del autor e incluso, es tal discurso se permite una reflexión metaescénica al dar cuenta de las disponibilidad de recursos materiales del teatro chileno en la época de estreno de la obra, debido a las dificultades escénicas que esta propone:

*Para representar la acción en este acto y conseguir un realismo artístico dentro de los medios rudimentarios de que podemos disponer en nuestros teatros de Chile, donde están muy distantes aún el escenario giratorio y otras comodidades tan necesarias, el escenario debe dividirse en tres partes, no para lograr las mutaciones del antiguo teatro a base de cuadros, sino para darle el aspecto que ya he citado. La disposición de la escena es de acuerdo con el siguiente croquis:*



(1936: 337)

Este tratamiento del espacio escénico permite concentrarse en la noción de estructura del espacio. La obra despliega espacios múltiples sucesivos segmentados por actos. En el primero nos enfrentamos a un solo espacio (la taberna) en la que se presentan los personajes y los conflictos:

*Fonda en el pueblo de Juan Godoy. Es una taberna donde se vende de todo, desde el vino, que se presenta en toneles, odres y cántaras, y comestibles; entre otros, charqui, que se exhibe colgado en ristras y el queso en zarandas, hasta los artículos femeninos de más lujo; igualmente, arreos de mineros y también perfumería. Naturalmente, hay mostrador o mesón*

*y armario que corren adosados al muro de la izquierda. Una cortina disimula una puertecita que conduce a las habitaciones particulares de DON PATRICIO, el propietario del negocio, que es de un abigarramiento definitivo. Además de la puertecita de la izquierda, hay una gran puerta a la derecha abierta a la calle. El muro del foro juega, es decir, puede alzarse. Hay, desde luego, mesas y taburetes ocupados por los clientes, mineros en su totalidad. (1936:325)*

En el segundo acto, el espacio de complejiza con la disposición anteriormente señalada, dando paso a espacios múltiples y sucesivos durante todo el acto. En este caso, la ampliación dramática del pueblo hacia la choza/ habitación de Cerro Alto, la Mina de Plata y la Cancha, además la conservación de una parte de la taberna también señalan relaciones de significado entre los personajes y el espacio que ocupan. Tanto los espacios sociales, ya sea de diversión y convivencia como la taberna o laborales o explotación como la mina sufren una oposición con otro espacio cultural pero individual, la habitación de Cerro Alto, en la que se manifiesta la conversión de la brutalidad a la compañía y la civilidad en su relación con La Risueña que se monta sobre un entramado de afectos que son la base sofisticada de la carencia, en cierta manera, los afectos y el amor es una racionalización de la necesidad y el instinto de supervivencia:

*El cuadro 1 representa un puesto de la Mina Ohidada, ya en explotación. Al fondo, practicable, la boca de la mina.*

*Hacia la izquierda se inician las canchas con muchos montones de metal, y a la derecha, las tiendas de los MINEROS. Hay un transparente que cuando se levanta -al final del cuadro- el telón que representa la boca de la mina, deja ver el cuadro 2, que se destaca dentro de la oscuridad de la escena; este cuadro ocupa la mitad en sentido longitudinal del escenario no presentado y es el interior de una tienda o choza, donde habita EL CERRO ALTO, que todavía no está restablecido del todo. El cuadro 3, que se iluminará a continuación, es un aspecto del despacho de DON PATRICIO, visto en el primer acto: muestra mesas, toneles y la puerta de salida abierta hacia la lejanía azul.*

*Por fin vuelve el cuadro 1 y, cuando desaparece la escena, deja ver la visión de los derroteros fantásticos y fascinadores. Por ejemplo, cerros que parecen camellos, otros que se incendian o que dan la sensación del oro y de la plata. Hay otros que semejan esfinges o mujeres de piedra, que desaparecen o se mueven... (1937: 337)*

El tercer acto, el espacio se vuelve único pero que muta puesto que es una travesía por el desierto lo que se escenifica:

*Todo orden de montañas calvas y agresivas que se alejan hasta las más remotas lejanías azules, un tanto más oscuras que el cielo diáfano sin nubes, inmóvil como un gran espejo de turquesa. Un sendero que se retuerce prisionero entre las quebradas rocosas, y que es más bien un tajo dado en las moles, viene desde el fondo y avanza hasta la escena. Dibujados sobre las cimas se ven caminos o rutas angostísimos que como cuerdas ahorcan los cerros, se descuelgan hacia los abismos o se resuelven en zigzagues arbitrarios.*

*Los pedreros de la escena son altos y de diversas estructuras; dan la idea de ser superposiciones de piedras preciosas inmensas; diríase que forman el pórtico de la más fantástica leyenda, donde la imaginación árabe no ha logrado penetrar. El suelo gris formado de arena. Grandes aves oscuras atraviesan de vez en vez el espacio, perdiéndose detrás de las cimas. El silencio sería sagrado si no fuera angustiante. (1936: 352)*

Este silencio sagrado, característica fundamental de la travesía mítica de formación del héroe que está sufriendo el Chicharra, se modifica con la presencia de relámpagos y truenos, galopes de guanacos, viento huracanado que va acentuando por momentos su ruido, aves y animales huyendo que producen sus ruidos característicos, además de generar sensaciones como una *“horrible columna de arena, conducida por el huracán que se resuelve en un estruendo espantoso”* (1936: 366). Esta mutación del espacio si bien nos da cuenta de un espacio subjetivo explícitamente, también debe considerarse como una metáfora del sufrimiento y de la transformación de los personajes que padecen estos cambios atmosféricos. Por tal motivo, la contigüidad entre hombre y naturaleza es fundamental desde una perspectiva ideológica. La transformación del hombre trasciende necesariamente las condiciones sociales ya que implica un cambio en la relación y en la percepción de la naturaleza no en tanto dominio sino en tanto complementariedad. De hecho, es la naturaleza la que ofrece la mina para quien la encuentra pero para esto debe cruzar pruebas que la misma naturaleza ofrece. Sin duda, este tratamiento del espacio da cuenta cabal de las ideas en conflicto donde las relaciones culturales (ejemplificadas en la relación de los personajes en la taberna, en la habitación de Cerro Alto y en la mina), se complementan con la travesía personal, individual del hombre en el desierto con el fin de lograr el objetivo que permita transformar sus condiciones materiales y de esta forma, modificar las relaciones culturales. De hecho, recuerda la frase de Marx y Engels de que

si el hombre está determinado por sus circunstancias, hay que hacer las circunstancias más humanas.

El cuarto acto, el espacio vuelve a ser único centrado nuevamente en la taberna:

*La decoración de la primera etapa. Ahora la dueña o administradora es LA PLANCHADA. Nada ha cambiado: el placer sigue tormentoso y miserable. Los mineros siguen gastando cuanto ganan, y deseando tener más para poder hundirse en el torbellino del más absurdo derroche. Cuando se alza el telón, la escena está dispuesta exactamente como en la primera etapa: las CANTORAS y TAÑADORAS sobre el anfiteatro, LA PLANCHADA detrás del mesón y los MINEROS como siempre, sentados a las mesas, bebiendo o jugando a las cartas. (1936: 366)*

En la descripción del espacio del cuarto acto hay un elemento eminentemente diegético que entrega una información fundamental: en la taberna “Nada ha cambiado: el placer sigue tormentoso y miserable. Los mineros siguen gastando cuanto ganan, y deseando tener más para poder hundirse en el torbellino del más absurdo derroche.” Sin embargo, mientras todo permanece, quien rige ese espacio ahora es La Planchada. Las personas cambian mientras que la cultura permanece. Esto contrasta con la turbulencia espacial del acto anterior y que coincide con la turbulencia interior del Chicharra en su proceso de formación. De hecho, es parte de la ideología de la obra la confirmación de que las transformaciones culturales y sociales dependen de la transformación de un hombre. Tanto es así que coincide con el llamado modernista de transformar al hombre y la sociedad como rezaban los surrealistas para llegar al hombre nuevo.

Este tratamiento del espacio se ve enfatizado por la personificación que se hace de la naturaleza. Los cerros hablan y su llamado es una suerte de voz que desde la distancia valora la acción humana tal como se ve al final del segundo acto y que antecede la travesía del Chicharra y Pedro el Suave por el desierto. Los derroteros llaman a la travesía, la naturaleza incita al hombre a buscar su destino para cambiar su sociedad y las condiciones. Tal vez de manera un tanto descontextualizada para los propósitos realistas de la obra, la animación de los cerros

permite un giro dramático inesperado y se transforma en la fuerza que impulsa a la transformación:

*(Pausa. Pasan grandes pájaros que ensombrecen el cielo.)*

EL CHICHARRA.- ¿Oyen? ¿Oyen? Es algo como una música que viniera de lejos, ¿oyen? *(En efecto, inunda el momento la música de un órgano lejano que se va acercando en relación con las necesidades de la acción. Se iluminan las cimas de las montañas como si ardieran. La música crece, unas letras de oro se graban sobre los cerros.)* ¿Oyen? ¡Hablan! Los derroteros hablan. En estas montañas está la riqueza. La riqueza nos llama.

LA CARMEN.- ¡La riqueza nos llama..., la riqueza nos llama!

PEDRO EL SUAVE.- También podría ser la muerte.

*(Aparece el siguiente texto impreso en los cerros)*

«Son oscuros y ocultos los caminos; la muerte acecha en cada detalle; pero al final está la riqueza, la riqueza que es el poder, la felicidad; todo lo que el ser humano puede soñar, todo lo fino, todo lo grande, todo lo bueno, lo absurdo, lo horrible. ¡Todo! ¡Todo lo da la riqueza!»

EL CHICHARRA.- Todo lo da la riqueza.

*(Cambian de forma los cerros, las grandes rocas parecen huir.)*

Impreso en las rocas: «El fondo del mar tiene poder para el audaz; para el emprendedor, el centro de la tierra guarda sus metales preciosos; para el triunfador son los besos embriagantes y los finos perfumes y los exquisitos manjares. La vida puede beberse de un sorbo; fugaz es la dicha, busquémosla, todos podemos encontrarla; seamos felices antes de morir».

*(La música es suave como un canto de amor.)*

Viento de las riberas.

*(Sobrevienen boscas tinieblas; el órgano imita la tempestad, y la tempestad envuelve las cimas, ahora tenebrosas.)*

Impreso en las tinieblas: «Si la tempestad nos aplasta, la muerte nos sorprende; si caemos luchando, habremos cumplido con nuestro destino, que es el de morir. Estamos señalados por la muerte, pero antes que nos reclame debemos vivir. ¿Es más muerte la de la guerra y la aventura, la del desierto o el naufragio, la del patíbulo o de la desesperación, que la del blando lecho rodeado de amigos? No: la muerte tiene un solo gesto. Vamos a luchar, afrontémoslo todo para ser poderosos. Llevamos en nosotros el triunfo y la derrota. Somos jugadores del destino. ¡Tiremos el dado, luchemos!»

EL CHICHARRA.- ¡Somos jugadores del destino! ¡Jugadores del destino!

*(Luces de diversos colores marcan la lejanía. Los cerros toman formas diversas, la música sigue, los personajes están como fascinados.)*

Impreso en los cerros: «Estamos en el centro de la desgracia, que es oscura como la noche y tiene garras de fiera. Escapemos de la desgracia. Los derroteros están abiertos. Ellos dicen: Venid para entregaros la riqueza y la fama, y con ellos la felicidad. Los derroteros llaman, la suerte está oculta, pero también llama; nunca los inertes podrán encontrarla; sólo son hombres los que andan, piensan y obran. ¡Marchemos, el porvenir corre delante de nosotros, venzámoslo!» *(La visión desaparece.)* (1936: 351)

Como se puede observar, la visión es parte de un espacio subjetivo centrado en el llamado que hace la naturaleza para probar al Chicharra, es el inicio de las pruebas para la formación del héroe y por tanto, ejerce no solamente como espacio sino que también como personaje.

La primera intervención: «Son oscuros y ocultos los caminos; la muerte acecha en cada detalle; pero al final está la riqueza, la riqueza que es el poder, la felicidad; todo lo que el ser humano puede soñar, todo lo fino, todo lo grande, todo lo bueno, lo absurdo, lo horrible. ¡Todo! ¡Todo lo da la riqueza!» funciona como detonador de la acción de transformación del personaje y del mismo modo, se posiciona didácticamente como parte del diálogo, pero esta vez en voz de los cerros.

La segunda intervención: «El fondo del mar tiene poder para el audaz; para el emprendedor, el centro de la tierra guarda sus metales preciosos; para el triunfador son los besos embriagantes y los finos perfumes y los exquisitos manjares. La vida puede beberse de un sorbo; fugaz es la dicha, busquémosla, todos podemos encontrarla; seamos felices antes de morir» es un claro llamado a la búsqueda de la fortuna, entendida como recompensa a la proeza de arriesgar la existencia. De hecho, la riqueza es un premio para quien la busca, no llega solo por buena voluntad, exige acción, movimiento, desafío, aventura.

La tercera intervención: «Si la tempestad nos aplasta, la muerte nos sorprende; si caemos luchando, habremos cumplido con nuestro destino, que es el de morir. Estamos señalados por la muerte, pero antes que nos reclame debemos vivir. ¿Es más muerte la de la guerra y la aventura, la del desierto o el naufragio, la del patíbulo o de la desesperación, que la del blando lecho rodeado de amigos? No: la muerte tiene un solo gesto. Vamos a luchar, afrontémoslo todo para ser poderosos. Llevamos en nosotros el triunfo y la derrota. Somos jugadores del destino. ¡Tiremos el dado, luchemos!» sentencia el desafío, señalando que existen dos tipos de existencias, las quietas que solo sobreviven y no logran sus objetivos y las que

arriesgan siendo más valiosa la segunda aunque indiferentes ante la muerte. Es, por lo tanto, un llamado al hombre en general, en quien se inscribe el triunfo y la derrota, solo que se prueba su suerte jugando la vida, la única forma de justificar la existencia. En este sentido, la obra adquiere un inesperado giro existencialista al modo sartreano en la medida que al ser la existencia la precede a la esencia, la libertad es la que permite al hombre elegirse a sí mismo como héroe o villano, como triunfador o perdedor. Aniquila de este modo la mirada positivista de un naturalismo determinista que condena al hombre a una vida sin capacidad de huida. La obra, por medio de este recurso, se convierte en una proclama a la acción como único medio de poder huir y mutar las condiciones materiales y culturales de sometimiento en la que viven los personajes.

El cuarto llamamiento: «Estamos en el centro de la desgracia, que es oscura como la noche y tiene garras de fiera. Escapemos de la desgracia. Los derroteros están abiertos. Ellos dicen: Venid para entregaros la riqueza y la fama, y con ellos la felicidad. Los derroteros llaman, la suerte está oculta, pero también llama; nunca los inertes podrán encontrarla; sólo son hombres los que andan, piensan y obran. ¡Marchemos, el porvenir corre delante de nosotros, venzámoslo» viene a confirmar la marca existencialista de la obra y el llamado a la acción y a la conquista del porvenir por medio de tres acciones concretas, andar, pensar y obrar.

Ya por medio del análisis de la estructura del espacio y el valor de esta estructura podemos acceder a los significados del espacio que trascienden el mero decorado para configurarse en un escenario ideológico y semánticamente cargado de valor para los personajes. De hecho, como mencionamos anteriormente, se convierte de este modo en personaje que dialoga, reta, desafía, promueve o condena a los demás personajes.

Esta estructura se manifiesta a través de varios signos espaciales como el decorado, la disposición de la escena (como ya explicitamos en función del acto segundo, por ejemplo), la iluminación (las apariciones de las tinieblas y las palabras en los cerros), el espacio verbal por medio de la forma de hablar de los personajes (siendo los casos más claros la conversación de Cerro Alto con la Risueña en el segundo cuadro del segundo acto o la travesía del Chicharra con Pedro el Suave en el desierto) y por efectos de sonidos como la música de órgano que antecede a la aparición de los textos de los cerros o las tormentas en los derroteros del tercer acto.

Vinculado al análisis de la estructura espacial de la obra, es necesario dar cuenta de los grados de representación de este. Tanto así que por un efecto escénico podemos acceder a un espacio simultáneo que se ve a través de una transparencia donde se desarrolla la pelea entre el Verde Cárdenas, Don Patricio y Meneses. Del mismo modo, el desierto está en estado de espacio latente desde el inicio de la obra hasta el final del segundo acto, cuando se manifiesta de la forma que ya se comentó. Posteriormente, toda la acción se desplaza hacia este convirtiéndolo en el espacio presente durante el fundamental tercer acto hasta que vuelve a pasar a una latencia simultánea al espacio de la taberna que se vuelve a hacer presente en el cuarto acto.

Hay unos cuantos espacios ausentes que son cruciales para la acción y para los comportamientos de los personajes como la oficina del juez, el interior de la mina o la Mina de Plata que descubren el Chicharra y Pedro el Suave, los que se mencionan pero no son nunca escenificadas y no forman parte de la acción, quedando reducidas al plano de lo meramente diegético.

En tanto la distancia espacial, *Chañarillo* no ofrece una solo tratamiento de esta, ya que si bien la mayoría de los elementos escénicos responden a un intento de producir el mayor

efecto de realidad, lo que García Barrientos denomina realista, existen elementos propios de un tratamiento metonímico del espacio, sobre todo en la Etapa Tercera. Esto es consecuente con la perspectiva pseudo interna del espacio de este acto que contrasta con la perspectiva espacial externa de los demás actos, por lo que el tratamiento del espacio gira en torno a la relación exterior / interior centrada en el personaje del Chicharra.

Por todo lo antes mencionado, el espacio está altamente semantizado al punto que titula la obra y todo gira en torno a él, no siendo una obra de ambiente es una obra de acción pero en un contexto específico que es finalmente el que proporciona la gramática ideológica del drama.

#### **4. Personajes**

Desde el punto de vista de los planos, podemos decir que los personajes dramáticos están constituidos desde que se enuncian en el reparto. No obstante, un personaje diegético como Meneses, eminentemente de lenguaje, adquiere una seudorealidad debido a que no forma parte del reparto, pero sí de la escena, al aparecer tras una transparencia. Esta es una licencia formal de la edición (tal vez del autor) que no repara en afinar la descripción de cada uno de los personajes que aparecen en el drama. Sin embargo, este hecho debe considerarse deliberado, no queda otra opción para un hecho de cultura. Esta seudorealidad del estafador, la fantasmagoría del negociador entre don Patricio y el Verde Cárdenas aparece en el preciso momento en que muere ajusticiado por su víctima en un acto de violencia puntual. Esta es la no-realidad de un personaje que funciona como catalizador, ya que su proceder, al ser éticamente reprobable desde la moral interna de ciertos personajes como la Carmen, exige la definición ética de los otros. De hecho, esta presencia nebulosa es un eje del conflicto y es, a la vez, un eje ideológico pues opera como un sujeto que pertenece a la sombra, al vacío y por lo

tanto, pertinente de ser llenado con todas las consideraciones que se permitan sin apelar a una profundidad que no existe. Su ausencia como significante, es en definitiva, una ausencia de significado, y por lo tanto, su intervención solo reproduce vacío, como la carne de un fantasma, o la moral de un espejismo.

Para explicarlo mejor es necesario recurrir a Slavoj Žižek, que tal como señala en relación al personaje de Judy en *Vértigo* de Hitchcock. En un plano de secuencia del film aparece con más de la mitad de su rostro completamente ennegrecido y al otra, iluminado espectralmente por una luz de neón que viene del exterior de su habitación. Precisamente esa oscuridad no es una representación del conflicto interior del personaje, no es una profundidad psicológica, ni siquiera es una proposición ontológica, una imagen que deviene ser. Es una “protoentidad aún no constituida ontológicamente”.

Los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser, solo moran en los intersticios del ser, en esos lugares donde la labor de la creación no ha concluido: la mera existencia de un sujeto prueba que Dios era un idiota que arruinó el trabajo de la Creación. Lejos de ser la cúspide de la Creación, el sujeto pone de manifiesto que en el orden de las cosas hay máculas de realidad inacabada: el correlato objetivo de un sujeto es una mancha-objeto proto-real espectral que aún no está totalmente actualizada como parte de la realidad positiva. El problema es que, cuando nos enfrentamos a un ser humano y observamos solo su mitad visible, automáticamente los des-subjetivamos llenando el vacío, proyectando en la oscuridad una riqueza de la personalidad imaginaria: el otro des-subjetivado se convierte en una “persona” completa. (Žižek, 2008: 19)

En otras palabras, la operación de significación de Meneses obliga, en una operación semiótica difícil, no configurarlo como sujeto, puesto que su fantasmagoría es solo un hueco de sentido, donde proyectaríamos nuestra cultura por medio de una operación de reificación del mal, donde en realidad lo que reina es la NADA. Y este es el riesgo de Acevedo Hernández, transformar la figura del mal en la nada, en una ausencia de ser. Un vacío que termina trasladando la responsabilidad del sentido a los espectadores. En este contexto, donde la ley del

más fuerte opera “salvajemente”, el mal y la violencia se trasladan al plano de lo espectral, de lo no positivo y por lo tanto, del sujeto. De hecho, esta acción pone el énfasis necesario en la libertad, puesto que la única forma de huir de la nada es la acción, la concreción y esto es lo que el personaje de Meneses, al no existir existiendo, exige a los demás una acción positiva, actualiza la Creación o mejor dicho, exige la creación del ser, como un demiurgo gnóstico que imprime el mal para el advenimiento del bien.

De acuerdo a la estructura, desde un punto de vista cuantitativo, conviene dar cuenta de la configuración por acto para ver cómo opera sistemáticamente la jerarquía de los personajes en función de sus diversos niveles de importancia. Por ejemplo, si bien es cierto que la acción recae en el actuar del Chicharra, su aparición es tardía como ya señalamos. Sin embargo, quien articula todas las acciones, la Carmen, es una de las primeras en aparecer siendo apelada por otros personajes y a la vez, actitudinalmente, tomando posición específica en uno de los polos del conflicto y sobre quien se estructura una de las miradas ideológicas en conflicto.

Configuración:

Etapas: la pulgada de sangre. (Un solo cuadro).

<b>Personajes / Escenas</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>
Un Minero		x	x							x	
Cantora Primera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
El Cerro Alto	x	x							x	x	
La Risueña (Anita)	x	x							x	x	x
Carmen		x								x	x
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )	x	x								x	
Don Patricio	x	x		x	x	x	x		x	x	x
Sebastián ( <i>Minero</i> )											
Cantora Segunda	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
La Planchada ( <i>Maclovio</i> )	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Matilde ( <i>Cantora</i> )	x	x									
El Verde Cárdenas					x						
Cantora Tercera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
El Chicharra							x	x	x	x	x
Pedro El Suave							x	x	x	x	x
Ño Se Fue							x	x	x	x	x

El Mayordomo											
Joaquín ( <i>Minero</i> )											
Chancaca											
El Minero Joven											
El Gringo											
El Hombre Del Desierto											
El Sujeto Bien Vestido											
Mineros.											
Acompañantes del sujeto bien vestido.											

Etapa Segunda: El canto del derrotero (cuatro cuadros).

Personajes cuadro 1 / escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Un Minero		x	x						
Cantora Primera									
El Cerro Alto									
La Risueña ( <i>Anita</i> )									
Carmen									
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )									
Don Patricio									
Sebastián ( <i>Minero</i> )									
Cantora Segunda									
La Planchada ( <i>Maclovía</i> )									
Matilde ( <i>Cantora</i> )									
El Verde Cárdenas	x	x							
Cantora Tercera									
El Chicharra							x	x	
Pedro El Suave							x	x	x
Ño Se Fue				x	x	x	x	x	x
El Mayordomo	x	x	x	x					
Joaquín ( <i>Minero</i> )									x
Chancaca								x	
El Minero Joven				x	x	x			x
El Gringo									x
El Hombre Del Desierto									
El Sujeto Bien Vestido									
Mineros.						x			x
Acompañantes del sujeto bien vestido.									

El cuadro 2 de este acto esta configurado por una sola escena en la que están presentes Cerro Alto y La Risueña.

Personajes cuadro 3 / Escenas	1	2	3	4	5
Un Minero					
Cantora Primera					
El Cerro Alto				x	x
La Risueña ( <i>Anita</i> )				x	x
Carmen	x	x	x	x	x
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )			x	x	

Don Patricio		x	x	x	x
Sebastián ( <i>Minero</i> )					
Cantora Segunda					
La Planchada ( <i>Maclovia</i> )	x	x	x	x	
Matilde ( <i>Cantora</i> )					
El Verde Cárdenas					
Cantora Tercera					
El Chicharra					
Pedro El Suave					
Ño Se Fue					
El Mayordomo					
Joaquín ( <i>Minero</i> )					
Chancaca					
El Minero Joven					
El Gringo					
El Hombre Del Desierto					
El Sujeto Bien Vestido					
Mineros.					
Acompañantes del sujeto bien vestido.					

<b>Personajes cuadro 4 / Escenas</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
Un Minero					
Cantora Primera					
El Cerro Alto		x	x		
La Risueña (Anita)		x	x		
Carmen		x	x		x
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )					
Don Patricio				x	
Sebastián ( <i>Minero</i> )					
Cantora Segunda					
La Planchada ( <i>Maclovia</i> )					
Matilde ( <i>Cantora</i> )					
El Verde Cárdenas				x	
Cantora Tercera					
El Chicharra	x	x	x		x
Pedro El Suave	x	x	x		x
Ño Se Fue	x	x	x		
El Mayordomo			x		
Joaquín ( <i>Minero</i> )					
Chancaca					
El Minero Joven					
El Gringo					
El Hombre Del Desierto					
El Sujeto Bien Vestido					
Mineros.	x	x	x		
Acompañantes del sujeto bien vestido.					
Meneses				x	

En este último cuadro aparece un personaje (Meneses) en escena tras una transparencia que no es nombrado en el reparto y que forma parte de los personajes ausentes hasta que,

curiosamente, se insinúa su presencia en el momento en que muere y cuya interpretación se ofrece en el inicio de este apartado.

La Tercera Etapa: El de profundis del desierto.

Este acto está segmentado en dos cuadros y gira fundamentalmente en la figura de dos personajes, el Chicharra y Pedro el Suave, más la presencia fantasmagórica del hombre del desierto. Su configuración se despliega así:

<b>Personajes cuadro 1 / Escenas</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
Un Minero					
Cantora Primera					
El Cerro Alto					
La Risueña (Anita)					
Carmen					
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )					
Don Patricio					
Sebastián ( <i>Minero</i> )					
Cantora Segunda					
La Planchada ( <i>Maclovia</i> )					
Matilde ( <i>Cantora</i> )					
El Verde Cárdenas					
Cantora Tercera					
El Chicharra	x	x	x	x	x
Pedro El Suave	x	x	x		x
Ño Se Fue					
El Mayordomo					
Joaquín ( <i>Minero</i> )					
Chancaca					
El Minero Joven					
El Gringo					
El Hombre Del Desierto		x			
El Sujeto Bien Vestido					
Mineros.					
Acompañantes del sujeto bien vestido.					
Meneses					

<b>Personajes cuadro 2 / Escenas</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
Un Minero			
Cantora Primera			
El Cerro Alto			
La Risueña (Anita)			
Carmen			
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )			
Don Patricio			
Sebastián ( <i>Minero</i> )			
Cantora Segunda			
La Planchada ( <i>Maclovia</i> )			
Matilde ( <i>Cantora</i> )			

El Verde Cárdenas			
Cantora Tercera			
El Chicharra	x	x	x
Pedro El Suave	x		x
Ño Se Fue			
El Mayordomo			
Joaquín ( <i>Minero</i> )			
Chancaca			
El Minero Joven			
El Gringo			
El Hombre Del Desierto			
El Sujeto Bien Vestido			
Mineros.			
Acompañantes del sujeto bien vestido.			
Meneses			

Etapa Cuarta: La vuelta. Compuesta de un solo cuadro.

<b>Personajes cuadro 1 / Escenas</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>
Un Minero	x	x	x	x	x	x		
Cantora Primera	x	x	x	x	x	x	x	x
El Cerro Alto						x	x	x
La Risueña ( <i>Anita</i> )						x	x	x
Carmen					x	x	x	x
Gabino Atienza ( <i>Minero Rico</i> )				x	x			
Don Patricio								
Sebastián ( <i>Minero</i> )								
Cantora Segunda	x	x	x	x	x	x	x	x
La Planchada ( <i>Maclovía</i> )	x	x	x	x	x	x	x	x
Matilde ( <i>Cantora</i> )								
El Verde Cárdenas			x	x	x	x	x	x
Cantora Tercera	x	x	x	x	x	x	x	x
El Chicharra							x	x
Pedro El Suave							x	x
Ño Se Fue		x	x	x	x	x	x	x
El Mayordomo								
Joaquín ( <i>Minero</i> )								
Chancaca								
El Minero Joven								
El Gringo								
El Hombre Del Desierto								
El Sujeto Bien Vestido								
Mineros.	x	x	x	x	x	x		
Acompañantes del sujeto bien vestido.					x	x		
Meneses								

De acuerdo a lo que se puede observar en los cuadros, tenemos la presencia constante y sistemática de las Cantoras en todos los momentos en que aparece la taberna como espacio simbolizado del pueblo. Tanto es así que su presencia se articula a modo de pseudo coro, pues si

bien ofrece las reflexiones en torno a los acontecimientos, también es parte de la acción. Es decir, no solo se limita a una contemplación de las acciones, sino que también interviene en ellas. Por ejemplo, por una parte, describen la situación emocional, afectiva y social de los hombres y mujeres que se relacionan por medio de la explotación de las minas, como sucede al final del primer acto:

LAS CANTORAS.-

Tuve una veta de amor  
y un día se me broció,  
porque me falló el alcance  
y el pique se derrumbó.

Minero entra a la tierra  
Que te aprisiona,  
saca plata pa otros,  
suspira y pena.

Suspira y pena, ¡sí!,  
Que las mujeres  
no buscan en la vía  
sino placeres.

Aprovecha un poquito,  
dale un besito.

*(Bailan la cueca EL CHICHARRA y LA RISUEÑA. Todos avivan clamorosamente.)*  
(1936: 336-7)

Y por otra parte, exigen comportamientos adecuados a personajes como sucede con el Verde Cárdenas, también en el primer acto:

*(EL VERDE -GERMÁN CÁRDENAS- golpea la puerta. Es un señor de cuarenta años, de buen aspecto; ha venido a Chañarillo a enriquecerse y no tiene idea de la gente con que trata. Es generoso y algo ingenuo.)*

EL VERDE CÁRDENAS.- ¿Se puede entrar?

LA PLANCHADA.- En hablando del rey de Roma, luego asoma. En este momento nos acordábamos de usted..., lo estábamos esperando.

DON PATRICIO.- Cuánto gusto de verlo.

*(Le ha estrechado la mano. EL VERDE ha saludado efusivamente a LA PLANCHADA.)*

UNA CANTORA.- Nosotros no seremos gente, a la Maclovia no más la saluda.

EL VERDE CÁRDENAS.- Dispensen, es que...

*(Las saluda igualmente y acaricia la barba de una de las CANTORAS. Mira después como buscando algo.)*

UNA CANTORA.- Sea por Dios, ya se le perdió la Carme... Cuando venga la voy a'marrar de una patita.

LA PLANCHADA.- Tan apetitoso... o goloso qu'es... Cómo serán las que tiene en su tierra, onde dicen que son tan lindas las mujeres..., y aquí anda mirando ese susto que es la Carmen...

EL VERDE CÁRDENAS.- Si no..., si yo..., me voy por l'amistá no más.

LA PLANCHADA.- No diga, si se le conoce qu'es fino pa'l amor...

*(Él sonríe con vanidad y rubor.)*

DON PATRICIO.- Pero déjenlo alguna vez, cargante. Parece que usted, señor Cárdenas, anda trayendo liga; en dos días se ha levantado a todas las mujeres...

LA PLANCHADA.- Y tiene que andarse con cuidado, que aquí los zambos son de mal genio...

*(Risas.)*

UNA CANTORA.- Yo le defiendo. (1936: 328-9)

Es curioso el hecho de que las cantoras, dramáticamente, no están individualizadas. Forman parte de un colectivo y su identidad está constituida por su rol dentro de la taberna. Sin embargo, en el reparto se nombra a Matilde como una cantora particular que no se explicita en el transcurso del drama. Lo mismo sucede con otro grupo de personajes colectivos, los mineros, cuyo único individualizado con nombre es Joaquín, pero esto solo sucede en el reparto, puesto que en durante el desarrollo de la obra se habla de minero uno, minero dos o de minero joven, como único sujeto distinto del colectivo, cuyo rasgo distintivo es su edad.

Ateniéndose exclusivamente a la configuración de los personajes en las escenas de la obra, vemos que la modificación de las acciones se desarrollan en un fundamental acto tercero, donde encontramos en la progresión de las acciones solo a dos personajes (más la aparición del Hombre del desierto que cumple una de las funciones proppianas en el proceso de formación del héroe). La relación entre estos es claramente de héroe (el Chicharra) y guía o ayudante

(Pedro el Suave) y ambos se caracterizan ideológicamente de la siguiente forma, precisamente en el momento anterior a que surja el llamado de los cerros:

EL CHICHARRA.- Los ricos no sufren.

PEDRO EL SUAVE.- Sufre todo el mundo.

EL CHICHARRA.- Cualquiera puede hallar una mina, y no volver a sufrir de hambre y desnudez.

LA CARMEN.- Con la riqueza se puee hacer mucho bien.

EL CHICHARRA.- ¿Vos, Suave, conocís toos los caminos, los ojos de agua y los derroteros de esta tierra?

PEDRO EL SUAVE.- Yo soy... dicen que buen catiaor, soy medio chango. Conozco bien esto.

EL CHICHARRA.- ¿Y no habís buscao minas?

PEDRO EL SUAVE.- ¿Pa qué? La plata no m'interesa.

LA CARMEN.- Con la riqueza se puee hacer mucho bien. Si una tiene plata nadie l'atropella. Se puee vivir como se quiera.

PEDRO EL SUAVE.- A mí no m'interesan la riqueza ni la vía. No me mato porque el sufrimiento me es indiferente. No me divierto porque la manera corriente de hacerlo, me parece miserable; me retiraría del trabajo si no tuviera necesidá de moverme; pero no me arrastran las cosas que llevan a los demás...

LA CARMEN.- ¿No te interesa... ni el amor?

PEDRO EL SUAVE.- ¿El amor? Tal vez. ¿Pero aónde está el amor? La mujer se acerca al hombre na más que p'hacerlo instrumento dé sus deseos. Se le entrega, no por él, sino por ella, y toa la vía está tirándolo de la rienda -el que se une a una mujer hace el papel de animal amaestao no más-. Digo que lo tira de la rienda hasta que lo doblega por completo. Cierito es que algunas veces cae en la demanda; pero generalmente vence. Los hijos, a los que uno quiere tanto, son cadenas definitivas en esta tragedia de la vía...

LA CARMEN.- Me hace daño oírte estas palabras a vos que soi tan güeno.

PEDRO EL SUAVE.- Viviendo hei visto mucho. Viajando por mares y tierras desconocías, sufriendo y creyendo aquí y allá, me fui haciendo duro. Volví y me recibió el amor..., ese amor que engaña. Por esa razón no tengo interés en na. Soy güeno porque es más cómodo. Al desierto me lancé no a buscar riquezas, quise encontrar la muerte, y como la muerte es mujer, tamién se m'escondió. ¡Soy güeno, no por bondá, sino porque es más ventajoso que ser malo!

LA CARMEN.- Nadie hay que sea más bondadoso que vos; nadie es mejor que vos... Tus palabras revelan dolor, desengaño, rencor..., pero tu vía es toa bondá.

*(Pausa. Pasan grandes pájaros que ensombrecen el cielo.)*

EL CHICHARRA.- ¿Oyen? ¿Oyen? Es algo como una música que viniera de lejos, ¿oyen? *(En efecto, inunda el momento la música de un órgano lejano que se va acercando en relación con las necesidades de la acción. Se iluminan las cimas de las montañas como si ardieran. La música crece, unas letras de oro se graban sobre los cerros.)* ¿Oyen? ¡Hablan! Los derroteros hablan. En estas montañas está la riqueza. La riqueza nos llama.

LA CARMEN.- ¡La riqueza nos llama..., la riqueza nos llama!

PEDRO EL SUAVE.- Tamién podría ser la muerte. (1936: 351)

Pero este juego dialéctico se enmarca dentro del proceso de formación que empieza a vivir el Chicharra gracias a Pedro el Suave, fundamentalmente propiciado por la necesidad de autodefensa en un contexto de violencia permanente donde debe preservar sus intereses y los de los demás. En el primer acto se puede dar cuenta de dos situaciones en las que se expresa ya el contexto donde se enmarca el proceso de formación y las visiones de mundo que sostienen éticamente las actuaciones de los personajes:

LA CARMEN.- Vos. Me defendiste de un grosero... Yo te miré y vi que erai distinto... que hasta teníai otra voz... Además erai alegre y cantabai... y no llevabai, como toos, el cuchillo pronto, hacíai valer las palabras...

EL CHICHARRA.- Carmen, a veces las palabras no valen.

PEDRO EL SUAVE.- El corvo, el cuchillo, Carmen, no es extraño al minero, como no lo es la uña maestra al puma... El corvo es la continuación del brazo, es... cómo lo diría... es lo que refuerza la palabra, que así es como una escritura... Aquí los niños quieren tanto al corvo y desprecian tanto el dolor, que juegan a la pulgá de sangre, que es un juegucito que, como toos saben, consiste en pelear con un cuchillo al que se le ha dejao libre sólo una pulgá de fierro pa que acaricie la carne. Pero estamos tristes, Don Patricio, un trago pa toos. (1936: 334)

PEDRO EL SUAVE.- Ya tiene ponche en sangre pa emborracharse [30] muchos días... Algo se le quitará lo matón. Ese hombre no es malo, un poco tonto no más.

DON PATRICIO.- Qué firme soi pa los tajos. ¿De aónde diablos saliste vos?

PEDRO EL SUAVE.- No me pregunte esas cosas, pues, Don Patricio. Nunca creí que usté pudiera meterse con los asuntos de mi mamita... Y vos, Chicharra, ya tenís una experiencia más. La palabra es güena, el canto consuela y el amor ilusiona; pero es hombre completo el que se sabe defender en cualquier forma. No habís querío aprender a manijar el corvo, fuerzas te sobran, podís llegar a ser un gran peliaor y nadie te faltará el respeto. Mañana empiezo a enseñarte y después, yo los veré...

LA CARMEN.- Oye lo que te dice este hombre que sabe tanto y que tan lejos está de toos.

PEDRO EL SUAVE.- A mí no me venga a roncar, gatita. El Chicharra necesita mujeres porque le hace falta sufrir. Yo me entregaré, cuando sea tiempo, a la muerte, que también es -después de too- mujer. (A GABINO ATIENZA, que se le acerca.) Mire, Gabino, váyase y güelva cuando se le haya espantao la rasca. No desespere. La mujer, como los caminos, tiene sorpresas; ésta, que no lo quiere hoy, lo puee querer mañana; no porfíe demasio, eso no es cosa de hombres. Acuéstelo, don Patricio, ya enteró viaje.

DON PATRICIO.- Tiene razón.

(Hace una seña a LA PLANCHADA y se lo llevan por la puertecilla del armario.)

EL CHICHARRA.- ¿Sería posible, Carmela?  
LA CARMEN.- En la vía too es posible. ¿No es cierto, Suave?  
PEDRO EL SUAVE.- Tanta pena que tiene la gente; parece que no hubiera mineros ni gente de la que avienta la vía como la arena del desierto. Cantemos hoy, que mañana moriremos. Aquí viene La Risueña con ganas de bailar, La Risueña que ha hecho una obra de misericordia. ¡Ya, a cantar! (1936: 336)

A lo largo de toda la obra, a través de estas intervenciones, se puede percibir el proceso de caracterización de los personajes que surgen en tanto hablan, se constituyen como individuos dinámicos por sus palabras como parte fundamental también de sus acciones. A esto se suman estrategias de caracterización a través de acotaciones que siempre quedan cortas para poder describir las potencialidades de los personajes que quedan a merced de la capacidad de representación del actor. Esta no puede delimitarse a una mirada costumbrista de los personajes en virtud de las significaciones que derivan de sus nombres. Primeramente, cada uno de los apelativos no dicen relación directa con su personalidad, operan oblicuamente, en la ironía propia del sobrenombre y de lo no dicho, puesto que la distinción que ofrece el nombre no da directamente rasgos de un carácter. Así, la Risueña, el Chicharra, Ño se fue o la Planchada difícilmente se pueden codificar unívocamente en sus nombres, que, no obstante, cumplen una función situacional al ser un ejemplo de cómo se entablan las relaciones humanas en un contexto popular. De hecho, la neutralización del nombre implica una forma poco directa de vínculos entre los sujetos que disimula en la supuesta confianza para denominarse así una falta de conocimiento del otro y lo reduce a mera superficie, a un simple apelativo.

Pero esto no debe llevar a confusiones, la obra también plantea una suerte de causalidad entre la descripción de algunos personajes y su proceder. Como ya referimos en el tratamiento de las acotaciones, estas descripciones se despliegan en el plano de la fábula que permiten, a algunos actores, tener más recursos para enfrentar el tratamiento de algunos personajes, como por ejemplo, aquellos que inauguran escénicamente el drama:

*Sube el telón. En este momento, LA RISUEÑA (ANITA), una muchacha bajita, entrada en carnes, que tanto puede tener catorce como veinte años, huye, riendo a carcajadas, de GABINO ATIENZA, minero rico, que ha encontrado un filón riquísimo que lo ha hecho millonario de un día a otro. ATIENZA conserva sus gustos antiguos, cree que la felicidad consiste en todos los derroches y los realiza. EL CERRO ALTO (A. DONOSO) sale de atraveso y coge a LA RISUEÑA. Simultáneamente hablan -como se detalla más adelante- los personajes. Sobre el sitio destinado al baile, que está al fondo ocupando más de la mitad de la escena y que consiste en una tarima como un pequeño escenario, están las dos CANTORAS, de arpa y guitarra, y las TANEDORAS. Detrás del mostrador, DON PATRICIO, gordo y satisfecho, muy cruel o muy indiferente, agente y promotor de todo lo que pueda producir dinero. Sentada en un piso bajo, LA PLANCHADA (MACLOVIA), una mujer de edad indefinible, flaca, sin formas; es una celestina consagrada y repugnante; junto a un brasero toma mate, muy alegre de lo que pasa. Ella y todos celebran la cacería a carcajadas. LA RISUEÑA ríe también, pero su risa cubre el llanto. (1936: 325)*

Llama la atención que ciertos personajes aparezcan en la descripción con un nombre propio más su sobrenombre, puesto que este hecho de limita solo al plano diegético, ya que dramáticamente todos son conocidos y apelados por sus sobrenombres. Este fenómeno es el mismo que sucede en el caso anteriormente analizado de las cantoras y los mineros y las excepciones a la ausencia de individualización.

Personajes como la Risueña, no solo deben estructurarse en base a las descripciones físicas, delimitantes secundarias a la hora de la selección del reparto, ya que la potencialidad del personaje está en sus acciones y en sus discursos. En este caso, los condicionamientos físicos se ofrecen como orientaciones semióticas que oponen a la figura de ella con la de Cerro Alto, cuyo apelativo ya determina su aspecto y que, del mismo modo, aporta energía dramática a su relación con la Risueña. Tanto es así que la violencia inicial, desproporcionada físicamente, contrasta con la fortaleza emocional de ella, para que en un segundo momento, ella crezca moralmente desplazando la brutalidad y el exceso a un domesticado segundo plano.

Esto mismo se debe decir de la relación entre Cerro Alto y Pedro el Suave, cuyo apelativo no se condice con su destreza para pelear y poder someter al temido Cerro.

LA RISUEÑA.- *(Muy vejada y colmada de indignación, se levanta.)* ¿De modo que no me pueo defender de estos hombres tan crueles y tan cobardes, y de estas

mujeres tan malas? No'stoy enferma... ¡Quiero que me dejen tranquila! Me gustaría morirme... Morirme antes de estar aquí con ustedes ¡Me tratan peor que a una bestia! Y toos ustedes son bautizaos... ¡y han tenido madre y me tratan así! ¿Es que yo no soy mujer?

EL CERRO ALTO.- ¿Mujer? Qué vai a ser mujer vos... Soi... un peacito en cangalla pa que toos te lleven y te traigan... Vos tas aquí pa divertir... y si no lo querís hacer, me voy a divertir harto con vos.

*(La tira hacia arriba, recogéndola en el aire.)*

LA RISUEÑA.- *(Ríe y llora y dice como en un ritornello trágico, muy debilitada la voz.)*  
Dejenmé, dejenmé...

EL CERRO ALTO.- ¡Te venís conmigo! ¡Vamos, ya!

LA RISUEÑA.- ¡No..., no pueo, no! ¡No quiero! ¡No! ¡Mátame, es mejor! ¡Mátame! (1936: 326)

EL CERRO ALTO.- Decime, primero, ¿por qué me cuidaste, aborreciéndome como me aborrecíai? ¿Por qué te queaste a mi lao hasta agora?

LA RISUEÑA.- Porque... estabai bandiao y... solo... Porque... yo no sé por qué te cuidé, ni entiendo la pena que me llenó cuando te dejaron tan a mal traer...

EL CERRO ALTO.- Es que vos soi güena. Soi una santa, zamba. Si a mí, que t'hei hecho tanto daño, me habís cuidao así, ¿cómo habríai tratao a uno que te hubiera querío? Mira, le agradezco al Suave que me haya bajao a plan, porque si no... no te hubiera conocío..., no nos hubiéramos conocío...

LA RISUEÑA.- ¡Qué hombronazo es El Suave! ¿No podríai vos ser pareció a él? Tenís la fuerza, te respetan, y si no fuerai tan aguapao, tan perro..., te querrían...

EL CERRO ALTO.- Soy malo, yo, Risueña. Tenía de vos una idea mala. Esa noche te quería tener... y después -de puro gusto- tirarte a un pique muerto. Tenía ganas de hacerte peazos... Pa mí, esa, noche, valíai menos que un... perro. El diablo se me había metío aentro, el diablo. *(Pausa.)* Risueña, mi chicuela güena, perdóname.

LA RISUEÑA.- Pídele perdón a Dios. Yo no tengo que perdonarte. A mí nadie me ha tratao en otra forma... Toos han querío jugar conmigo; toos han querío mi pobre cuerpo; pero nadie me ha traído amor... Hei sío como... como los perros perdíos. Nadie ha querío entender que soy una mujer con sentimientos, que sé sufrir y también... querer, y que... merezco que me quieran. De chiquitita me han tratao así. A mí me han hecho llorar mucho... Las únicas personas que en este mundo me han defendío han sío la Carmen y El Suave. *(Pausa.)* Agora que ya'stás güeno me iré. Vos saldrís al trabajo y yo me volveré otra vez al despacho a servir de juguete a los mineros..., a terminar en un pique muerto o de una puñalá. *(Llora.)* Adiós.

EL CERRO ALTO.- Risueña, no me dejís. Yo no podría vivir sin vos; te tengo en el pensamiento, en la sangre te llevo. Siento una pena tan grande de haberte ofendío..., no la comprendís vos... Pienso qu'estando a mi lao, no volveré a ser malo. ¿Entendís? ¡Quédate conmigo, trata de perdonarme y de quererme! Yo no te prometo na; no tengo qué prometerte... Vos sabís cómo es la vía; pero... oye... ¿Tas llorando? ¿Te duele lo que te digo?

LA RISUEÑA.- ¿Dolerme? No, es que es la primera vez que oigo palabras así. Es la primera vez que alguien desea estar conmigo y defenderme. Es la primera vez que una persona cree que me quiere... (1936: 343)

Para el modo en que se describen los personajes del inicio, la aparición de la Carmen, personaje central del drama, es extremadamente austera: “*mujer de veinticinco años, morena y resuelta.*” (1936: 326) Sin embargo, es ella la que recibe la mayor cantidad de calificaciones dentro de la obra, y es sobre quien giran todas las opiniones, por lo que su figura es altamente caracterizada por medio del diálogo. Por ejemplo:

EL CERRO ALTO.- (*La suelta de golpe.*) Carmencita, siempre tan guapa... Agora sí que voy a bailar... Toquen refalosa, niñas. (1936: 326)

ATIENZA.- Tengamos calma, señores, divirtámonos como caballeros. Toos estamos aquí persiguiendo a la suerte, que pa muchos es color del viento; a toos nos llaman los derroteros que tienen riqueza y que tienen muerte. El cerro es como la mujeres, que se dan... algunas veces sin preguntar a quién, y otras veces... pa qué hablamos. Agora, que la cosa es sin picarse, Cerro Alto; somos harto amigos, y en nombre d'esa amistad hablo. Vengo de Copiapó a rendirle un homenaje a la Carmelita. Yo m'iba a mi tierra, debí embarcarme en Caldera hace cuatro días, pero no púe hacerlo sin despedirme d'ella, que me parece tan simpática y tan... hombre. (1936: 326-7)

ATIENZA.- Niñita, zambita de oro, no me diga na, no hable na... El que en este momento habla soy yo, que le voy a rendir un homenaje; un modesto trago de mosto... Si quiere mi sangre, mi sangre le doy... Si quiere mi corazón pa echarlo al trapiche, échelo al trapiche... ¡Tan agraciá y tan tirana qu'es! ¡tan..., no es ni güenamoza y tanto que la quiero! (1936: 327)

LA PLANCHADA.- (*Aludiendo a LA CARMEN.*) Si esta zamba no fuera lesa, lo dejaría como cuesco al tonto de Gabino Atienza. Y es fea la tonta... ¡Qué le hallarán los hombres! ¡Creo en Dios Padre, qué tontos son los hombres! (1936: 328)

LA PLANCHADA.- El caballero ese..., El Verde..., ya'stuvo aquí preuntando por él. El pobrecito viene cayendo del nial... Y también anda ladio de la Carmen. Parece qu'esa tonta fea tiene piedr'imán. (1936: 328)

DON PATRICIO.- ¿Te querís hacer lesa? ¿De manera que no sabís la chanchá que m'hiciste? ¡Zamba canalla, zamba intrusa! ¿Te habís olvidao quién soy yo? ¿No sabís que conmigo no se juega nadie? (1936: 345)

Todas estas descripciones, dan cuenta de lo que este personaje provoca en los demás y del mismo modo, la cercanía o la distancia respecto de ella, posicionan éticamente a los demás personajes. Esto es tan evidente que hasta se convierte en una seudovirgen para las miradas más benevolentes y en un modelo de pulcritud:

EL MAYORDOMO.- Hay que enterrar el gaucho. Necesitamos una mujer que no haya pecao.

PEDRO EL SUAVE.- Ha de ser una mujer la que entierre el gaucho, una mujer que no haya pecao con hombre, ¿entienden? Porque hay mujeres con las que los hombres han pecao no más..., ¿entienden? Yo propongo a la Carmen.

LA CARMEN.- ¡A mí!

*(Rumor de desaprobación.)*

PEDRO EL SUAVE.- Amigos, déjenme seguir, se trata de salvar la mina. Seguramente, la Carmen no es una virgen; pero nadie podría asegurar que es una pecadora. No es una virgen como las que califican así, es una mujer que ha exprimido la vía, que ha sufrido más que'toos nosotros, y que se conserva buena e íntegra a través de mil trabajos. Ha pasao por el mundo sin contagiarse, ha pasao por el infierno sin quemarse, la han herido toas las malas palabras, la han acechao el dinero y la fuerza, y no se ha perdido, ha llegado a ser lo que podemos llamar una mujer completa, que sufriendo ha aprendido a ser buena y a vivir. Ella, que es capaz de dar la vía por lo que sea güeno, es como... un ejemplo pa nosotros, que vivimos del dolor y del sacrificio, y que jugamos y peliamos y... muchas cosas más. ¿Quién no le rompería el alma al que le asegurase que no era honrá? A ella, que es nuestro equivalente, debemos defenderla y proclamarla. Es honrá, güena y pura, con la pureza del dolor que engendran el sufrimiento y la esperanza, que es un dolor mayor. Ella puee ser la virgen, como lo es pa los católicos la Virgen, que tuvo un hijo. Propongo que ella baje.

EL MAYORDOMO.- Que baje.

TODOS.- ¡Que baje!

LA CARMEN.- (Profundamente emocionada.) No soy na más que una mujer pecaora. Ustedes saben que una no es más que lo que la dejan ser, pero sí tengo la certeza de no ser mala y que los quiero mucho por hombres y por... fatales. Porque es una fatalidá trabajar hasta morir pa que otros hagan fortuna, y no lograr sino lo que es desagradable. Con la fe más inmensa en Dios y en mi madre y en la vía, bajaré al pique. (1936: 349)

Como se puede apreciar, la Carmen no solo se caracteriza por las voces de los otros, la mirada de los demás sino que también la autopercepción y la autoafirmación permite que los personajes adquieran complejidad y carácter. Son innumerables las veces en que los discursos

se estructuran desde un yo autoafirmativo y es este yo el que obliga a la constitución del individuo. La primera persona singular es en definitiva la dadora de identidad:

LA CARMEN.- (Que ha atendido a LA RISUEÑA) Conmigo no vas a bailar; yo no bailo con perros. (1936: 326)

LA CARMEN.- Pensaré siempre en usted, porque sé que no merezco homenajes como éste, que le agradezco. Pero, créame, no quiero su cariño; ni creo en él, ni en el de nadie... Yo no soy más que una mujer más... Por usted... (1936: 327)

LA CARMEN.- Yo tomo por toos, y... porque Atienza no me quiera, no me gusta que me quieran. (1936: 328)

LA CARMEN.- Señor, yo no estoy con nadie; acostumbro estar conmigo misma. Usted me hizo lo que llama un homenaje, que le agradezco; pero debo decirle que esa... manifestación no me obliga a ninguna cosa, y que no me interesa su plata ni na suyo. A mi lao puee estar, siempre que lo desee, mas le ruego que pierda toa otra esperanza que puea tener. (1936: 334)

LA CARMEN.- Soy lo que soy; ni lo que haya sío ni lo que seré le importa a nadie. Puego ser de quien se me ocurra, que no dé plata como Gabino Atienza, ¿entendís? No negoceo con amor, no lo hei hecho ni lo haré... Por cariño, lo que Dios disponga..., la vía, ¡too! Pero pa qué te hablo a vos de cariño... (1936: 345)

LA CARMEN.- Yo no tengo ningún interés en esa mina, ni en la plata de nadie; vivo de mi trabajo y de él seguiré viviendo. A la vía... a la vía le tengo odio; el que me matare me hará un favor. Pero aquí no hay quién lo haga. ¡Hasta pa matar a una mujer hace falta un hombre! (1936: 346)

Ella, a la vez, debido tal vez a la condición moral superior es capaz de ver que el Chicharra es distinto a los demás, es el elegido por ella para la redención pero para eso debe formarse. Ella es la que da la entrada al personaje del héroe cuya recompensa será el amor:

EL CHICHARRA.- ¡Carmen! Esa es mujer. ¡Me dan ganas de abrazarte! (*LA CARMEN ha salido a colocarse junto a LA RISUEÑA.*) ¡Unas ganas de decirte que te quiero!

LA CARMEN.- Abrázame. Hace mucho tiempo que te iba a decir que me abrazaras. Y te voy a decir por qué. Cuando recién llegaste, me hiciste, sin darte cuenta, un servicio muy grande.

EL CHICHARRA.- ¿Yo?

LA CARMEN.- Vos. Me defendiste de un grosero... Yo te miré y vi que erai distinto... que hasta teníai otra voz... Además erai alegre y cantabai... y no llevabai, como toos, el cuchillo pronto, hacíai valer las palabras... (1936: 324)

La seudovirginidad de la Carmen no solo le permite desvelar al héroe sino que también permite la resurrección de la mina después de haber sido profanada por la mano agresora del extranjero, personificada en la figura del Gringo. A la vez, ella justifica la necesidad de un discurso mítico en un espacio donde la precariedad material es tanta que la imaginación popular y las creencias son una fuente de esperanza para los desamparados. Pero volvamos al Chicharra.

Su sobrenombre apela a un insecto también conocido como cigarra cuya característica es el sonido o canto que emiten insistentemente y se suele denominar a las personas que hablan mucho. En este caso, debemos centrarnos en cómo se describe el personaje para encontrar el sentido particular de la apelación:

EL CHICHARRA.- La verdá es, amigos, qu'esto de la mujer es un juego muy embriscao. Ustees saben que yo vine del sur, que soy lo que se llama un maucho. Vine... no sé por qué... Tenía fuerzas en los hombros y firmeza en las piernas y me llamaban los caminos... Cuando cantaba, parecía que me contestaban dende lejos.

ÑO SE FUE.- Se desplica el maucho lechero.

EL CHICHARRA.- Yo miraba a los güeyes tan pacientes y tan grandes y hacía surcos chuecos, muchos surcos, despacito, despacito, y toos iguales. El día era largo y pesao, la plata muy poca y la pobreza callá... Si alguna vez encontraba escasos los seis centavos de mi socorro y lo decía, el mayordomo me azotaba amarraíto. Una vez me defendí... ¿y que no se me pasó la mano, pues? No me quedó otra que arrancarla culebríao por el primer camino que encontré. En Chile m'enganché pa las minas; llegué aquí, y me hice cumpa con el capacho, que en los primeros días me mordía hasta el alma, y bajé y subí por las escaleras de patilla, al principio con temblores de muerte, hasta que me acostumbré. Ya no le tengo mico a la mina, ni a la fatiga; soy un apir, colao y nunca me ha pescao muy feo l'ambición.

UNA CANTORA.- Pero aquí dentro la Carmen.

EL CHICHARRA.- Es cierto que dentro la Carmen, que no sé de aónde vino ni por qué vino. Aquí dentro la Carmen, que no sabe que la quiero; no se lo he dicho, ni se lo diré nunca. (1936: 331-2)

Esta auto-percepción es fundamental para la constitución del carácter del personaje que, junto con la percepción de los demás, como parte de un diálogo permanente, son la base sobre la que se monta todo el proceso de caracterización. Esto sucede fundamentalmente con los personajes dramáticos, es decir, patentes. Siempre presentes y visibles, estos son los que sostienen la realidad de los demás tipos de personajes presentes en la fábula pero no en la escena. De hecho, como ya se comentó, la seudorealidad del personaje de Meneses, cuyo grado de representación lo sitúa en el plano de la latencia, genera semióticamente una realidad tal que su existencia amplía los horizontes actitudinales del pueblo hacia un área ambigua moralmente hablando. Lo que no se ve también funciona como espacio de realidad y está compuesto por personajes cuya ausencia se debe llenar a partir de su vacío.

Esta latencia de este personaje complejiza el valor de estos, ya sean los presentes o los latentes. De hecho, si hubiera una simplificación de los caracteres podríamos reducirnos al análisis de sus sobrenombres, pero gracias a las transformaciones que los mismos personajes sufren en escena, especialmente motivados por la condición gregaria de todos, cuyos actos y valores determinan una posición dentro del drama no monolítica, sino dinámica y que se modifica de acuerdo a muchas variantes, especialmente pragmática (de subsistencia), afectiva, ideológica o material. En cierta medida, los personajes deben posicionarse en cada uno de los conflictos que surgen en la progresión de los acontecimientos, al mismo tiempo que debe constituirse en cada una de las elecciones que surgen a partir de situaciones específicas. Esto se plasma de manera más radical en el Chicharra cuyo cambio e importancia dramática solo se percibe hacia el final del segundo acto. Esta estrategia de postergación de la aparición del personaje emblemático no hace más que profundizar la idea de que la transformación podría ser llevada a cabo por cualquiera, dejando de lado determinaciones esencialistas (una misión “divina”, propia de la noción de el elegido) sino más bien existencial, como una opción, un

proyecto, un devenir. La transformación de los personajes se presenta como un motivo central desde la significación no solo dramática sino del contenido mismo del drama. Por eso se puede hablar de una obra en la que se configura el carácter de los personajes en base a una tensión dialéctica entre el deber ser y las elecciones, lo que los convierte en seres espontáneos, más complejos, donde la mayoría presenta carácter variable. En este contexto, existe también, como efecto de verosimilitud, la presencia de personajes cuyo carácter es fijo y que evidentemente funcionan como punto de referencia de los polos dramáticos donde se sitúa cada una de las transformaciones de los demás personajes. Por ejemplo, el personaje de la Carmen, si bien es un personaje complejo, su carácter es fijo y por lo tanto, señala un lugar ético donde los demás se miden en cercanía o distancia. Lo mismo sucede con la Planchada. Estos personajes se presentan como las delimitaciones ideológicas sobre las que se circunscribe el drama, siendo la posición de cada una un foco de conservación o de emancipación de la relaciones sociales que se establecen entre los demás. De hecho, la emancipación de la Carmen encuentra su correlato en la transformación del Chicharra, en cambio la conservación de la Planchada, cifra la conservación del estatus quo en la ausencia de transformación de Gabino Atienza, a pesar que sus condiciones materiales se modificaron. Ante el discurso de no sometimiento y de liberación de la situación de explotación en la que se encuentran, ejemplificado en Pedro el Suave, surgen voces como la de Juan Chancaca, soplón y servidor de Meneses, que plantea su tesis de supervivencia en la ley de la astucia:

JUAN CHANCACA.- ¿Hablan del Verde Cárdenas? Del finao ése... Y pa qué se queja agora... Por qué no pidió él la mina, pa qué fue leso. En este mundo el que se maneja es vaca.

PEDRO EL SUAVE.- A vos te veo muy lengúo y muy maniao. Tengo l'idea que de repente te vaia caer a un pique... Olor a muerto t'encuentro, te diré.

JUAN CHANCACA.- Si no les gusta el patrón, pa qué trabajan aquí.

PEDRO EL SUAVE.- Ese es cuento de nosotros. Agora, si querís, vos que soi orejero reconocío, dile a tus patrones que yo dije qu'ieran unos ladrones. Cárdenas, qu'es hombre y honrao, les dio la plata, ellos la ocuparon en su beneficio y lo dejaron fuera de la sociedad. ¿Qué tal?

JUAN CHANCACA.- ¿Y pa qué fue leso?

PEDRO EL SUAVE.- No fue leso. Creyó que trataba con hombres, ¿entendís? Y esta mina, si los espíritus que mandan la dejan explotar, dará mucho, porque es tan rica como la Descubriora o la Dolores. Pero el dinero mal habió se va por entre los deos... (1936: 341)

Como ya se mencionó, las técnicas de caracterización varían en relación a cada personaje. Sin embargo, encontramos ejemplos para cada una de las que se describen dramatólogicamente hablando. Es decir, explícitas, implícitas, verbales, extraverbales, reflexivas, transitivas, y de estas últimas, en presencia o ausencia del personaje. Cabe situar en este contexto, el diálogo que se establece entre las reflexivas y las transitivas como se puede apreciar en lo mencionado respecto de la Carmen y del Chicharra como ejemplos.

Según las funciones de cada uno de los personajes, estas se delimitan en la mayoría de los casos a funciones sintácticas argumentales particulares, sin encontrar genéricas, ya que no obedecen al carácter de los personajes. Si obedecemos al esquema actancial de Greimas para explicar la relación entre los personajes que conforman el núcleo dramático, se podría especular respecto de funciones universales, en tanto estén desempeñadas por personajes: sujeto (chicharra), ayudador (Pedro el Suave), Destinador (la Carmen).

Desde el punto de vista de la función pragmática, el conjunto de cantoras, individualizadas como primera, segunda y tercera, funcionan como pseudo coro, puesto que si bien son autónomas desde el punto de vista dramático y mantienen una relación sintáctica con los otros personajes, establecen en sus canciones un puente con el público donde se expresan ciertas ideas pero que no logran estructurar una voz de potencial dramaturgo. Es decir, en sus intervenciones no se estructura una clara referencia que pudiera ejercer el papel de portavoz de la ideología, o afectos del autor. De hecho, la ausencia de portavoz sitúa la acción en un choque ideológico interno de la obra. Sin embargo, sería ingenuo pensar que las voces opuestas están en el mismo plano y que la visión de mundo del autor se diluye en las

oposiciones. Esta se trasluce en el tratamiento de ciertos personajes, en las valoraciones que surgen en sus descripciones (especialmente en el plano de las acotaciones), en la falta de individuación de personajes tipos (sujeto bien vestido, acompañantes del sujeto bien vestido, el gringo). Pero la presencia de personajes como el Verde Cárdenas, representante del inversionista ingenuo, sin malas intenciones, no cargado de negatividad por el hecho de poseer el capital material, también distancia la obra de posturas que parte de la crítica asume como maniqueas.

Por otra parte, en esta obra se pueden interpretar a los personajes y su relación con acción en base a sus sustancialidad (lo que son) y a su funcionalidad (lo que hacen). Sin embargo, delimitándose a la situación central de la obra, el personaje del Chicharra, protagoniza una obra de acción, por lo que su proceder es funcional, su carácter está subordinado a su función, a su acción. Sin olvidar que desde un principio se postula que la acción constituye carácter eliminando en el tratamiento de estas nociones esencialistas.

La jerarquía de los personajes en la obra importa en la medida que a través de su análisis podemos verificar que más allá del protagonismo del Chicharra, Pedro el Suave y la Carmen, existen acciones secundarias con sus propios protagonismos, como la relación entre Cerro Alto y la Risueña, la estafa que realizan Meneses y don Patricio al Verde Cárdenas, el despliegue del pueblo dentro de la taberna donde la Planchada surge como un personaje vital, junto con las cantoras, Ño Se Fue y los mineros, entre otras. De tal manera que los énfasis situacionales de la obra son varios y se presentan con distintos niveles de profundidad en virtud de dar cuenta cabal de un drama social más que de un drama de personajes.

Por la razón anterior, la distancia temática de los personajes se despliega en la humanización de este, sin idealización de ningún tipo, incluyendo la visión pseudo virginal de la Carmen cuyo proceder se enmarca en su propia historia que lejos está de ser modélica. Es el

poco bien que se puede encontrar y desde el cual se puede montar el sentido de la supervivencia y el fundamento de la emancipación que mueve después a los personajes a buscar salida al sistema de explotación en el que se encuentran.

En tal sentido, la obra se esfuerza por darles a los personajes el mayor ilusionismo, es decir, generar la mayor ilusión de realidad posible, de ahí el estilo, de ahí el decoro. Sin embargo, hay un momento de la obra donde se produce un inesperado efecto de distanciamiento, que cuando surgen esas palabras en el cerro al final del segundo habla. La manifestación de la naturaleza extraña, aleja, provoca un retiro del espectador lo que perjudica, en términos mundanos, la pretensión realista de la obra, pero que produce un efecto ideológico interesante. El llamado que hace el desierto funciona en una doble dirección: sintáctica y pragmática. Sintáctica porque sitúa la apelación en el mismo plano de los personajes, naturalmente como un fenómeno propio de la obra, naturalizado dentro del drama. No hay sorpresa evidente, tal vez leve vacilación. No hay duda de que la naturaleza habla, quizá una perturbación debido al contenido y al momento del llamado. En términos de Todorov, este hecho fantástico se sitúa dentro de lo extraño, no de lo maravilloso.

La dirección pragmática tiene que ver con la dirección escena-público, y es en ese sentido donde el distanciamiento es más efectivo. El llamado de los cerros no se reduce solo al Chicharra, sino que apela directamente al espectador. El público debe sentir que el desafío de emancipar su vida del sistema de opresión en el que se encuentra y por lo tanto, le lanza directamente el pregón para que se posicione dentro de las oposiciones ideológicas del drama. Lo hace partícipe de la aventura, lo invita a atravesar su propia odisea para transformar desde sus decisiones el circuito de sus vidas. Lo revolucionario y lo social de la obra no se reduce al hecho dramático puntual desarrollado como contenido, sino que formalmente se da un salto

hacia estrategias de vanguardia poco habituales al teatro costumbrista de modelo español que imperaba en el escena de principios del siglo XX en Chile.

A lo largo de este análisis se ha detenido sistemáticamente en proporcionar directrices interpretativa de los personajes articulados con todos los elementos necesarios del drama y por tal razón, más allá de los personajes tematizados como los mineros, las cantoras, el gringo o los hombres bien vestidos, la semantización de los personajes debe considerar su relación con la acción, con el discurso, con el contexto discursivo (espacio y tiempo) y el modo en que esa relación se actualiza dramáticamente. Esto es solo un recordatorio para que el análisis de los personajes se sitúe siempre en dentro del contexto en que surgen como una relación de dependencia mutua (en mayor o menor grado).

## **5. Visión dramática como síntesis**

Respecto de la distancia, ya se mencionó el efecto de distanciamiento dentro de la máxima ilusión de realidad que provocan los cerros y su llamado a la búsqueda del destino tanto en un plano sintáctico como pragmático que es el que en este apartado importa. La obra proporciona un marco de efectos de realidad que son constitutivos a los efectos ideológicos que la sostienen. Pero tales se combinan en un determinado momento con un puntual pero significativo efecto de distanciamiento, como ya se analizó. Podríamos decir que desde el plano temático, la humanización de los personajes coincide con el espacio icónico y sitúa el drama en el pasado histórico en el sentido de la distancia comunicativa con el espectador pero no en el sentido de la historia según definen los historiadores de cuando acaece Historia.

La perspectiva es siempre externa, aunque haya un efecto de pseudo subjetivación en el padecimiento del Chicharra en su travesía por el desierto en búsqueda de la mina de plata. Lo mismo sucede en relación a los aspectos de la perspectiva. Se desenvuelve sensorialmente

también como una externalidad, está todo presente visual y auditivamente. Cognitivamente, la acción se rige por una concordancia de conocimiento entre el público y los personajes, por lo tanto la signosis es permanente. En tanto la perspectiva afectiva e ideológica, cabe destacar que la transformación de los personajes permite al público empatizar y adherir al actuar de los personajes que presentan algún tipo de emancipación de las condiciones materiales en las que se encuentran y, de cierto modo, trascienden la condena de clase que subyace como contexto ideológico de enunciación del drama. En tal medida, como drama social y como drama de formación, hay una direccionalidad evidente a la superación y un llamado, ejemplificado en el caso de los cerros que hablan, a la transformación personal. La externalidad se prueba también en este caso. La recepción del mensaje está afuera y este público el que debe despertar y atravesar su propio desierto, cruzar sus propios derroteros.

En tanto niveles, todo se manifiesta intradramáticamente sin alteración ni proposición de distintos niveles dramáticos.

## VI. La política doméstica en Sergio Vodanovic, *Deja que los perros ladren*

Escrita en 1957 y estrenada dos años después, *Deja que los perros ladren* se transformó en una de las obras más representativas de la llamada generación del 50 en el teatro chileno, tal como lo señala Eduardo Guerrero del Río<sup>10</sup> (Vodanovic, 2003: 10):

A fines de los años 50, específicamente 1959, se estrena una de las obras clave de Sergio Vodanovic, “Deja que los perros ladren”, llevada también al cine y en gira por Europa a comienzo de los sesenta. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica se encarga de ponerla en escena, bajo la dirección de Pedro Mortheiru, uno de los directores emblemáticos. Incluso más: en función de su calidad dramática y de la temática tratada, se transforma en uno de los textos significativos de esa época.

De acuerdo a lo anterior, es preciso iniciar un análisis descriptivo de la obra a través de los elementos centrales del fenómeno teatral, para dar cuenta de las estructuras del discurso en juego. De modo tal, que nos detendremos en el análisis del discurso dramático, entendido como texto en contexto, tal como se explica en los capítulos anteriores.

### 1. Ficción dramática

Entendiendo ficción dramática como término equivalente a acción dramática o drama, propiamente tal, es prudente dar cuenta del aspecto diegético, específicamente la fábula, para poder entrar en las características modales que constituyen su particularidad. En este caso, me valdré de la descripción que hace el Doctor Eduardo Guerrero del Río de la obra de Vodanovic, para entrar rápidamente en cuestión:

En un ambiente de clase media, nos encontramos con una familia compuesta por los padres (Esteban y Carmen) y un hijo, Octavio, que a simple vista viven sin mayores problemas de convivencia ni económicos. La situación cambia radicalmente con la visita de Ramiro, el Ministro, jefe directo de Esteban, quien

---

<sup>10</sup> Para un mayor detalle de las puestas en escena y estudios bibliografía crítica sobre Sergio Vodanovic y su obra ver Guerrero del Río, Eduardo “Prólogo”, “Cronología Bibliográfica” y “Publicaciones” en Vodanovic, Sergio. *Antología de Obras Teatrales*. Santiago de Chile: RIL editores, 2003.

le solicita la clausura de un diario opositor al gobierno, dado que este ocupa el cargo de Jefe del Departamento de Salubridad Social: “Eso se acordó. Que tú clausurarías *La Razón* porque sus talleres son un peligro para la salud de los operarios”. La verdad es otra: el cierre obedece más bien a una forma de silenciar a un periódico que ha iniciado una campaña contra el gobierno.[. . .] El Ministro, sin duda, se transforma en el antagonista del drama, en el gatillante del conflicto, en el “dominio de la tentación”, [...] la esposa de Esteban – quien cumple un rol más pasivo que activo – le enrostra al Ministro: han sido dos años de amargura, de desunión. Dos años que empezaron una noche en que estuvo en esta casa entrometiéndose por primera vez en nuestras vidas”. Es decir, lo que se ha ganado en esos dos años de situación económica (el esposo cayó en el juego corrupto), se ha perdido en unión familiar. Por otro lado, Octavio abandona sus estudios de leyes justamente para ir a trabajar como secretario del Ministro, lo que acentúa en mayor grado el conflicto al interior de la familia y, por ende, la problemática generacional. (2003: 10-1)

En este sentido, se puede describir la situación dramática como la lucha de un hombre y su familia contra la tentación de la estabilidad económica a través de los principios éticos que la fundaron. De hecho, la obra comienza con una escena familiar (la preparación de un paseo) que se rompe con una acción puntual, la decisión de Esteban de hacer su trabajo para responder a la petición del Ministro de silenciar al periódico opositor. Este es el corte que señala el inicio del conflicto y que plantea la problemática de las fuerzas en pugna. Fuerzas que devienen modelos sociales y que se fundamentan en ideologías específicas.

## **2. Estructura textual del drama**

Debemos considerar que el contexto textual de recepción pertinente a este análisis está caracterizado por una edición particular de la obra cuyo paratexto crítico preliminar fue elaborado por el doctor Eduardo Guerrero del Río en el año 2001 como parte de una antología de la obra de Sergio Vodanovic.

Sin embargo nos limitaremos a los aspectos considerados eminentemente textuales según la terminología de José Luis García Barrientos, es decir, a la suma de acotaciones y diálogos. En este caso, las acotaciones cumplen una función eminentemente dramática con

algunos elementos diegéticos que forman parte del entramado contextual donde se desenvuelve la acción (discurso) como se puede observar en la que inaugura la obra:

*(El living –room de una casa de familia de la clase media en la avenida Portugal de Santiago. Es una casa de un piso, cuya entrada da directamente a la calle. El living – room está amoblado en tal forma que lo característico en él es la ausencia de unidad. Hay muebles y objetos pertenecientes a diversos estilos y épocas. Así, por ejemplo, se ve una radio de sobremesa antigua, de forma vertical, al lado de un sencillo pick-up, una biblioteca con puertas de vidrio y madera barnizada negra. Los sillones y las sillas están cuidadosamente conservados, pero pasados de moda. En cambio, las lámparas, ceniceros y otros adornos son modernos y revelan cierto buen gusto. En la pared y repisas se entremezclan cuadros modernos y viejas litografías o retratos familiares. Diríase que en esa sala se advierte el deseo de los dueños de casa de llegar a tener un hogar moderno y cómodo, pero sólo han logrado proporcionarse uno que otro objeto de acuerdo a sus deseos. El living – room tiene solo una entrada al centro, en foro. Esta, desprovista de puerta, comunica con el pasadizo que, a la izquierda, lleva a los dormitorios y habitaciones interiores. A la derecha, conecta con la entrada de la casa.*

*Al levantarse el telón están en escena Esteban Uribe y su hijo Octavio. Esteban se halla cargando una antigua máquina fotográfica de cajón, mientras Octavio, en mangas de camisa y con un pantalón viejo, examina y limpia, en una palangana con bencina, el carburador del automóvil.) (1957: 71)*

En esta acotación inicial encontramos pocos rasgos de funciones escénicas, resaltada casi exclusivamente por la referencia al levantamiento del telón y a los personajes que están en escena. Del mismo modo, ya podemos observar ciertas oposiciones temáticas que caracterizarán el discurso y que se repetirán en la acotación del segundo cuadro del primer acto y del segundo acto. Esta oposición se da exclusivamente entre lo nuevo y lo viejo, tradición y modernidad, tema fundamental en la estructuración del discurso.

De acuerdo a las referencias de la acotación, resaltan fundamentalmente aquellas que remiten al espacio y al tiempo: living-room, cuadros modernos y viejas litografías, etc. Como también aquellas que dan cuenta de los personajes tanto de carácter nominativo (llama la atención que a todos los personajes se les distingue por un nombre personal o familiar con excepción del Ministro que se refiere por su cargo, lo que veremos en el análisis de los personajes), como corporales, paraverbales, psicológicas y operativas.

Respecto del diálogo, nos encontramos frente a un estilo coloquial, propio de la tradición teatral realista donde se enmarca la obra, como señala Eduardo Guerrero del Río: influido por Arthur Miller y de “tradición ibseniana” (Vodanovic, 2001: 10) y que, según el propio Ibsen, en una carta a Lindberg del año 1883, debe entenderse del siguiente modo:

The dialogue must seem perfectly natural, and the manner of expresión must differ from carácter to carácter. Many changes in the dialogue can be made during rehearsals, where one can easily hear what sounds natural and unforced, and also what needs to be revised over and over again until finally it sounds completely real and believable. The effect of the play depends a great deal on making the spectator feel as if he were actually sitting, listening and looking at events happening in the real life. (Translate Evert Sprinchorn.) (Styan, 1981, 28)

Esto conlleva una clara coherencia entre el discurso y sus participantes tanto en el plano lingüístico como en el extralingüístico, observándose el decoro propio de las relaciones discursivas que se presentan dentro de la obra (desarrollada exclusivamente en forma de coloquio con número de participantes entre 2 y 4) y que son parte de la caracterización de los sujetos de la enunciación (Esteban como padre, abogado, subalterno, Jefe, de cierta edad, etc. Octavio como hijo, estudiante de leyes, joven, etc.)

En lo estrictamente dramático, el diálogo es el depositario de la acción propiamente tal y dentro de este encontramos un predominio de la función dramática a través de la producción de la acción por medio del uso de la palabra. En este caso, la palabra es el motor de la acción durante toda la obra e incluso, en el plano de lo no dicho, del secreto, del malentendido podemos ver cómo se modifican los comportamientos de los personajes:

Esteban.- ¿Entonces... si estuvieras en mi lugar...?  
Octavio.- ¡Me sentaría en la ley!  
Carmen.- ¡Octavio!  
Octavio.- Perdón, mamá, pero de verdad lo haría.  
Carmen.- No debes hablar así.  
Octavio.- (*Reparando en la botella de whisky*) ¿Y eso?  
Carmen.- (*Rápidamente*) Un regalo.  
Octavio.- ¿De quién? (*Una pequeña pausa*) ¿Quién te envía botellas de whisky?  
Carmen.- He sido yo. Como a tu papá le gusta después de las comidas...

Esteban.- Pero, Carmen...

Octavio.- (*Tomando el sobre*) ¿También le escribiste una carta?

Esteban.- Mira, Octavio, no sé porqué tu madre te ha dicho eso. La verdad...

Octavio.- (*Interrumpiendo*) Sí, me doy cuenta que es una mentira. (*Saca la tarjeta del sobre*)

Carmen.- ¡No leas eso! ¡No es para ti!

Octavio.- (*Leyendo*) “Ramón Cornejo, agradecido por todo”. (*A Esteban*) El dueño de *La Razón*, ¿verdad?

Esteban.- Siéntate, Octavio, conversaremos con calma.

Octavio.- ¡Bien merecido tengo los golpes que me dieron!

Esteban.- (*Violento*) ¿Me vas a escuchar?

Octavio.- (*Igual*) ¡No tengo nada que escuchar! Casi me convenciste, papá, pero no podías ser tan ingenuo. Tal vez prefiera que esta sea la verdad. Después de todo, sacas provecho de los insultos que ha escuchado mamá, de los golpes que recibí yo. ¡Tómame todo el whisky! ¡A la salud de ella y la mía! (*Mutis violento hacia la puerta de la calle*) (1957: 87-8)

Bien podemos advertir el juego entre lo dicho y lo no dicho que promueve el debate en torno a los principios éticos que hay en disputa, a través del diálogo entre tradición y modernidad. En tal sentido, las funciones “teatrales” del diálogo en tanto acción, están centradas en la dramática y por medio de esta, se caracterizan los personajes. Dicho esto, observamos que la función diegética está desplazada a las acotaciones y que la función ideológica, tal como la caracteriza García Barrientos, se entremezcla irremediabilmente con la dramática. Como tal, surge la pregunta que trata de responder Bajtín/Voloshinov, ¿Es posible que una acción construida por signos, esté fuera de lo ideológico? O simplificándola, ¿es posible una acción sin ideología? Tal vez en el la vida cotidiana sí, pero ¿en el drama? Si consideramos la organización concertada, instrumentalizada de signos de un modo específico dentro de un espacio semántico codificado con una finalidad eminentemente social (su exposición ante un público) debemos entender que no hay separación posible entre acción e ideología. No al menos en el plano discursivo, sí en el plano secundario.

Si un personaje se lava los dientes en escena, no podríamos definir tal acción como ideológica, salvo que la carguemos de significado contextual, dentro de una secuencia de acciones dentro de un contexto. Una acción específica no dice nada si no está íntimamente

ligada a una red de acciones que la determinan y la condicionan. Como tal, lo dramático es, necesariamente, ideológico. De hecho, en la obra de Vodanovic podemos encontrar este modelo en el plano de la discusión entre lo moral y lo legal, el derecho y el hecho.

Pero tal como Bajtín menciona en función de la narrativa, la polifonía implica una evasión del autor dándole valor ideológico autónomo al personaje que se juega en su propio discurso. En su discurso se elige y, por lo tanto, se conforma el signo que debe ser analizado como ideología:

Con los héroes se polemiza, se aprende, se intenta desarrollar sus puntos de vista hasta formar un sistema acabado. El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de concepción ideológica propia y no como objeto de la visión ideológica de Dostoievski (1979:15)

Si cambiamos héroe por personaje (sujeto de la enunciación) y Dostoievski por autor cualquiera, podemos darnos cuenta de que en el teatro, debido precisamente a la inmediatez, nos enfrentamos a un juego ideológico entre sujetos discursivos que no necesariamente expresan una sola idea que se construye en la fusión de discursos, sino en la exposición de discursos, exposición de ideologías donde el espectador entra a ser parte del debate en tanto juez.

### **3. Estructura de la ficción**

Debido al carácter realista de la obra podemos ver que el modelo actancial sería pertinente para la descripción de las operaciones de oposición dentro de este drama. No obstante, este modelo solo nos permitiría describir en forma abstracta la existencia de dos esquemas superpuestos y excluyentes donde el sujeto (Esteban Uribe) debe optar para conseguir su objeto (bienestar familiar). En un orden de cosas, el destinatario 1 sería el Ministro, el destinatario 2, el gobierno; el ayudante sería su cargo como Jefe del Departamento de Salubridad Social y el oponente, el diario *La Razón*. En otro orden, sin cambiar de sujeto ni

objeto, el destinatario 1 sería la ley, el destinatario 2 sería el diario *La Razón*, el ayudante sería su cargo como Jefe del Departamento de Salubridad Social y el oponente sería el gobierno por medio del Ministro.

De este modo, la operación resulta más compleja que el esquema propiamente tal y que se vincula directamente con la prerrogativa programática sartreana del teatro como situación donde un ser libre se define por sus actos, que coincide con el juego discursivo de enfrentamiento ideológico que se plantea anteriormente. En tal medida, no habría solo un modelo actancial sino dos o más, y podemos determinar con esto que el carácter estructural definido por Julien-Algirdas Greimas solo nos sirve de guía, interesante, pero limitada, para este tipo de análisis. Señalo esto debido a que no asumiré el análisis actancial en los otros análisis, precisamente por no considerarlo modalmente pertinente y porque considero, tal como García Barrientos, sospechosa una sola posibilidad de relaciones significativas, tanto más cuanto nos entregamos a las lógicas del discurso. En la medida que la acción esté determinada por el personaje, y este se defina por la acción, el actante no puede ser definido a priori ni como sujeto, destinatario, ayudante ni oponente.

La estructura de la ficción está conformada por la siguiente secuencia: Dos actos, con dos y tres cuadros respectivamente. Su forma de construcción es cerrada y corresponde al llamado teatro de acción.

De acuerdo a la acción, lo que más llama la atención es la importancia de acciones latentes y ausentes que determinan el contexto sobre el cual se enmarca el discurso. De hecho, la elipsis temporal entre el primer y segundo acto es de dos años, en los que la transformación las relaciones de la familia de Esteban Uribe se alude por medio de signos espaciales (decorados) y también discursivos:

Esteban.- (*Sin levantar la vista del plano*) ¿Nuevamente estás en la cocina?  
 Carmen.- No puedo confiar en la nueva cocinera. Dice que sabe hacer de todo y no es capaz de pelar una papa.  
 Esteban.- Si sigues vigilándola, terminará yéndose, como las otras.  
 Carmen.- Desde que despediste a la Clarisa, ninguna nos ha durado más de cuatro meses.  
 Esteban.- Culpa tuya. No puedes comprender que tu lugar no está en la cocina. Hay empleadas para eso.  
 Carmen.- No soy mujer capaz de quedarme todo el día leyendo novelas.  
 Esteban.- Puedes salir, visitar amigas.  
 Carmen.- Me gusta estar en mi casa. En mi casa.  
 Esteban.- Y, sin embargo, no pareces haberte interesado en estos planos. La construcción va a comenzar muy luego.  
 Carmen.- Esta es mi casa.  
 Esteban.- (*Mirando por primera vez directamente a Carmen*) ¿Me vas a decir que no quieres cambiarte? (*Pequeña pausa, en la que Carmen se encoge de hombros sin contestar*) Durante años no hemos hecho otra cosa que soñar con nuestra casa en el Barrio Alto, y ahora que estamos a punto de conseguirlo, te enamoras de esta casa vieja. Te estás poniendo sentimental, Carmen. (1957: 91-2)

#### 4. Tiempo

Asumiendo en rigor el esquema de José Luis García Barrientos, observaremos que el tiempo en el plano diegético va desde aproximadamente 1951 a 1953, lo que se marca por los elementos espaciales así como por las referencias puntuales a elementos de la fábula: año de fabricación del automóvil del padre y edad de Octavio, el hijo. No obstante, la obra se establece entre una oposición temporal que se despliega en una oposición ética. La lucha entre pasado y presente, entre tradición y modernidad es un claro ejemplo donde el tiempo adquiere un rol importante desde el punto de vista temático de la obra y este se marca espacialmente, sobre todo en la descripción del decorado:

#### ACTO SEGUNDO

##### CUADRO I

*(El mismo decorado. Han transcurrido cerca de dos años. El paso del tiempo se advierte en algunos cambios del mobiliario de la habitación y su ornato. Ellos indican, además, un claro progreso en las condiciones de vida de la familia. Los sillones son los mismos, pero ahora tienen nuevas fundas. Hay una mesa ratona y una lámpara de pie que antes no existía. La vieja biblioteca ha sido reemplazada por un estante combinado con bar. La antigua radio y el pick-up han sido cambiados por una moderna radioelectrola, etc.*

*Al levantarse el telón sólo está en escena Esteban. Viste una elegante bata de casa. Mira unos planos que han extendido sobre la mesa ratona. Con un lápiz hace algunas correcciones en ellos. Entra Carmen. Viste con gran sencillez* (1957: 91)

Por tal tipo de indicación, podemos acceder al tiempo solamente a través del plano dramático, es decir del tiempo expuesto en el drama. Las alusiones temporales no aparecen sino por medio de referencias al cambio de espacio o por las huellas que deja en los diálogos. Esto incide directamente en los grados de representación de este. Debido a que el conflicto se produce precisamente entre el debate ético en la tradición y lo moderno, donde se postula un diálogo de oposiciones ente el pasado y el presente, nos encontramos claramente frente a un tiempo latente con el que se vincula el tiempo escenificado. Aquel donde la familia se mantenía unida en torno a principios éticos sólidos y una confianza en las instituciones que bien dejan ver la madre, Carmen, y Octavio:

Carmen.- ¿No es asunto de mujeres? ¿Y qué es asunto de mujer, entonces? ¿No lo es cuando veo enfrentarse a mi marido y a mi hijo? Yo también creí que éstos no eran asuntos de mujeres y me hice a un lado cada vez que Esteban hablaba de los negocios que emprendería con usted, de las ganancias que obtendrían, de la felicidad que nos reportarían. ¡Felicidad! Han sido dos años de amargura, de desunión. Dos años que empezaron una noche en que estuvo en esta casa entrometiéndose por primera vez en nuestras vidas. Entonces sólo significó que no fuimos a un paseo que habíamos proyectado. Después, poco a poco, se apoderó de mi marido. Antes, yo lo sabía todo, compartía sus preocupaciones, sus anhelos, ahora había algo prohibido, algo que no era “para mujeres”, todo lo que hablaban entre ustedes. Me quitó a mi marido. ¿Quiere quitarme ahora un hijo? ¿Qué pretende? ¿O tampoco eso es asunto de mujeres?. (1957: 104)

Octavio.- Mamá, no quisiera que me interpretaras mal. No es que yo no comprenda a mi papá. Sí, lo comprendo, pero nos separan cerca de treinta años... ¿Tú sabes lo que son treinta años, no es cierto? Él se ha quedado con ideas del mundo de cuando era joven y su juventud tiene que ser diferente a la mía. El mundo ha cambiado. Para ellos, los jóvenes de hace treinta años todo debió ser más fácil. Vivían en una época con ideales, había algo por qué luchar... por qué vivir. Yo he leído algo sobre esa época, lo que ellos hacían, lo de la Federación de Estudiantes, y tantas otras cosas... me hubiera gustado haber sido joven en aquellos años o, tal vez, antes...

Carmen.- No muevas las manos, Octavio. Me estás enredando la lana.

Octavio.- Perdón, mamá. Por ejemplo, en tiempos de Portales. En la formación de la República... Yo no sé a qué bando habría pertenecido, pero estoy seguro de que habría sido de alguno. Era importante hacerlo. No había posibilidad de ser indiferente. Hasta hace veinte años era todo tan distinto... (1957: 107)

Como se puede ver, aquí se sugiere un tiempo latente de transformaciones en las relaciones interpersonales de la familia entre un acto y otro con dos años de diferencia. Pero también se sugiere un tiempo ausente, el tiempo de los ideales a los que refiere el hijo y que son el depositario ético sobre el cual se estructura una de las posiciones en juego que se enfrenta en el mismo discurso del hijo. Juventud y vejez, los nuevos tiempos versus los viejos tiempos inciden en la tematización del tiempo.

El tiempo de la obra se estructura por medio de la secuencia de escenas temporales con 4 nexos entre ellas, que coinciden con la separación en cuadros y actos. La primera escena temporal va desde el comienzo del cuadro I del Acto Primero y termina con un nexo (elipsis temporal de una noche hasta la mañana siguiente a la escena temporal anterior). Después, al terminar el cuadro II del Acto Primero pasamos al Acto Segundo con una elipsis temporal de “cerca de dos años” que son los que inauguran el cuadro I de ese acto. El cuadro II del acto segundo comienza dos días después, otra elipsis temporal que influye directamente en la noción de ritmo que se le imprime a la obra hacia la llegada del clímax. Finalmente, el cuadro III del Acto segundo se inaugura después de una noche de elipsis, es decir, a la mañana siguiente. No obstante, por el tipo de drama insertado en la tradición realista, cada escena temporal ofrece una isocronía entre el tiempo de la fábula y el de la escenificación (incidiendo directamente en la duración y el ritmo), no así los nexos (que inciden en la velocidad). En consecuencia, los nexos ofrecen las elipsis progresivas menores entre cuadros y extensa entre actos, determinadas y cuyo contenido diegético es relevante. De hecho, en el plano contextual, las elipsis provocan la alteración del medio sobre el cual se funda el discurso y por lo tanto, en

la elipsis se dramatiza la transformación ideológica y, en consecuencia, social que el drama enfrenta tematizando la oposición pasado/presente. Esto coincide con el orden crónico cronológico, sin fenómenos de alteración de la frecuencia.

Respecto de la distancia, podemos decir que en esta obra es cero, propia de un drama contemporáneo, ya que si bien se la sitúa hacia mitad del siglo XX por lo anteriormente expresado, no refiere a un tiempo histórico específico, solo a la relación conflictiva existente entre el pasado y el presente.

Otro fenómeno importante en relación a la estructura del contexto temporal del discurso dramático de *Deja que los perros ladren* es la perspectiva externa y, por tanto, enteramente objetiva del tiempo. De hecho, de este modo accedemos como testigos de una situación de enunciación específica determinada por los participantes, lo que se analizará en el apartado de personajes.

## 5. Espacio

Antes de comenzar con una descripción dramatólogica del espacio en la obra de Vodanovic, vale la pena recalcar que en este se evidencian varios elementos que inciden en la percepción y análisis del tiempo. De este modo, en la estructura del contexto podemos percibir el dinamismo semiótico de este y, por tanto, su complejidad analítica. Teun Van Dijk (1995: 273-4) señala al respecto:

Una primera propiedad del contexto a resaltar es su carácter 'dinámico'. Un contexto no es solo un mundo-estado posible, sino al menos una secuencia de mundos-estados. Además, estas situaciones no permanecen idénticas en el tiempo, sino que *cambian*. Por tanto, un contexto es un **TRANSCURSO DE SUCESOS**. Tal transcurso de sucesos tiene, (...) un estado inicial, estados intermedios y estado final.

Esto coincide con la descripción que García Barrientos hace de la acción y de la sucesión de situaciones que comportan el drama. No obstante, la modificación de la situación podría

circunscribirse en el plano contextual del discurso y el diálogo o lo dicho (independiente de que sea con palabras o con el cuerpo) en el plano textual.

Omitiendo el espacio de la comunicación por razones obvias y limitándonos a la virtualidad escénica entregada en la acotación inicial cuando refiere al alzamiento del telón y la visualización de la escena, todo el resto de indicaciones espaciales dan cuenta del drama con excepción de la ubicación geográfica de la casa que es eminentemente diegética y que nos sitúa en un contexto socio-político de mayor envergadura: *“El living-room de una casa de familia de la clase media en la avenida Portugal de Santiago”*. Esta indicación con claros referentes en la realidad, predispone a la lectura de la obra en la medida que nos señala un contexto concreto, más aún si lo unimos a las referencias temporales señaladas en el apartado anterior. De este modo, el drama se sitúa en Chile, específicamente en Santiago, durante los años 50, dentro del seno de una familia de clase media, cuyos integrantes tienen vínculos con la clase dirigente (el Ministro). Esto conlleva a vincular la obra en una clara oposición ahora espacial-temporal, entre la familia y el gobierno. Podría situarse esta oposición crítica, por el año de producción del texto, en un periodo que limita entre el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y Jorge Alessandri Rodríguez. No obstante el contexto histórico-político al que remiten tales indicaciones, es preciso, en rigor, centrarse en los aspectos dramáticos sobre los cuales se estructura el discurso y desde el que se despliega la ideología, ya que un análisis historiográfico daría cuenta de la necesidad de otros estudios complementarios y de la demanda de interdisciplinariedad del estudio del teatro y de la literatura, ambos como práctica social.

Ya señalé que desde el punto de vista del plano diegético, la obra remite a un contexto socio-político específico que se refleja también en el plano dramático del espacio, por medio de las acotaciones espaciales con que se inaugura cada acto y cada cuadro. En tanto estructura, es un espacio único que muta por las alteraciones de signos escenográficos que señalan el paso

del tiempo, específicamente a través de decorados, de accesorios y de apariencia; no encontrándose evidencias de signos espaciales verbales o sonoros: cambio de sillones ajados y en mal estado a los mismos sillones con fundas nuevas, elementos que en el primer acto no existían y que en el segundo sí (mesa ratona y lámpara de pie) que dan cuenta del aumento de poder adquisitivo y de los cambios o alteraciones en el gusto, mobiliario y electrodomésticos reemplazados, etc.

Es interesante el diálogo existente entre espacios patentes, latentes y ausentes. Esto lo podemos encontrar especialmente en que la representación permanente del living-room y sus espacios latentes aledaños: puerta de entrada, calle, cocina y resto de la casa. En estos espacios se vislumbra la cotidianidad del la familia Uribe, donde conviven permanentemente y donde se desarrolla gran parte del conflicto, especialmente relacionado con lo que viene desde fuera, desde la calle: el Ministro, el dueño del periódico *La Razón*, el cartero, y lo que ingresa por las llamadas telefónicas y por los periódicos. El exterior irrumpe en el núcleo familiar y rompe el modelo de sociedad donde la razón del padre (representante de los valores éticos tradicionales) es el modelo predominante, trayendo las voces de la modernidad con su ética conflictiva. La oposición entre pasado y presente es a la vez una oposición entre interior y exterior, entre la familia y la sociedad.

El espacio ausente no hace más que aumentar la dicotomía mencionada anteriormente, y se representa mediante la alusión directa de ellos: las oficinas del periódico *La Razón*, el gabinete del Ministro, la facultad de derecho donde estudia Octavio, las oficinas de Salubridad donde Esteban es Jefe, la sala de reunión del consejo de Ministros, etc. En todos estos espacios se debate el trasfondo de las acciones que repercuten en el interior de la familia dramatizada en el living-room, el espacio de convivencia familiar y donde se dialoga con el exterior.

Existen una serie de elementos y accesorios que dan cuenta de otros espacios que también enfatizan esta noción de enfrentamiento entre un modelo de sociedad y otro, entre un modelo ético y otro. Esto lo podemos encontrar en las alusiones al automóvil Ford de los años 30 (metonimia de la pieza mecánica que limpia Octavio al comenzar el primer acto), el plano de la casa que se están construyendo en el barrio alto como manifestación de los logros económicos que el proceder de Esteban ha procurado y las cajas con botellas de whisky que le envía Cornejo, el dueño del periódico opositor al gobierno y que desata el malentendido producto de la omisión de información como ya mencionamos anteriormente.

La alteración del espacio incide directamente en la configuración del discurso de los personajes; de hecho, existe un fenómeno de continuidad entre las modificaciones del contexto y las modificaciones del discurso:

Esteban.- No entiendo; verdaderamente no entiendo. Todo lo que estoy haciendo es por ti y por Octavio y parece que me estuvieras reprochando que progrese. Cada vez que traigo algo para la casa, cualquier cosa que haga para que éste parezca realmente un hogar agradable, me miras con recelo, como si te molestara. Nunca, hasta ahora, te he visto escuchar música en la electrola. Antes, con el viejo *pick-up*, te gustaba descansar mientras sonaba un disco rayado. ¡Y ahora! ¡*High fidelity*! ¡La última palabra! ¡Y no lo usas!

Carmen.- Es como si no fuera mío.

Esteban.- Es tuyo y de Octavio. Entiéndeme que es por ustedes. ¡Sólo por ustedes! (*Transición.*) ¡Faltaría ahora que Octavio me reprochara por estar progresando!

Carmen.- No. Él no.

Esteban.- Mi auto, ahora de él. Y no es el viejo Ford que se quedaba en pana en cada esquina. Tampoco es el último modelo, pero no descansaré hasta poder comprarle uno. Es lo que él siempre ha querido. Ya verás, ya verás cómo seré capaz de comprárselo. Irá a recibir su título de abogado en un auto convertible de cola larga, lleno de cromados. No tendrá que – como me sucedió a mí – contener su alegría en medio de un tranvía repleto de gente, en el que me fui a la casa después de haber conseguido mi título. (1957: 93)

Desde el punto de vista de la distancia, las referencias espaciales nos circunscriben en un ambiente realista, extremadamente icónico que concuerda con el carácter de la obra y que complementa la precisión geográfica expresada en la diégesis de la ubicación de la casa de la

familia Uribe. También coincidente con esto vemos que la perspectiva es eminentemente externa y por tanto objetiva. Como espectadores somos testigos de un drama de la vida cotidiana donde se entra en conflicto entre los valores ya mencionados.

Todo lo anterior, si bien no da cuenta de una tematización tan evidente como la del tiempo, tampoco nos señala un espacio neutralizado (un living-room de una casa rara vez lo es) y nos coloca en el centro del conflicto que se percibe en todo lo anteriormente dicho.

## 6. Personajes

La noción de personaje en tanto artefacto, evidencia la idea de situación de enunciación como construcción intencionada de signos en función de la producción de discursos (situaciones de enunciación) específicos. Por tal razón, el concepto de ideología se debe incorporar tanto en la definición de teatro como en la definición de literatura, del mismo modo que debe incorporarse en la definición de artefacto estético, en general. En este contexto podemos entender la necesidad histórica de definición programática del teatro y de la literatura en función de un deber ser más que en función del ser mismo de estas. Dicho de otro modo, las demandas establecidas por las poéticas respecto de la producción dramática en particular y de la literaria en general, obedecen a un programa de delimitación discursiva específica por medio del cual se establecen los mecanismos y las obligaciones de lo que *debe* ser el arte, como por ejemplo sucede con “el arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega o con los escritos de teatro de Brecht, Sartre o Ionesco.

En relación a la obra de Vodanovic, podemos dejar clara la relación de coexistencia necesaria entre el modo de representar y lo representado que configura la idea de personaje tal como lo expresa José Luis García Barrientos (2003: 153):

Precisamente porque insistiremos en este capítulo en el perfil técnico del personaje como “artefacto” que el análisis deberá desmontar como algo

construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además, en la representación, y que, a lo largo de ésta o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir el espectador o el lector; por eso, digo, hay que resaltar el hecho de que la construcción del personaje tanto en la producción como en la recepción presupone ya, y se basa en, la categoría – todo lo intuitiva que se quiera – del personaje como casi-persona, a la que se remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo.

En tanto, al reparar en la estructura nos damos cuenta que todos los personajes giran en torno a un diálogo con personas diegéticas que inciden en las determinaciones y acciones de estos. Como tal, se nos amplía la noción de contexto en tanto marco de referencia del discurso, como fuente referencial de enunciados de, por ejemplo, colectivos como “el consejo de ministros” o individualizados como el hijo de Cornejo (dueño del periódico opositor *La Razón*), transformado en el beneficiario moral de las acciones del su padre:

Cornejo.- Hay algo que no entiendo. Es fundamental saberlo para poder darme cuenta de qué está hablando. ¿Por qué hace esto? ¿Por qué repudia hoy lo que hace dos días firmó? ¿Qué lo ha hecho cambiar? ¿Qué razones existen?

Esteban.- Hay una sola razón: mi hijo.

Cornejo.- ¿Su hijo? ¿Hace esto por...?

Esteban.- (*Interrumpiendo*) ¿Usted tiene hijos, señor Cornejo?

Cornejo.- Sí. Uno.

Esteban.- ¿Qué edad tiene?

Cornejo.- Está terminando sus humanidades.

Esteban.- ¿Quisiera que su hijo fuera periodista... como usted?

Cornejo.- ¡Por cierto que lo quiero! No... No sé... periodista, sí, pero como yo... Me gustaría que llegara a dirigir un gran diario, que guiara la opinión pública, que no tuviera la necesidad de estar viendo y oliendo las inmundicias que yo tengo que ver y oler, o, mejor, que las viera, pero con otro espíritu, sacando las conclusiones verdaderas. No quiero que tenga que publicar en primera página el crimen de un pobre zapatero que se emborrachó y mató a su mujer, como si fuera esa la noticia, cuando ella consiste en que el zapatero no tenía casa decente, no pudo educarse... en fin, todo aquello que es verdaderamente importante y que a los lectores de mi diario no les interesa. Yo sé que mi hijo llegará lejos. Es inteligente y tiene sentido del periodismo. El dinero que estoy ganando es para él, para que pueda instalarse sin las limitaciones que yo tuve y pueda realizar lo que yo no he podido hacer. (1957: 101-2)

Estas oposiciones configuran la realidad discursiva de los personajes y por tanto, la acción. Esto se manifiesta en la relación entre personajes presentes, latentes y ausentes de tal

modo que la organización de estos de acuerdo a los grados de representación se ve plasmada a la vez en la estructura del reparto y de la configuración de cada escena, cuadro y acto.

El reparto está expresado en la edición revisada, del siguiente modo:

REPARTO  
Esteban Uribe (Mario Montilles)  
Octavio (Héctor Noguera)  
Carmen (Silvia Piñeiro)  
El Ministro (Justo Ugarte)  
Ramón Cornejo (Mario Hugo Sepúlveda) (1957: 70)

Este reparto remite al estreno fechado el 17 de junio de 1959, en el Teatro de la Universidad Católica en Santiago de Chile. Esta estructura de relaciones, como debe entenderse el reparto, se restringe a los personajes dramáticos y no a los no (re)presentados. En otras palabras, se entiende como personaje a los cinco que conforman las redes de relaciones independientes de aquellas personas diegéticas a las que nos referimos anteriormente.

El hecho de que este reparto se vincule a un montaje específico da cuenta de la dualidad no-personal del personaje dramático, ya como naturaleza artificial que surge de la doble naturaleza del drama, es decir, fábula y escena, diégesis y representación.

Si bien la obra se divide en actos y subdivide en cuadros, de acuerdo a la configuración, surge una instancia de análisis no delimitada textualmente de forma explícita pero que se advierte en la presencia o ausencia de personajes: las escenas (entendidas como aquellas segmentaciones en que la configuración permanece constante). De este modo, podemos observar las siguientes tablas:

Actos	ACTO PRIMERO													
Cuadros	Cuadro 1						Cuadro 2							
Escenas <sup>11</sup>	1 (71)	2 (72)	3 (74)	4 (75)	5 (78)	6 (79)	7 (80)	8 (81)	9 (82)	10 (83)	11 (83)	12 (86)	13 (86)	14 (88)
<i>Esteban</i>	x	x	x	X	x	x			x	x	x	x	x	x
<i>Octavio</i>	x	x	x			x	x						x	
<i>Carmen</i>		x	x		x	x	x	x	x	x		x	x	x
<i>Ministro</i>			x	X										
<i>Cornejo</i>										x	x			

Actos	ACTO SEGUNDO												
Cuadros	Cuadro 1					Cuadro 2					Cuadro 3		
Escenas	1 (91)	2 (94)	3 (96)	4 (97)	5 (100)	6 (100)	7 (103)	8 (104)	9 (104)	10 (105)	11 (106)	12 (108)	13 (109)
<i>Esteban</i>	X	x	x	X	x	x	x	x	x	x		x	x
<i>Octavio</i>			x	X			x	x	x	x	x	x	x
<i>Carmen</i>	X						x	x	x	x	x	x	x
<i>Ministro</i>		x	x				x	x					
<i>Cornejo</i>						x	x	x	x				x

De acuerdo a la configuración de las escenas podemos ver que la relación dialógica interna del drama da cuenta de una estructura de relaciones en donde prima el conflicto en el interior de la familia conformada por Esteban, Carmen y Octavio. Precisamente debido a la presencia/ausencia de este último, se observa que las relaciones ofrecen una disputa respecto de aquel. Normalmente, vemos que en relación a la presencia de personajes externos de la familia, quien se relaciona con ellos es Esteban ya que tanto el Ministro como Cornejo representan la irrupción de “lo otro” dentro del espacio familiar simbolizado, como vimos en el análisis del espacio, por el living-room, lugar donde transcurre toda la acción.

Las configuraciones de *Deja que los perros ladren* da cuenta de la acción eminentemente dialógica de la obra. Los únicos momentos que vemos personajes solos permiten acceder a

<sup>11</sup> Bajo el número de escena aparece entre paréntesis el número de página de la escena en la edición revisada.

leves espacios de introspección muda y a la vez señalan tránsitos donde lo externo no deja de estar presente, por lo que la soledad es relativa ya que se ve interrumpida por el sonar de un teléfono o por el timbre de la puerta. Por otra parte, existe una predominancia de duos y tríos, los primeros como duelos o desafíos que motivan la acción y provocan alteraciones en las situaciones y el tercero como enfrentamientos en el seno de la familia.

En la escena 7 del segundo cuadro del acto segundo, vemos un cuarteto donde se aprecian claramente los bandos conformados por Esteban/Cornejo y Octavio/el Ministro. Esta oposición permite establecer la dualidad discursiva/ideológica de la obra donde la predominancia de la tradición - cuyo centro del discurso es ético- se encarna en el padre de familia/abogado y en el dueño de *La Razón* (código onomástico que remite a la función de la opinión pública como un bien moral y constitutivo del obrar racional, en sentido kantiano, entendido como un actuar determinado por el uso de la razón y cuya sentencia se puede entender como “Obrar como si la máxima de tu voluntad pudiera valer a la vez, en todo momento, como principio de una legislación universal”), y la predominancia del relativismo y personalismo ético que se plasma en el hijo y el Ministro, en los cuales el ideario ilustrado choca con el principio de moral subjetiva.

En términos filosóficos podríamos señalar la oposición entre Kant y Nietzsche (*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*), entre moral universal y moral individual, como base de la querrela que presenta la obra con un claro énfasis didáctico en la verdad del padre, propio también de la tradición judeo-cristiana. Como corolario a este cuarteto irrumpe Carmen, la madre, para reclamar la necesidad de restaurar el orden provocado por la irrupción del Ministro y de este modo, en este quinteto, situarse como juez entre los dos bandos, para sentenciar en contra de la situación que ha puesto en peligro a la familia.

Como ya se mencionó, existe una relativa importancia de los grados de representación de los personajes con juegos propios también del carácter de la obra. En primer lugar, nos remitiremos a los personajes eminentemente dramáticos es decir, visibles, representados: Esteban, Octavio, Carmen, El Ministro y Cornejo. En segundo lugar, existen dos personajes ausentes y de real importancia dentro del drama debido a que son fuente y destinatario, respectivamente, de las situaciones que originan el conflicto en la familia Uribe: por un lado está el consejo de ministros, como ente colectivo que decide utilizar a Esteban para poder silenciar la crítica a su gobierno, expresado en el silencio al periódico *La Razón*. Por otro lado está el hijo de Cornejo como contraparte externa del conflicto de la familia Uribe y beneficiario de las acciones del dueño del periódico. A través de la relación que se establece entre Cornejo y este personaje ausente, podemos inferir que el drama de la familia Uribe es solo representativo de los conflictos de las familias de una clase específica con el poder y con la necesidad de estabilidad material versus tranquilidad moral.

Existen también dos personajes latentes. El mensajero del que solo se escucha su voz, y que al considerar el énfasis en la visibilidad del hecho teatral no logra hacerse patente y solo nos sirve para dar cuenta de un espacio (afuera, la calle) del cual proviene el conflicto (lo que se enfatiza con el teléfono y la prensa):

Carmen.- ¿Aló? Sí... (*Escucha y en su rostro se acentúa la angustia.*) ¿Quién habla...?  
¿Por qué insultan? ¿Por qué...? (*Cuelga el fono apresuradamente y se queda meditando.*  
*Entra Octavio*)  
Octavio.- ¿Quién era?  
Carmen.- Nadie... Estaban equivocados.  
Octavio.- Toda la mañana ha estado sonando el teléfono.  
Carmen.- (*Nerviosamente.*) Sí. Está malo. Las líneas están cruzadas.  
Octavio.- Habrá que reclamar. Voy a llamar a la compañía desde el teléfono de... [. . .]  
Octavio.- ¿Leíste el diario esta mañana?  
Carmen.- Sí.  
Octavio.- Ayer se decía algo vago, ahora culpan directamente a mi papá. Dicen que está protegiendo a la prensa amarilla, que se niega a clausurar un pasquín

que, además de tener sus talleres insalubres, es una vergüenza social. Hasta insinúan que mi papá ha recibido...

Carmen. ¡No repitas eso!

Octavio.- Sé que es mentira. Digo tan solo lo que el diario da a entender. [. . .]

Carmen.- Ya verás cómo todo esto termina bien y los mismos diarios que ahora acusan a tu padre estarán luego ensalzándolo. Anda, no tengas cuidado. *(Ambos hacen mutis. Se oye cerrar la puerta y Carmen vuelve. Inicia el ordenamiento del living-room, cuando nuevamente el teléfono empieza a llamar. Carmen vacila un momento, y luego acude a responder.)*

Carmen.- Sí... *(Gritando)* ¡Están equivocados! ¡No saben lo que dicen! *(Cuelga. Hay un momento de reflexión. Suena el timbre. Carmen reacciona, se arregla el pelo nerviosamente, tratando de serenarse. Hace mutis.)*

Mensajero.- *(Dentro.)* ¿Esta es la casa de don Esteban Uribe?

Carmen.- *(Dentro.)* Sí.

Mensajero.- *(Dentro.)* Este paquete es para él.

Carmen.- *(Dentro.)* ¿Qué es?

Mensajero.- *(Dentro.)* No sé, señora. ¿Lo entro?

Carmen.- *(Dentro.)* Gracias. Yo lo llevaré.

Mensajero.- *(Dentro.)* Tiene que firmarme la guía. Aquí tiene lápiz. *(Después de un instante)* Gracias, señora. *(Se oye cerrar la puerta y entra Carmen con una caja en las manos. Deposita el paquete en la mesa y levanta un sobre que viene con él. Lo mira atentamente y, luego, lo pone al trasluz. Por último opta por volver a colocar sobre la caja. Se oye abrir la puerta. Carmen se vuelve sobresaltada.)* (1957: 81-2)

El otro personaje latente es Clarisa, la anciana criada de la familia Uribe que no cumple sus funciones y que por lo tanto no aparece cuando tiene que aparecer.

Carmen.- Esteban...

Esteban.- ¿Sí...?

Carmen.- ¿No podríamos llevar a la Clarisa?

Esteban.- *(Rotundamente)* ¡No!

Carmen.- Pero, Esteban...

Esteban.- Hay que hacer algo con la Clarisa. Tiene que volverse al campo con su familia. Ya no nos sirve. Eres tú la que está trabajando en vez de ella. No podemos convidar a nadie a la casa, porque la Clarisa no sabe servir la mesa; no podemos... (1957: 73)

Esteban.- No vayas tú, Carmen. Para eso está la Clarisa.

Carmen.- Pero... *(Los tres esperan que Clarisa abra. Clarisa no aparece y nuevamente suena el timbre.)* Anda tú, Octavio. La Clarisa no se siente bien. *(Octavio hace mutis hacia la puerta de entrada. Se oye abrir la puerta.)*

Esteban.- Cualquiera de estos días vas a terminar llevándole el desayuno a la cama. (1957: 74)

Clarisa es reemplazada al inicio del segundo acto también por personajes latentes que tampoco logran hacer lo que se pretende que hagan y en este sentido, la relación oportunista y por tanto material y desechable del Ministro con Esteban tiene un espejo interno, dentro del hogar, entre Esteban y las criadas.

De este modo, la observación de las configuraciones permite adentrarse en el aspecto dialógico del drama, hecho fundamental dentro de la estructura de la acción organizada y plasmada en el discurso sea este verbal o no, tal como observa acertadamente García Barrientos:

Y si consideramos, con razón, el diálogo como una forma de acción, y no una cualquiera, sino la privilegiada o hegemónica en la tradición occidental, se entenderá también la muy estrecha vinculación entre personaje y diálogo. En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando. (2003: 154)

No obstante, no solo actúa sino que además se construye en la acción, no antes de, sino en el movimiento y, por lo tanto, surge en el momento en que hace lo que hace o dice lo que dice. Por tal razón, siempre el personaje se define libremente, en tanto artefacto, dentro de una situación sobre la que tiene que actuar, incluso pasivamente, y sobre y en la que se constituye.

De hecho, esta necesidad de constitución en la acción exige la realización de un signo (significado/significante) que debe materializarse en relación a otros signos. Esta materialización es necesariamente e irremediabilmente dialógica, obedece a una estructura de relaciones que demandan acciones puntuales y que en el plano de la intencionalidad que subyace a la construcción de signos dramáticos (como en toda obra de arte) deviene ideología.

Esto es fundamental para entender el juego de relaciones dialógicas presente en la obra de Vodanovic. Construida, como ya mencionamos en la base del diálogo como fuente de toda la acción y de la palabra (en tanto signo) como vehículo y materia de la conformación de los

personajes, cada uno de estos se realiza a sí mismo como unidad dramática en necesaria confrontación con otra unidad dramática. Por tal razón, no podemos ni muchos menos intentar unificar el discurso dramático en una voz, puesto que la realidad material (personaje) de cada voz (discurso) impide homologar un discurso con la voz, con el sentido, menos con la verdad. En consecuencia, el drama, como género, se transforma en la arena donde el personaje construye su identidad, determinado, condicionado, por la realidad semiótica dialógica en la que se encuentra y como esta solo tiene sentido como parte de una realidad social, cada personaje ofrece a la disputa, pone en juego, utiliza como arma del duelo, una noción de sociedad que fundamenta su discurso.

Esto que se puede extrapolar a todo el teatro con palabras (y sin ellas) se evidencia claramente en una acotación diegética que decreta el final de la obra y el actuar de los personajes: “(Octavio *cuelga el fono*; Esteban y Cornejo *lo miran extrañados*. Hay un momento de *expectación*. Carmen *se adelanta hacia Octavio esperando que diga algo: la palabra que hará que la familia esté unida nuevamente*)” (1957:110)

Bien podemos concordar que el carácter de los personajes se configura en la acción. Al menos así lo sugiere García Barrientos al decir que: “El carácter como paradigma (pero que se va revelando o construyendo en el sintagma) resulta de la tensión dialéctica entre unidad y multiplicidad o entre predeterminación y espontaneidad.” (2007: 25) No obstante, como paradigma es una conclusión, es una construcción a posteriori, producto de una recepción. De otro modo, correspondería a una idea preconcebida donde las acciones nada dirían de él. Esta es la razón por la que Sartre rechaza la noción de psicología (mala psicología) aplicada al teatro, en el sentido de predeterminar comportamientos sin mediar la situación (redes semióticas que definen y delimitan el signo), que es en definitiva donde se define el carácter de un personaje y

debido a la inmediatez del teatro como espectáculo, la situación obedece a un aquí y un ahora que condiciona la naturaleza de aquel como artefacto.

En *Deja que los perros ladren* podemos apreciar ciertas oposiciones en los grados de caracterización (revelados a nivel sintagmático) que permiten agudizar el conflicto y demostrar que los discursos que constituyen a los personajes modelan, a la vez, propuestas sociales que se sustentan en éticas particulares. De hecho, la complejidad de cada uno de los personajes permite, en contextos de apertura interpretativa, un debate real por parte de las dos posiciones sin el afán tendencioso de legitimación de un modelo (el del padre) en detrimento del modelo del Ministro. Esto implicaría una revisión de los supuestos discursivos/ideológicos presentes en la obra que de acuerdo a la recepción actual permitiría relativizar - y por tanto, hacer más compleja- la caracterización del padre como un baluarte de la moralidad.

De hecho, el papel secundario de la mujer, por ejemplo, en relación a las decisiones “importantes”, hoy es políticamente incorrecto y demuestra un carácter machista poco cuestionado y bastante aceptado en la clase media de la época. Tanto es así que las frases del tipo: “Carmen.- Las mujeres nunca entendemos en cosas de hombres. Es un terreno prohibido para ellas” (1957: 79), “El Ministro.- Las leyes son como las mujeres: hay que respetarlas y tratar de sacar el mejor provecho de ellas, a la vez. Eso sí que con el mayor respeto. Eso es lo que hace un caballero, al menos.” (1957: 95); “Octavio.- Mamá, tú no entiendes. Ándate. Después conversaremos con calma. /El Ministro.- Sí Carmen. Este no es asunto de mujeres” (104) son comunes dentro del texto y permiten una caracterización marcada de las relaciones al interior de la familia y en relación con el contexto exterior a esta.

Por el contrario, lo que caracteriza al hombre es el hecho de estar constantemente demandado por la existencia, ya sea por el deber de la tradición, lo que se representa en Esteban y Octavio:

Octavio.- No te preocupes. Seguiré la tradición familiar y seré un abogado como mi padre y como mi abuelo, saliendo bien en todos los exámenes. (1957: 72)

Esteban.- Esto es lo que quería ser. Era el puesto que tenía mi padre cuando murió, yo estoy seguro que si él viviera estaría orgulloso de verme ocupar su mismo escritorio, pero... (1957: 74)

O por las oportunidades de poder y ascenso social que se plasma en las acciones del Ministro y de, en un principio, Cornejo:

Ministro.- (...) Te correspondía de acuerdo al escalafón, las calificaciones, los méritos y todo eso; pero cuando un nuevo gobierno asume el mando, los escalafones no cuentan. Había cientos de interesados y yo... Bueno, yo recordé nuestra amistad y te defendí. Te defendí a pesar que no tenías apoyo político y hasta apostarí a que no votaste por el Presidente en las elecciones.

Esteban.- Es cierto. Voté por el que salió derrotado. Nunca me equivoco. Hasta ahora no he acertado en ninguna elección.

Ministro.- Bien. Ahora que sabes que ese puesto me lo debes a mí, supongo no te será tan difícil retribuirme ese favor por otro.

Esteban.- ¿Clausurar *La Razón*?

Ministro.- Eso es.

Esteban.- ¿Y por un favor que no te he pedido tú quieres que yo realice un acto... un acto inmoral?

Ministro.- ¿Es un acto inmoral clausurar un pasquín lleno de crímenes y pornografía?

Esteban.- No me toca a mí preocuparme por lo que en el diario se escriba. Sólo me corresponde velar por la sanidad de sus talleres.

Ministro.- Con ese criterio no vas a progresar nunca, mi viejo. Tu mujer seguirá soñando con una casa nueva y tu hijo con...

Esteban.- Con un auto nuevo. (1957: 77-8)

Esteban.- ¿Qué es lo que le parece curioso?

Cornejo.- Van a ser diez años que tengo el diario. Bastante me ha costado levantarlo. En estos diez años, los talleres han estado en las mismas condiciones en que usted los encontró el domingo, cuando los visitó. No es mío el mérito. Me los exige el sindicato. Pues bien, desde que yo tengo el diario, me lo han clausurado media docena de veces, y la razón de la clausura siempre ha sido la misma: "talleres insalubres". Estoy acostumbrado a que me clausuren el diario y estoy acostumbrado a reabrirlo. Sé como se levanta la clausura: pagando. He venido a simplificarle el camino, señor Uribe.

Esteban.- No entiendo.

Cornejo.- ¿No? Yo, en cambio, lo entiendo perfectamente a usted. Su juego es evidente. Ha sido presionado para que clausure el diario y se niega a hacerlo. Se ha desatado una campaña de prensa en su contra que a usted no parece importarle. ¿Cuál es su próximo paso? Usted me envía un mensajero que me

dice: “clausuraré su diario y luego tendrá que pagar para conseguir su reapertura. ¿No es mejor que eliminemos la clausura y me pague directamente a mí?”

Esteban.- (*Levantándose.*) ¡Su cinismo es asombroso! ¡Váyase! ¡No tenemos nada más que hablar!

Conejo.- (*Permanece sentado.*) ¿Llama cinismo nombrar las cosas por su nombre? Perdóname, es mi profesión. Lo que quiero saber, señor Uribe, es cuánto valen las incomodidades que usted está sufriendo por mí y que me significan un buen negocio. ¿Sabe que el tiraje del diario ha aumentado considerablemente en los últimos días? (1957: 84)

Estas demandas sobre las que se centra la acción y por tanto, los diálogos, obligan a cambios importantes dentro del proceder de los personajes, demostrando la complejidad de Esteban, Octavio y Conejo que contrasta con la simpleza del Ministro. Tanto es así que, desde el punto de vista onomástico, todos los personajes obedecen a nombres propios o familiares, con excepción del Ministro, que se llama Ramiro pero que está sobre determinado por su cargo sin considerar la familiaridad que existía en la época de juventud con Esteban. Estas modificaciones nos hablan de los cambios en la caracterización habiendo una clara oposición entre personajes de carácter fijo (el ministro) y de carácter variable (Eduardo, Octavio y Conejo) y en esta oposición se encuentra un elemento dramático fundamental para focalizar el conflicto ético del que ya hemos hablado. En esta misma línea, el personaje femenino, debido al rol secundario que presenta, siendo bastión de los valores morales permanentes y fijos a los que remite la familia, también se comporta, finalmente, como un carácter fijo.

Estos cambios se manifiestan a través de diversas técnicas de caracterización pero se centran principalmente en las verbales donde se da cuenta de los pensamientos y motivaciones de los personajes y de sus cambios que son la base del conflicto:

Esteban.- A veces es necesario recibir golpes. A ti te han pegado, a nosotros nos han insultado. ¿Sabes por qué está descolgado ese teléfono? Tu madre ha tenido que oír las peores groserías toda la mañana. ¿Sabes por qué? Porque me he resistido a actuar contra la ley, a abusar de mis facultades.

Octavio.- Pero las leyes pueden ser malas, papá.

Esteban.- No les corresponden discernir a quienes las aplican.

Octavio.- Pero, mientras tanto, estás protegiendo a la prensa amarilla. Está en tus manos hacer algo por silenciarla.  
Esteban.- ¡Algo ilegal!  
Octavio.- ¡Ilegal sí, pero no inmoral!  
Esteban.- ¿Quieres decir que...?  
Octavio.- Quiero decir que no es lo legal o lo ilegal lo que importa, sino lo bueno o lo malo. Ya pasaron los tiempos en que el Derecho era la voz de Dios. Ahora es lo que discurren unos cuantos hombres que actúan presionados por pequeños intereses. (1957: 87)

Vemos nuevamente la distinción y oposición entre las dos fuerzas éticas que dan cuerpo a la acción y por lo tanto a la oposición ideológica que se expresa en la querrela entre lo antiguo y lo moderno, y que evidencia un idealismo del pasado versus la perversión moral del presente. No obstante, esta perversión es igualmente ética ya que Octavio apela por un discernimiento individual y por tanto subjetivo entre lo bueno y lo malo y no supeditado al poder que enmascara sus acciones a través de la ley. A través del discurso, entonces, se revelan los personajes que del mismo modo, se muestran en su relación con el espacio y con otros personajes. El carácter relacional de la construcción del personaje dramático es fundamental. La situación exige un comportamiento de los actantes y, por tanto, se definen en la situación, en las decisiones que se toman y en las consecuencias de estas decisiones:

Esteban.- ¿Qué quieres decir? ¿Qué es lo que hay que conversar con calma?  
Octavio.- Bueno. Si quieres saberlo ahora, da lo mismo: he dejado de estudiar.  
Esteban.- ¿Cómo?  
Octavio.- Me aburrí con las leyes.  
Esteban.- ¿Desde cuando?  
Octavio.- Este año no he ido a la escuela.  
Esteban.- ¿Y no me lo habías dicho?  
Octavio.- Quería estar seguro de lo que estoy haciendo, antes de decírtelo.  
Esteban.- ¿Y estás seguro?  
Octavio.- Segurísimo.  
Esteban.- ¿Pero por qué?  
Octavio.- Uno crece, comprende, principia a verlo todo con más claridad.  
Esteban.- ¿Qué, por ejemplo?  
Octavio.- Que no quiero ser abogado. Ya te lo dije.  
Esteban.- Llevas cuatro años de estudios.  
Octavio.- Mejor es perder cuatro años, que diez o veinte.  
Esteban.- No entiendo. No te puedo entender. ¿Qué está pasando? Yo me he sacrificado, he trabajado extraordinariamente para darte más comodidades, para

que puedas iniciar tu profesión en un mejor pie y tú... ¿Qué vas a hacer si dejas tus estudios?

Octavio.- Quiero ganar dinero, hacer negocios... en fin, tú sabes.

Esteban.- Con la profesión puedes ganar dinero.

Octavio.- ¿Tú ganaste, papá?

Esteban.- Todo se lo debo a ella. Te he educado a ti, he logrado ciertas comodidades, ahora vamos a construir una casa nueva...

Octavio.- ¿Con el dinero que ganaste como abogado, papá?

Esteban.- ¿Qué quieres decir?

Octavio.- Nada especial. Hay quienes comprenden antes y otros después. No quiero tener tu edad para reconocer la realidad; prefiero principiar desde ahora. No vale pena engañarse.

Esteban.- ¿Engañarse?

Octavio.- Sí. Con eso de la ley y el orden jurídico. ¿Para qué estudiar leyes si después los clientes le pedirán a uno que les diga la forma de burlarlas? Es preferible ser uno el que pague a los abogados. ¿No te parece?

Esteban.- Hay abogados que respetan la ley, Octavio. Hay abogados que ayudan a la colectividad, que buscan la justicia y cooperan para que ella triunfe. Siempre quise que tú fueras de éstos.

Octavio.- ¿Cómo tú papá? (*Pausa. Esteban se siente humillado.*) (1957: 98)

En este largo ejemplo se asiste a la transformación del personaje de Octavio, que pasa de la dependencia ética de la familia a querer sostener su propio punto de vista y proyecto ajeno a las pretensiones del padre que lo ha defraudado. Esta transformación ofrece por tanto el quiebre ético de una sociedad que se centra en la incuestionable autoridad patriarcal a una sociedad en que lo bueno debe ser determinado por los individuos libre y soberanamente.

Por tal razón, el giro final hacia la familia que hace Octavio tiene mayor relevancia. Ya no es una vuelta del hijo pródigo como modelo paradigmático de la fuga o quiebre que propone la tradición cristiana, sino que es un regreso desde la libertad, es un develarse, una elección y no una condena: hacer lo que hizo el padre.

Por tal motivo, el protagonista desde cierto enfoque puede ser perfectamente Octavio, que debe bajar al infierno cual héroe para poder decidir su vida libremente ante las presiones familiares o sociales y detrás de esto se esconde una crítica al poder y a la lógica del mérito, expresada en la figura de Ramiro. Como ya dijimos, la predominancia en las técnicas de caracterización la tienen las verbales y reflexivas, más bien implícitas que explícitas, siendo la

excepción la figura controvertida del Ministro. Esteban lo describe delante de su familia como alguien carente de inteligencia pero con un carisma que lo lleva a estar siempre cerca del poder, lo que garantiza sus logros:

Esteban.- (...) Somos amigos desde la universidad. Fue compañero de curso y no un compañero cualquiera. Estudiábamos juntos, vivíamos cerca, íbamos uno a la casa del otro.

Carmen.- De eso sólo tú te acuerdas. Él ya lo habrá olvidado.

Esteban.- Es que ahora es el Ministro, y solo hablamos de lo que sucede en el Ministerio; pero muchas veces me ha dicho: “Uno de estos días te voy a invitar a la casa para que charlemos y hagamos recuerdos...”

Carmen.- Pero no te ha convidado nunca...

Esteban.- A él le es difícil. Tiene muchos compromisos. Se le olvida... Me hubiese gustado decirle: “¿Por qué no te vas mañana a comer a la casa? Te presento a mi señora y a mi hijo y pasamos horas acordándonos de cuando éramos estudiantes”. ¿Sabes por qué no lo he hecho? La Clarisa.

Octavio.- ¿Era buen alumno el Ministro en la universidad, papá?

Esteban.- Regularcito. Yo tenía que ayudarlo para que aprobara los exámenes. Siempre andaba en reuniones y líos. Desde chico le gustó la política.

Octavio.- Le ha ido bastante bien.

Esteban.- Ha llegado lejos. Ahora, él es el Ministro y yo un jefe de departamento. El jefe de departamento de Salubridad Social. ¡Qué título más estúpido! (1957: 73-4)

Entonces, la cosificación del Ministro se anticipa a su presencia, por lo que sus efectos (los efectos del poder explicitado en el discurso de inferioridad de Esteban, Octavio y Carmen respecto de este funcionario) son anteriores incluso a su acción. Esta pregerminación, muy en la lógica de la corrupción por el poder que degrada la condición humana al punto de convertirla en una función sin capacidad de cambio, es parte de la crítica que la obra promueve y es en este sentido que la obra no solo se comporta como una clara manifestación del teatro como ideología sino que también como instrumento político y de pseudo – propaganda.

Desde el punto de vista de las funciones de los personajes, por el tipo de drama al que pertenece *Deja que los perros ladren*, todas tienen un carácter eminentemente sintáctico particular y su función semántica se juega claramente en la relación con la estructura de relaciones en la que se despliegan a través del sintagma, como ya referimos, y en su carácter. Un ejemplo claro

es la de Cornejo, dueño del diario *La Razón* que debido a su rol social representa un ideal propio de la ilustración como ente representativo de lo que Eagleton llama en *La función de la crítica* a partir de la definición de Habermas, la esfera pública. Esta se manifiesta en la crítica como manifestación de la opinión pública que lucha contra el Estado absolutista, al menos en su origen y cuya pretensión se define en tanto:

Una opinión pública educada e informada está inmunizada contra los dictados de la autocracia; se presume que dentro del espacio transparente de la esfera pública ya no son el poder social, el privilegio o la tradición los que confieren a los individuos el derecho a hablar y a juzgar, sino su mayor o menor capacidad para constituirse en sujetos discursivos que coparticipen en un consenso de razón universal. Las normas de esta razón, aunque son en sí mismas absolutas, vuelven la espalda a la insolencia de la autoridad aristocrática; las normas, como advierte Dryden, ‘se fundan en el buen juicio y en la razón lógica, no en la autoridad’”. (1984: 11-2)

Este proceso de constitución de sujetos discursivos, proceso que se simboliza en la transformación de Octavio, es el ideal que respalda las intenciones de los personajes como crítica al poder representado en la figura del Ministro.

Lo anterior debe vincularse a la relación entre los personajes y la acción. Si definimos al personaje como un artefacto que se construye en la acción, sería iluso pensar que son solo funciones en tanto obedecen ciegamente a los designios de las ideas, ya que de hecho, en su función es donde se construye la acción, no antes, no fuera, no después. En este sentido, habría mayor o menor vínculo con la acción y con el desarrollo de la situación, pero en tanto construcción, todos son en mayor o menor medida funcionales y en mayor o menor medida sustanciales. En esta distinción, debido a la constitución discursiva de cada uno y en tanto lo que representan dentro de la red de relaciones semióticas y, por ende, sociales en la que se encuentran, los personajes de la obra de Vodanovic son sustanciales en mayor medida debido a que expresan su proceso de construcción en el drama – con excepción del Ministro y, tal vez,

Carmen – y prima lo que *llegan a ser*, en vez de *lo que son*, que sería una predefinición y por lo tanto una idea y, en consecuencia, no sustancial sino funcional.

Como personajes meramente funcionales podemos encontrar a los latentes Mensajero y Clarisa ya que son meras construcciones de enlace entre acciones o referencias discursivas propias de la caracterización verbal de los personajes que se definen, a la vez, en tanto el modo en que se refieren a ellas.

En esta línea, si cada personaje es una realidad en sí misma, cada proceso es homogéneo desde el punto de vista de su jerarquía. Ya señala Sartre que toda persona es una empresa en sí misma, por lo que tanto Esteban como Cornejo u Octavio, que son los que se van construyendo en la situación, ofrecen una primera línea que puede reducirse, por la focalización del espacio en la privacidad de la familia, al padre y el hijo como protagonistas, y los otros tres como deuteragonistas. Si esto es así, la querrela entre lo antiguo y lo moderno vuelve a presentarse como un ideal propio del análisis del conflicto de la obra y que coincide con un enfrentamiento entre dos órdenes sociales.

Nuevamente el carácter de la obra se evidencia en la distancia con la que trata a los personajes. Estos se presentan humanizados desde el punto de vista temático, apoyados en el máximo ilusionismo sin efectos de distanciamiento en el plano comunicativo. Esto redundando en que la perspectiva es eminentemente externa y por lo tanto, objetiva.

Desde el punto de vista del significado, sobre lo que ha girado esta exposición de los personajes, vale decir, finalmente, que no hay tematización y la semantización de estos es en gran medida a la función que cumplen dentro de la estructura de relaciones sobre la que se funda su construcción. De hecho, si Esteban actúa como padre o abogado o marido o subalterno o jefe o referente moral o traidor es como consecuencia de las relaciones que establece con Octavio, Carmen, Clarisa, Cornejo o el Ministro.

## 7. Visión

En el teatro, todo está reemplazado por una distancia absoluta: en primer lugar veo con mis propios ojos y permanezco siempre en el mismo plano, en el mismo lugar; no hay pues, ni la complicidad de la novela, ni esa complicidad ambigua del cine y por lo tanto el personaje para mí es definitivamente el otro, aquel que no soy yo y bajo cuya piel, por definición, no puedo meterme. (Sartre, 1973: 19)

Sin bien lo taxativo y perentorio de la sentencia sartreana obliga a considerarla entre varias comillas y con precaución, respecto de la obra de Vodanovic y de todas las que pertenecen a su carácter, esta sentencia es clara y precisa. Se nos presenta una realidad ante los ojos sin intermediarios, con un completo distanciamiento y por lo tanto sin posibilidad de intervención. Una realidad ajena a la cual el espectador solo puede acceder en tanto visión, siempre en un mismo plano distante, sin complicidad. Esto se manifiesta en las distintas categorías propias de lo que García Barrientos define como Visión.

En primer lugar, en la distancia, la obra se muestra claramente en el plano de la objetividad, ilusión de realidad tal que, del mismo modo, opera temáticamente en la humanización del personaje; interpretativamente, en el espacio icónico realista y comunicativamente, en un plano temporal de distancia cero (drama contemporáneo) y simple.

En segundo lugar, en cuanto a la perspectiva solo nos enfrentamos tipológicamente a lo externo, sin focalización alguna ni con el dramaturgo ni con alguno de los personajes. Del mismo modo, no se observan fenómenos de alteración del punto de vista o focalización.

En relación a los aspectos, la obra se presenta sensorialmente en el extrañamiento sin identificación con ningún personaje. En este mismo ámbito, lo que sí llama la atención es que el conocimiento de los hechos, intenciones y deseos de en juego dentro del drama se trasladen a la identificación, es decir, el espectador va aprendiendo o conociendo al mismo tiempo que los personajes. Pero esto es coincidente con lo que se sentencia al principio de este apartado por medio de la frase de Sartre. Accedemos como testigos de unos personajes que se

manifiestan ante nosotros en el mismo momento en que se manifiestan a ellos mismos por medio de sus acciones. Consecuentemente, cada configuración de los discursos se va modificando y alterando en tanto conjunto de signos de forma paralela para cada sujeto de la enunciación lo mismo que para el destinatario final (espectador) y, de esta forma, se constituye un triángulo ideológico donde los personajes se ven sometidos al ojo crítico y siempre un ojo social, del espectador.

Desde el punto de vista afectivo, la perspectiva se vincula al grado de cercanía o distancia con tal o cual personaje. Si para esto nos remitimos a las técnicas de caracterización, veremos que la cercanía (¿en tanto humanización?) se presenta con los personajes complejos que manifiestan un conflicto ético y la distancia se produce con los más planos o codificados socialmente como el Ministro, sobre el que no se perciben conflictos en juego.

Desde el punto de vista de la perspectiva ideológica, considerándola como García Barrientos y dejando entre paréntesis que todo discurso dramático es ideológico tal como lo consideramos, creemos que debido también al proceso de humanización de los caracteres habría mayor identificación con aquellos en los cuales se debate un conflicto no interno, (ya que en el teatro es todo externo).

Finalmente, en el plano de los niveles, todo se presenta en el plano intradramático, sin modificaciones ni alteraciones de niveles, lo que ya se mencionó en tanto todo se presenta en un solo plano del cual nos constituimos en testigos.

## **8. Conclusión preliminar**

Un recurso retórico y filosófico clásico- la querrela entre lo antiguo y lo moderno – se presenta en este drama contemporáneo cuyo realismo llega hasta el plano de la ubicación

geográfica exacta para generar un efecto de realidad que apela directamente a la participación ideológica del espectador.

*Deja que los perros ladren* ofrece en un código dramático tradicionalmente vinculado a la idea ibseniana del drama, mediante el cual se plasma claramente en cómo dentro de este tipo de teatro la idea de los personajes como sujetos de la enunciación en un contexto de enunciación específico deben organizar un discurso constitutivos de identidad (carácter). De hecho, la inmediatez del teatro realista exige la configuración de un carácter mientras se debate en una situación (tiempo y espacio) y esto es un claro ejemplo de cómo la organización semiótica del drama exige una consideración del signo como producto ideológico. Mas aún, como materia sobre el cual se organiza la ideología. Esto lo declara Eagleton en su libro *Ideología. Una introducción* al señalar en vínculo que hay entre discurso e ideología, ya no como la transmisión de un mensaje específico sino como los efectos que tales mensajes producen; efectos que se constituyen y adquieren realidad solo mediante signos:

Dicho con otras palabras, la conciencia es menos algo “interno” a nosotros que algo que está a nuestro alrededor y entre nosotros, una red de significantes que nos constituyen de cabo a rabo.

Si no puede separarse la conciencia del signo, este último tampoco puede aislarse de las formas concretas de la relación social. El signo vive únicamente en éstas; y ellas deben relacionarse a su vez con la base material de la vida social. El signo y su situación social están inextricablemente unidos, y esta situación determina desde dentro la forma y estructura de una expresión. (1997: 251)

## VII. Dos casos de polifonía como recurso ideológico en la dramaturgia de Luis Alberto

### Heiremans: *El Abanderado* y *El tony<sup>12</sup> chico*

El propósito de este análisis es exponer cómo se articula el discurso dramático de la obra de Luis Alberto Heiremans, *El Abanderado* (1962) y *El tony chico* (1964), con la finalidad de dar cuenta del modo en que se organiza la dramaturgia de este autor dentro de una concepción del drama como ideología. Recordemos que la premisa con la que operamos es que la ideología no debe ser entendida como la materialización de un discurso de poder organizado, impreso en uno o más personajes, sino como una operación dialéctica que opera en tres dimensiones interdependientes:

- a) Intradramática, entendida como la relación dialógica de los signos dramáticos, entre los que se cuentan los elementos temporales, espaciales, personales (relativo a los personajes), visuales y lingüísticos, tal como lo concibe García Barrientos (2007).
- b) Extradramática, concebida como la relación entre la obra y el público/lector, que se estructura en la oposición entre dos marcos de referencia sobre los cuales opera un proceso cognitivo, base de toda ideología.
- c) A nivel de campo teatral, en la medida que la obra se articula dentro de un contexto de producción específico, que la obliga a dialogar con el estado de la creación dramática, tanto en su origen como en su recepción, de modo que da cuerpo a un estado de la dramaturgia<sup>13</sup>.

Esta operación discursiva caracteriza al drama como modo de representar modelos sociales, debido a que se fundamenta sobre la actuación de personajes circunscritos espacio-

---

<sup>12</sup> En Chile, nombre que se le da al payaso de circo.

<sup>13</sup> La noción de campo cultural y la forma en que este se organiza debe entenderse según Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (1992). Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995 y Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Trad. Alicia Gutierrez. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.

temporalmente, frente a un público también delimitado, y, que, por tal razón, reproducen una dialéctica ideológica específica.

*El Abanderado*, en primer lugar, se considera como una obra representativa de la dramaturgia chilena de la década del sesenta, que ha trascendido su contexto de producción y ha sido objeto de muchas ediciones, puestas en escena y análisis. No obstante, desde el punto de vista de sus estudios, ha predominado una mirada crítica interdiscursiva que bien da cuenta de la relación de la obra de Heiremans con sus contemporáneos, no solo dentro del mundo teatral, sino también con los discursos filosóficos y políticos de aquella década. Las relaciones que se establecen entre este autor y la filosofía de Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre y Albert Camus, o el vínculo con la concepción ética y política de la Democracia Cristiana<sup>14</sup>, dan cuenta del impacto que tuvo la obra dentro del campo cultural y político, y tienden a centrar su análisis en los aspectos didácticos del diálogo, o en el carácter de los personajes, con lo cual, rara vez se han considerado los elementos del discurso dramático que deben ser analizados dentro del sintagma propio de la obra, ya que su significación se relaciona directamente con los elementos que conforman aquel entramado semiótico<sup>15</sup>.

En vista de lo anterior, nuestra opción metodológica se centrará, específicamente, en el análisis del aspecto intradramático de *El Abanderado*, sobre el cual se estructuran las otras dimensiones, extradramática e interdiscursiva, del discurso dramático.

---

<sup>14</sup> Para profundizar en distintas recepciones de la obra de Luis Alberto Heiremans y de su posición dentro de la dramaturgia de su época se puede leer: Fernández Rodríguez, Teodosio. "El drama chileno en torno a 1960: el "realismo psicológico" en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 1977. pp. 109-24; Villegas, Juan. "Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta" en *Latin American Theatre Review*. Kansas: University of Kansas. Spring, 1986. pp. 85-95; Alcamán Riffo, Norma. "Prólogo" en Heiremans, Luis Alberto. *Teatro Completo*. Santiago: RIL, 2002. pp. 9-30.

<sup>15</sup> Voloshinov considera claramente que el signo como ideología debe ser comprendido "con otros signos ya conocidos; en otras palabras, la comprensión responde al signo mediante otros signos." (Voloshinov, 2009: 29)

## 1. Polifonía en el drama

La definición de polifonía la estructura Mijail Bajtín al describir la poética narrativa de Dostoievski y puede resumirse como “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín: 1993: 16). Bajtín opone a esta noción la idea de monologismo, es decir, la negación del discurso ajeno, que expresa “una sola conciencia y un solo punto de vista que llegan a ser representantes de la unidad de sentido” (193: 117).

En vista de que la representación narrada tiene como mediación la voz de un narrador, el proceso de representación dramático se ofrece como el medio más apropiado para expresar el diálogo y la oposición de discursos sin mediación. De hecho, José Luis García Barrientos, en *Cómo se comenta una obra de teatro*, al describir el hecho constitutivo del drama como comunicación inmediata, donde emisor y receptor coexisten espacio temporalmente, permite ubicar la idea de polifonía en el centro de la configuración del discurso dramático.

En esto coincide con Peter Szondi que señala que “en el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra.” (2011: 74). Por tal razón, dentro del drama, la ideología se define como el terreno de lucha entre discursos iguales, es decir, como operación dialéctica que se construye de modo polifónico: “La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto del encuentro dialógico de dos o varias conciencias.” (Bajtín, 1993: 126)

De acuerdo con esta definición, el dramaturgo construye un mundo de seres autónomos que se definen en las relaciones establecidas dentro de ese contexto específico, y, que, desde esa realidad, generan un encuentro dialéctico paralelo con el receptor (público o lector) y con el estado de la creación dramática en la que se circunscribe. Esto no desmerece el hecho de que también puede haber un teatro monológico en la medida en que el autor plasma

un discurso en una o varias voces que no dialogan en sentido bajtiniano, sino que reafirman una única idea. Esto se puede percibir en gran parte del teatro didáctico y en un amplio número de obras que pertenecen al mal llamado *teatro político*. Y, precisamente por este monologismo, cada vez que se habla de ideología, se interpreta como la exposición de un discurso de poder organizado.

## **2. La construcción de la ideología en *El Abanderado***

Teun van Dijk plantea que el discurso debe entenderse como la relación entre texto y contexto. Por tal razón, no es posible dar cuenta de los elementos que conforman los aspectos lingüísticos de un discurso sin considerar las coordenadas espacio temporales que lo delimitan. Esta relación, con sus pertinencias, opera en las tres dimensiones ya mencionadas del discurso dramático.

La idea central de este análisis es que la polifonía es una característica estructural del discurso dramático de esta obra y, mediante esta, se organiza el edificio ideológico del drama. Para tal efecto, pondremos atención en las relaciones discursivas fundamentales de la obra que permiten evidenciar la ausencia de una voz única, afirmando que toda organización ideológica se encuentra en la interacción discursiva. Por tal razón, nos detendremos a exponer el modo en que los coloquios se articulan, atendiendo especialmente los aspectos subjetivos que permiten configurar al drama como ideología., puesto que aquellas interacciones están motivadas por fuerzas de conservación y emancipación de los modelos sociales que sostienen dichas interacciones.

Al considerar la exposición dramática de los acontecimientos, la obra se inicia en las vísperas de la fiesta de la Cruz de Mayo, evento con claros matices carnalescos, que coincide con la noticia de la detención de un forajido llamado Juan Araneda, el Abanderado, por parte

de la policía. De hecho, esta coincidencia sitúa la obra semánticamente en un juego de paralelismo simbólico, entre la figura del crucificado y del criminal, al punto que, mientras los pobladores, liderados por el Alférez, adornan una cruz con guirnaldas y flores, y ensayan cantos y bailes, llegan dos policías a contar que la noche anterior fue apresado el delincuente. Este hecho pone en evidencia un aspecto específico del drama que se manifiesta en lo que García Barrientos denomina *perspectiva cognitiva* y que refiere “el grado de conocimiento que cada uno de los personajes que intervienen y el público que asiste tienen de los hechos, intenciones, deseos, etc. en juego” (Barrientos, 2003: 221).

Al iniciar la obra, los personajes tienen más conocimiento acerca de los hechos que el público o el lector; y, por tal razón, es preciso que, por medio del diálogo, ese saber se vaya transmitiendo. Este tipo de perspectiva cognitiva se traduce en que muchos de los diálogos tienen una clara función diegética cuyo propósito es disminuir la brecha del saber. Cada intervención produce un fenómeno doble, desde el punto de vista de la información que proporciona. Se describe, por una parte al personaje que será el foco de la acción y, por otra, se expone al sujeto de la enunciación (personaje que habla), pues en sus intervenciones se posiciona a sí mismo respecto del objeto en cuestión y respecto del choque de fuerzas en conflicto. No obstante, que los sujetos expresen su opinión respecto del acusado, no necesariamente pone en evidencia los elementos de verdad respecto del mismo. Cada uno de los hablantes participa del entramado dramático dando cuenta de su saber y habla desde su propia subjetividad:

González.-... Anoche, como a eso de las nueve, mi teniente Bruna recibió noticias de que habían visto al Abanderado.

Mujer II.- ¡Ave María Purísima! Si hacía meses que no se sabía nada de él.

Mujer I.- Ya creíamos que se había ido a otro lugar.

González.- Le vinieron a decir que estaba donde la Pepa de Oro.

Mujer II.- Remoliendo.

Hombre II.- Pero si la Pepa de Oro es la madre del Abanderado.

Mujer I.- Así es, pues. Miren lo que fue a echar al mundo.

Mujer II.- Ella no es mejor. Pero es amiga de la policía, por eso que no le cierran el negocio y no la encierran a ella... (*De pronto se da cuenta que está hablando frente a los policías.*) Sin ofender a nadie ¿ah?

González.- Hable no más, señora.

Mujer II.- Era sin mala intención.

[...]

González.- Bueno, le vinieron a decir a mi teniente Bruna que estaba donde la Pepa de Oro. A nosotros nos pareció raro. Hace punta de años que no se ven. Se arrancó cuando era cabro. Y la Pepa ni siquiera quiere oír hablar de él. Dicen que lo borró de su memoria. (1962: 329)

A partir de este diálogo nos enteramos del origen del personaje que se ve caracterizado por lo que dicen los demás. Este hecho es fundamental, pues la voz de los otros para dar cuenta del yo de un personaje es parte del eje discursivo de este drama. Las voces dan cuerpo al personaje y lo crean desde la complejidad de los juicios ajenos. De hecho, no solo accedemos a las raíces mundanas del protagonista (hijo de una mujer que regenta un prostíbulo, a la que abandonó hace un tiempo y con la que no tiene ningún tipo de relación), sino que a la vez nos enteramos de que fue víctima de una traición por parte de uno de sus amigos, el Tordo, lo que explícitamente se vincula con la figura de la traición a Jesús por parte de Judas, como lo sugiere la canción del Alférez:

Alférez.- (*Irrumpe con un canto monocorde.*) El Iscariote altanero / sin tenerle compasión / propuso en su corazón / entregar al Verdadero. (1962: 329)

La complejidad del personaje que se anuncia radica, entonces, en la dicotomía de los juicios que se emiten acerca de él, y, en esto, coincide con la descripción del drama que ofrece Jean Paul Sartre en *Un teatro de situaciones*, y, que, dicho sea de paso, era una de las estéticas vigentes en el momento de escritura de esta obra. Sartre señala con claridad el carácter de acción de la palabra:

Una palabra es un acto, es una manera de actuar, entre otras, que se encuentra a disposición del personaje, por lo tanto no nos remite a ningún caso interior.(...) En el teatro la palabra debe ser una imprecación o un compromiso o un rechazo o un juicio moral o la defensa de los derechos o la lucha por los derechos de los demás, por lo tanto, elocuencia o medio para realizar una

empresa, es decir, amenaza, mentira, etc. pero sea lo que fuere nunca debe abandonar el papel de lo mágico y lo sacro. (1973: 27)

De este modo, todos los signos que expone Heiremans omiten las causalidades psicológicas para entender el proceder de los personajes. No se percibe, de hecho, la interioridad de una conciencia que explique las acciones de los sujetos, como tampoco se expresa claramente un conjunto de explicaciones de carácter sociológico. En *El Abanderado*, los personajes están expuestos al juicio del espectador por medio de sus acciones y solo a través de ellas se estructura el edificio ideológico como un ejercicio dialéctico. En este sentido, Voloshinov propone que solo por medio de un ente material, expresado en el signo, se puede acceder a la conciencia, que no es más que otro entramado de signos, siempre dentro de una interacción social.

En consecuencia, a partir de los juicios expresados por los demás personajes en relación a la figura del Abanderado, se constata, por un lado, al criminal, y, por otro, al redentor. Esta última característica se refuerza en el discurso de una de las mujeres, Cornelia, que, en una conversación con Cornelio Torrealba, describe al Abanderado como un personaje libre:

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.

Torrealba.- ¿Cómo así?

Cornelia.- 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. (1962: 331)

Varias son las metáforas espaciales que utilizan los personajes para dar cuenta del lugar que habitan. Esto afirma su independencia respecto de la referencialidad del discurso centrado exclusivamente en el protagonista. Cada uno le da soporte a su individualidad y, por lo tanto, se define por medio de sus acciones (incluyendo las palabras) como un sujeto con anhelos y frustraciones. Si bien es cierto que los signos espaciales en esta obra de Heiremans se expresan

mayoritariamente por medio de las acotaciones, los diálogos reflejan las valoraciones que estos espacios tienen en los personajes.

Tanto Cornelia como el teniente Bruna establecen oposiciones entre espacios patentes, visibles en el drama, y espacios ausentes que solo tienen realidad en la medida en que se mencionan. El valor de esos espacios ausentes se mide por la significación que cada personaje le adjudica, individualizando su sentido. Para Cornelia, el mar como símbolo de la libertad, en oposición al campo, ejerce una operación doble. Por un lado, metaforiza el deseo del personaje, y, por otro, lo vincula semánticamente con la figura del forajido, como ya vimos. El teniente Bruna, por su parte, dentro de las paredes del retén de Los Coligües, expresa su sensación de condena al estar obligado a cumplir órdenes en este lugar que para él es lo más parecido al infierno en oposición a la ciudad:

Bruna.- Porque algún día tienen que trasladarnos. Los castigos no son eternos y yo creo haber cumplido en forma más que suficiente mi condena. ¡Dos años en este hoyo! Porque Los Coligües es un hoyo, Zúñiga. Aquí uno se pudre sin darse cuenta. Igual que el agua al fondo de las norias. Al cabo de un tiempo nadie quiere beberte. ¿Qué tal mi imagen?

Zúñiga.- Muy bien, mi teniente.

Bruna.- Tienes que conocer las ciudades, Zúñiga. Cómo se vive en las ciudades. No las conoces ¿No es cierto?

Zúñiga.- No, mi teniente.

Bruna.- Es allí donde a uno le suceden cosas en la cara. Esas arrugas de las cuales te hablaba, esas canas, esas miradas, lo que delata una palabra. (1962: 333)

Como se puede percibir, uno de los ejes dialécticos es la oposición que existe entre lo natural y lo cultural. La vida del campo, natural, “salvaje”, se opone en Bruna a la vida de ciudad, donde suceden las cosas que importan, al punto de que quedan grabadas en la piel. Cornelia, en tanto, anhela e idealiza el mar como medio en el que una embarcación a vela puede ser dirigida por los caprichos del viento o navegar en su contra. De este modo, esta dialéctica espacial también funciona como una descripción metonímica de la vida del Abanderado.

Volviendo a la figura central del drama, la definición del Abanderado continúa a lo largo de la segunda escena de la primera parte. El teniente Bruna, en diálogo con el ordenanza Zúñiga lo describe como:

Bruna.- El Abanderado como tu lo llamas tiene algo de hombre peligroso. Algo en la mirada, algo aquí... (*Esboza un gesto en torno a la mandíbula.*) El rostro del que carga demasiadas culpas. Porque las culpas se van acumulando. Aquí (*Se toca el corazón*) o a veces aquí (*Se toca el cerebro*) y poco a poco, una vez que se llenan esos recipientes, salen a la luz; se disponen como una máscara... aquí (*Hace un gesto con las manos jabonosas sobre el rostro.*) Una máscara de pequeñas arrugas, de gestos mínimos de miradas sobre todo. Es entonces cuando uno necesita espejos con tu cara, Zúñiga, espejos que no permiten ver esas culpas. Porque el peor castigo es ver esas culpas. El peor castigo, Zúñiga, es reconocerse. Y para que eso no suceda se necesitan espejos que reflejen lo que uno era... antes. ¡Antes, Zúñiga!" (1962: 333-4)

Síntesis de la culpa, este diálogo también opera en dos direcciones, por un lado, expresa la subjetividad del personaje y habla de lo que él siente respecto de sus propios errores; y, por otro, anticipa un momento dramático fundamental. En esta misma escena, una vez que el Abanderado se encuentra frente al teniente Bruna, escucha en silencio sus acusaciones y reacciona escupiendo el rostro del policía. Al día siguiente, en una conversación con Cornelio Torrealba, el Abanderado reconoce que ese acto fue una reacción de vergüenza al reconocerse a sí mismo en las palabras de Bruna.

La escena de la lectura de los cargos tiene un momento complementario en la segunda parte. El acusado vuelve a ser sometido al reconocimiento de sus crímenes, sin embargo, mientras esta acción sucede, el drama pierde la perspectiva externa que había predominado hasta ese momento para escenificar la interioridad del Abanderado. Por medio de un quiebre en la exposición cronológica de los hechos, la acción sufre un efecto de regresión, que, por el carácter objetivo del drama como modo de representar, solo se explica por un cambio de perspectiva. El público presencia una escena que ocurre en la mente del protagonista y que remite a un momento diegéticamente anterior a los acontecimientos dramatizados. Esta

interrupción de la secuencia cronológica de la acción influye en la dramatización del espacio, pues se hace visible la escena en la que el protagonista conoce a Cornelia, lo cual provoca una transformación escénica que se expresa por medio de las acotaciones que se ciñen a aspectos técnicos de la puesta en escena:

*(A medida que habla (el teniente Donoso), las luces van decreciendo en intensidad. La voz se va distanciando y el sonido de las campanas aumenta... las luces se concentran en el rostro del Abanderado) (...) (Sobreviene una oscuridad total durante la cual continúa escuchándose el ruido de campanas. Al volver la luz, se descubre un trozo de campo. Es el atardecer y dos hombres están sembrando sobre una altura. En un plano más bajo, Cornelio lava ropa y canturrea). (1962: 348)*

Así, el Abanderado recuerda su encuentro con Cornelia y lo devuelve a la imagen que tenía antes de su autorreconocimiento. De este modo, se cumple con lo que pedía el teniente Bruna, una imagen que refleja lo que era antes de la culpa. Y la refracción de su imagen la encuentra en Cornelio:

Cornelia.- Le pregunto si conoce el mar. Yo nunca he llegado más allá del río.  
¿Cómo es?  
Abanderado.- Es como el río. Pero más grande. No se ve el otro lado.  
[...]  
Cornelia.- Así me imagino las velas de los buques.  
Abanderado.- ¿De cuáles?  
Cornelia.- De esos que dicen que hay en el mar. A veces, cuando lo veo 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. No sé, me parece que todo puede ser así cuando lo veo pasar...  
Abanderado.- ¿Cómo?  
Cornelia.- Como con viento. ¿Sabe una cosa? Un día me gustaría galopar así, contra el aire, con un pañuelo blanco en la cabeza. (1962: 350-1)

Como ya mencionamos, el debate entre criminal y redentor se vuelve a explicitar, pero, en este caso, de modo escénico, mostrando un claro desplazamiento de una en desmedro de la otra. Por una parte, está el delincuente que se define como aquel que rompe las reglas sociales, específicamente, las que dan cuenta de la violación a la propiedad y que se expresa mediante la lectura de los cargos. Por otra, está el sujeto que logra romper sus condicionamientos de clase para autodeterminarse, manifestado en la relación que se establece entre Cornelia y el

Abanderado. Esta oposición remite a la descripción de ser auténtico versus ser alienado que expuso la filosofía existencialista<sup>16</sup>. Lo interesante de este caso es que la obra no ofrece un juicio moral explícito de un modo de ser en beneficio del otro, de modo tal que las valoraciones que los personajes hacen del Abanderado quedan en el plano de la opinión subjetiva y obliga al público a realizar, la misma operación. Esta opinión no solo se expresa mediante la palabra. Las acciones de los personajes son fundamentales para entender el proceder del discurso, puesto que la interacción implica, también, elementos actitudinales.

En esta misma escena, a modo de ejemplo, la acción de Cornelia desafía el comportamiento socialmente aceptado que debe asumirse frente a un supuesto criminal. Ante la advertencia de los campesinos del riesgo que corre si aparece el Abanderado mientras ella está lavando sola en el río, Cornelio responde sin temor y argumenta que debe terminar su trabajo. No obstante, durante el transcurso de la escena, se sugiere que el encuentro con el protagonista es algo que ella busca y cuya motivación es hacerle ver que, para ella, él es la proyección de un anhelo de libertad:

Cornelia.- Aquí tengo algo... yo misma lo hice...

Abanderado.- ¿Qué?

Cornelia.- Un pañuelo. Le bordé una inicial. No es muy bonita, porque nunca me enseñaron. Pero se entiende. Es para usted.

Abanderado.- ¿Para mí?

Cornelia.- Sí, para cuando se le ponga viejo el que tiene.

Abanderado.- ¿Me lo hiciste a mí?

Cornelia.- En las noches, porque en el día no hay tiempo. En la noche, mientras los otros dormían, yo me ponía a bordarlo. *(Pausa.)* Quisiera que una tarde... cuando me asome y lo vea galopando por la loma...

Abanderado.- ¿Qué cosa?

Cornelia.- Es mío, voy a decir... Es mío ese pañuelo blanco. (1962: 351)

Esta conversación se da a orillas de un río, espacio simbólico que remite al flujo de la vida, y, a la vez, de la huida. Por medio del río se llega al mar, que, como vimos anteriormente, para

---

<sup>16</sup> Desde la dimensión interdiscursiva, esta obra establece claros vínculos con la estética del drama existencialista tal como lo desarrolla Peter Szondi en *Teoría del drama moderno*.

Cornelia expresa la imagen de la libertad en tanto autonomía y capacidad de autoerigirse. Al mismo tiempo, la entrega del pañuelo permite vincular materialmente a ambos personajes. Ella se proyecta en el objeto, trascendiendo su valor instrumental, personificándolo. En este sentido el objeto se transforma en una metonimia de Cornelia, donde ella plasma su deseo de transgredir las condiciones existenciales que vive. Esto se ratifica en la conversación final que sostiene con Torrealba:

Cornelia.- ¿Y el Abanderado?

*(Antes que él responda se escucha el pito del tren.)*

Torrealba.- En ése se lo llevan... allá.

Cornelia.- *(Mirando el tren que se aleja.)* Me va a hacer falta... Me gustaba saber que alguien podía galopar en la tarde, libre como una bandera, con ese pañuelo... *(Con una súbita transición.)* ¿Y el pañuelo blanco? ¿Lo llevaba todavía?

Torrealba.- No. Me dijo que lo había perdido.

Cornelia.- ¿Dónde?

Torrealba.- No se acordaba. Fue cuando lo agarraron. No sabía si era para el lado del tranque o para el lado del río.

Cornelia.- ¿Del río? Ojalá haya sido para el lado del río.

Torrealba.- ¿Para qué?

Cornelia.- Para que siga y llegue al mar. (1962: 356)

En este análisis de las relaciones dialógicas que el protagonista establece con otros personajes cabe destacar dos casos más. En primer lugar, la relación con Torrealba. Este personaje puede, en apariencia, ser considerado un doble del personaje de Cornelia (de hecho se llaman de la misma manera), sin embargo, existen dos sobredeterminaciones sociales que definen el carácter del personaje convirtiéndolo en una individualidad autónoma. Es un representante de la ley, policía novato que viene llegando del sur. Este hecho es fundamental, pues muestra a un individuo que aún no está “pervertido” por los condicionamientos culturales de la función social que debe cumplir. No ejerce abuso del poder y no prejuzga. No es su responsabilidad ejercer la justicia, sino ser un medio para que esta sea posible, y, por lo tanto, desarrolla una relación con el Abanderado en tanto persona y no en tanto criminal. En efecto, Cornelio Torrealba es el único personaje que no lo trata como objeto, trasciende la cosificación del

apodo para llamarlo al final por su nombre: Juan. Y esto lo diferencia significativamente de Cornelia. Para ella, el Abanderado tiene valor simbólico, en cambio para el policía, el valor del protagonista simplemente es su humanidad.

Considerando los aspectos socioculturales, Torrealba se ve en medio de dos discursos, por un lado, el que representa el conjunto de policías, y, por otro, el de su experiencia vital y esto se traduce en la humanización de su trato hacia el detenido:

Riquelme.- Vamos a tener que registrarlo... Órdenes de mi teniente Donoso. No vaya a ser cosa que ande trayendo un arma escondida.

Torrealba.- Ya se hizo en Coligüe.

Riquelme.- Sí, pero allá era bajo las órdenes de mi teniente Bruna. Y mi teniente Donoso dijo que él no confiaba en eso...

Torrealba.- Pero si no trae nada.

Riquelme.- ¿Cómo lo sabes?

Torrealba.- Me lo habría dicho.

Riquelme.- *(Con ironía pesada. En cierta forma imita a Donoso.)* ¡Te lo habría dicho! Hay que ver el angelito... Mejor será que te vayas avivando, cabro. En de no, no tienes futuro en esta profesión... ¡Se lo habría dicho! Hazte a un lado mejor... Aflójate la trilintroya... ¡La camisa!

*(Riquelme y el otro policía despojan al Abanderado de su camisa y le registran los bolsillos. El Abanderado no se mueve.)*

Riquelme.- ¡Tenías razón! Anda más pelado que un hueso... *(Mirando al Abanderado)* ¡Y este era el famoso Abanderado! Uno crece oyendo hablar de estos salteadores y después no son más que esto... Tan bravos que parecen de lejos y de cerca, ¡puro viento no más! (1962: 354)

La ingenuidad de Cornelio Torrealba, muy mal vista como actitud policial, permite resaltar la figura institucional de Riquelme como sujeto de la enunciación. Sus acciones están codificadas por el papel que debe desempeñar dentro del entramado social y cultural de la obra, por lo que está sobredeterminado como personaje. No obstante, si se somete su discurso a una relación ideológica con otros personajes, esta sobredeterminación resulta ser significativa semióticamente. Riquelme califica al Abanderado como “viento”, pero su significación es totalmente contraria a la que ofrece Cornelia para dar cuenta de la imagen que ella crea cuando ve cabalgar al Abanderado por la loma.

El mismo término empleado por sujetos distintos, tiene significaciones y valoraciones opuestas. Para Cornelia, el viento es metáfora de la fuerza que mueve la vida sin la oposición de la voluntad. Para Riquelme, en cambio, el viento es la imagen de la nada, de la no fuerza, del vacío. Así se fortalece el valor ideológico del signo, en este caso, ejemplificado por la palabra “viento”. En este enfrentamiento de significaciones, se puede resumir la estructura dialéctica del drama: la pugna de dos fuerzas que obligan a los sujetos a la acción es el objeto de representación propio del teatro. Si el material de esta acción es siempre la interacción del sujeto con el medio, en el que se incluye a otros sujetos, que, a su vez, también interactúan, entramos en una red de relaciones dialécticas que exponen representaciones mentales de una organización social determinada. Por tal razón, las fuerzas que se manifiestan obedecen a signos que exponen la emancipación o la conservación de estas representaciones mentales. En resumidas cuentas, la oposición dramática representada es la lucha por la independencia o preservación de un modelo social.

El carácter polifónico de esta obra se explicita al no presentar un triunfo de ninguna de las dos fuerzas. De hecho, en el mismo protagonista la emancipación de los condicionamientos sociales no es algo que se defienda monológicamente, es decir, como una verdad única. Tanto es así que él mismo no es consciente de las valoraciones o definiciones que los demás dan a su existencia. En efecto, se reconoce tanto en las palabras de Cornelia como en el listado de sus delitos y esta contradicción se radicaliza escénicamente en la conversación entre el Abanderado y la Pepa de Oro que sucede en la escena 4 de la primera parte.

La disposición escénica de este momento permite establecer tal dicotomía al ser el único momento en toda la obra que introduce un quiebre en la sucesión de espacios para exponer simultáneamente el exterior y el interior de la casa de la Pepa de Oro. Esta disposición refracta la expulsión que sufre el Abanderado de su núcleo familiar y se confirma en que todos

los hombres que aparecen en escena terminan entrando a la vivienda con excepción del protagonista.

La pérdida voluntaria del lugar de origen (el Abanderado abandonó el hogar) trae como consecuencia el desplazamiento afectivo de rastros de humanidad en la memoria de la Pepa de Oro. La mujer inicia la escena con el recuerdo del día que compró la ponchera. Este artefacto es el depositario de los afectos y los ideales de la mujer, pues sobre él edificó su destino:

Pepa de Oro.- Esa ponchera... era lo primero que había comprado, hace ya muchos 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... (1962: 337)

En el momento de iniciar la escena, esta ponchera ya está hecha pedazos y ella lamenta la pérdida. No obstante, algo que altera la perspectiva cognitiva de la obra, tal como se advirtió en el inicio, es que ahora el público sabe que el artefacto se rompió el día que arrestaron al Abanderado en casa de la Pepa de Oro, mientras ella se encontraba fuera del hogar. En ese momento, se establece la correlación existencial entre el acusado y el objeto, la cual se confirma a través del diálogo entre ambos personajes:

Pepa de Oro.- El alma tiñe las cosas del mismo color que ella tiene. Y por más que ella busca... busca, busca, es como estar en una pieza oscura, con espejos oscuros, mirándose y viendo nada más que lo oscuro.

Abanderado.- Eso es.

Pepa de Oro.- Pero a veces ¡antes! Me acordaba. Tenía ahí en la pieza la lado algo que me hacía olvidar todo lo demás. Era limpia, clara como un trozo de estrella, y con solo recordarla, se disipaban todas las oscuridades. Pero se rompen tantas cosas. Una ponchera hecha harina. El barco 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. (1962: 343)

El desplazamiento del que es víctima el Abanderado, obedece a una de las estrategias simbólicas propias de ciertos procedimientos ideológicos, como describe Slavoj Žižek, al transformar en fetiche un objeto específico, cargándolo de valor y estableciendo una relación fantasmagórica entre el objeto y su significación. Esta cosificación (reificación) implica, por una parte, que, tras las relaciones que se establecen entre los objetos (en este caso, entre la ponchera y el negocio), se detectan las relaciones sociales, pero, por otra, que esta representación no es un objeto del pensamiento, algo parecido a una alucinación o una visión mágica de la realidad, sino que se plasma en el actuar. Son las acciones las que delatan la ilusión fetichista. Por tal razón, las acciones de la Pepa de Oro plantean un síntoma claro de este proceso de ideologización que se materializa en signos dentro de una cadena de signos organizados.

La mujer, mientras mantiene la conversación con su hijo, aún sin reconocerlo, cuenta una y otra vez el dinero que tiene entre las manos. Una vez que empieza a sospechar que su interlocutor es el Abanderado, sus gestos de contención hacia él nunca fluyen, se controlan, se detienen, se cuestionan. La mujer asume una derrota existencial puesto que tanto el objeto fetiche (la ponchera) como el objeto desplazado dejan de ser parte de su universo vital en el mismo momento.

De este modo, la subjetividad de la Pepa de Oro se expone no como medio de definición ideológica de su hijo o de un discurso único que debe predominar sobre otros, sino como una más de las voces que se suman a la exposición de la dialéctica dramática y de este modo, a la polifonía que la obra presenta.

### 3. *El tony chico* y la enunciación poética

La última obra escrita por Luis Alberto Heiremans -uno de los dramaturgos chilenos más representativos de la generación del 50, junto con Sergio Vodanovic, Egon Wolff, Isidora Aguirre y Jorge Díaz- fue *El tony chico* que se estrenó en 1964, pocos días después de su prematura muerte<sup>17</sup>.

De acuerdo con lo anterior, debemos reconocer en Heiremans un contexto de producción del drama que no solo dialoga con sus contemporáneos y con la recepción actual de la obra (presentada, por ejemplo, en 1993 para conmemorar los cincuenta años del Teatro de la Universidad Católica) sino que también va modificando la potencialidad del discurso dramático hacia otras manifestaciones y recursos que configuran nuevas estrategias ideológicas y, por tanto, ampliando las posibilidades sociales del arte escénico. Para eso, es necesario entrar en el análisis de *El tony chico*, propiamente tal.

#### 3.1 Ficción dramática

La obra de Heiremans se inicia con un hombre – Landa - vestido con su traje de trabajo (disfraz de propaganda ambulante de un medicamento para el dolor de cabeza, caracterizado como cabezón) que despierta en medio de un circo pobre en las afuera de una ciudad. Este hombre es encontrado por un niño –Juanucho- quien, al no entender lo que el hombre dice, no puede distinguir si está borracho o delirando. Cuando los demás personajes del circo lo encuentran, Landa, comportándose aún extrañamente, los confunde con ángeles hasta que la ilusión se desvanece cuando le arrojan un balde con agua al cuerpo. Una vez lúcido decide quedarse con ellos y reemplazar al tony que se ha marchado, en vista de que parten de

---

<sup>17</sup> Bibliografía y detalle de las puestas en escena de las obras de Heiremans se puede encontrar en Alcamán Riffo, Norma. “Prólogo” “Cronología de su vida y obra” “Traducciones y Adaptaciones” y “Referencias bibliográficas sobre el dramaturgo y su obra” en Heiremans, Luis Alberto. *Teatro Completo*. Santiago: RIL editores, 2002.

viaje hacia Valparaíso. Esa misma noche, y ante una audiencia más masiva que de costumbre, el nuevo tony y su compañero Juanucho se estrenan con mucho éxito.

Después de ir a festejar a un bar de prostitutas del lugar, se ve envuelto en un drama pasional entre la gente del circo y, por tratar de resolverlo, recibe una bala en el estómago que le provoca una herida mortal.

En este esquema realista, con locaciones que van desde lo simbólico hasta lo geográficamente delimitado, se desenvuelve dicho drama en dos actos en el cual, como veremos a continuación, el comportamiento de los signos remite a un diálogo entre realidad y símbolo, entre referencialidad material y poética que caracterizará esta obra y dará cuerpo a este tipo de discurso dramático.

### 3.2 Estructura textual del drama

Existe en la obra de Heiremans una conciencia del drama como texto para la representación muy clara en tanto se conjugan acotaciones dramáticas y extradramáticas, específicamente escénicas, que se confunden sintomáticamente. De hecho, las acotaciones espaciales dan cuenta de una noción del espectáculo al focalizar la descripción del espacio en el uso de la iluminación y del sonido, además de las personales nominativas, corporales, psicológicas y operativas, como podemos ver en el inicio, no marcado textualmente, del segundo cuadro del acto primero:

*(Mientras esto sucede, las luces se han encendido sobre otra zona del escenario y descubrimos a una mujer, Emperatriz, sentada en una silla de inválida. No es una silla común y corriente, sino una especie de trono desvencijado del que cuelgan collares y cadenas de oro, recuerdos, y el todo está coronado por un quitasol que en algo remeda las roturas de la carpa. Emperatriz es una mujer vieja, llena de arrugas, pero con la mirada clara, alerta y penetrante. A pesar de que sus piernas están paralizadas, conserva pleno dominio de sus brazos los que agita al hablar como las alas de un pájaro próximo a alzar el vuelo en cierta forma imposibilitado de hacerlo. En medio de todo el boato de su trono, viste muy simplemente, de negro tal vez, como esas imágenes de santos pobres colocados en un altar demasiado rico. En un comienzo solo se ve a ella y a medida que su parlamento avanza, descubrimos a Landa sentado no lejos. A*

Juanucho y, por último, a Barón y Barahona que practican sus ejercicios de malabarismo en el fondo. Se lanzan anillos de colores con gran facilidad. Hay en torno a ellos una sensación de gran equilibrio.) (Heiremans, 1964: 398)

Como se puede observar, también existen muchas referencias diegéticas dentro del tratamiento de las acotaciones, lo que hace que la obra ofrezca no solo pistas para la representación, sino que también lineamientos contextuales apropiados para la lectura. Curioso resulta, también, el tratamiento del espacio sonoro por medio de las acotaciones y esto, además, permite clasificar las acotaciones dentro de su ambivalencia diegética y escénica:

*(Unas voces muy claras, como si estuvieran desprendidas de todo lo humano, se escuchan en un comienzo. Entonan "El Pregón". No se distinguen las palabras, tan solo las melodías. Entonces vemos un cabezón en el centro del escenario. Su inmensa figura es lo único que está iluminado y avanza con dificultad. Tras él, sobre la panorámica, crúzanse nubes, reflejos, colores: un cielo cambiante)* (Heiremans, 1964: 391)

*(Landa comienza a buscar entre las ropas, inconscientemente tararea una canción – la que más tarde será la del pregón – mientras el niño sigue hablando)* (405)

Como vemos, la organización del discurso dramático omite la separación explícita entre lo representado y su contenido, lo confunde en una sola dimensión que da cuenta de la fusión de este discurso, con lo cual se distancia de la estética realista que juega a separar la realidad representada en un todo autónomo como efecto de ilusión.

Por su parte, el diálogo se caracteriza, también, por una fusión de estilos que deberían operar por contraste, pero que aparecen fundidos de modo tal que no puede separarse claramente el registro. Esto no infunde ningún problema en el decoro propio de la obra, debido a que los personajes no obedecen ni al ámbito de lo que se entiende habitualmente por realismo, ni al mundo eminentemente poético. De hecho, gran parte de la fuerza significativa de la obra es la realidad simbólica o realismo poético que se puede apreciar en el soliloquio inicial o en el diálogo entre Sonia y Rucia:

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, ceo.  
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 lo 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 solo 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. (1964: 391)

Sonia.- Métete en lo que te importa, Rucia.  
Rucia.- ¿Qué quieres decir?  
Sonia.- Deja tranquilos a los demás.  
Rucia.- (*Con súbita violencia.*) Entonces tú deja tranquilo al Capitán.  
Sonia.- ¿Qué...?  
Rucia.- Lo que oíste.  
Sonia.- ¿Qué tengo que ver yo con el Capitán?  
Rucia.- Anoche, después de la función, ¿adónde fuiste?  
Sonia.- ¿Anoche?  
Rucia.- Sí.  
Sonia.- Ni me acuerdo.  
Rucia.- Te vi conversando con él. Después los dos desaparecieron. Él se demoró horas en volver.  
Sonia.- No andaba conmigo.  
Rucia.- ¿Estás segura?  
Sonia.- Claro que estoy segura. Le pedí a Juanucho que me acompañara al pueblo.  
Rucia.- ¿Al pueblo?  
Sonia.- A comprar horquillas.  
Rucia.- ¿A esa hora?  
Sonia.- Hay un boliche que no cierra hasta tarde. Pregúntale a Juanucho. No veo por qué tengo que estar dándote explicaciones, por lo demás.  
Rucia.- (*Con cierta súplica en la voz.*) No quiero que se me vaya, Sonia. Que se me aleje.  
Sonia.- ¿Y qué tengo que ver yo con eso?  
Rucia.- Es lo único que he encontrado.  
Sonia.- Qué tengo que ver yo...

Rucia.- Todas las noches, desde hace un tiempo, lo espero. Lo espero. Horas. La noche entera, a veces. Espero. Me acuesto en esa cama, entre baúles y las maletas, y lo espero. Minuto tras minuto, hora tras hora: la noche entera. Antes también solía dejarme así, sola, esperándolo. Pero cuando volvía, sin decir una palabra, sin siquiera darme una explicación, se acostaba a mi lado me tomaba entre sus brazos y me hacía conocer la única forma de felicidad que he conocido... Ahora eso también ha cambiado. Vuelve sí, pero como si viniera satisfecho ya. Se tiende ahí. Se duerme... y sin yo saber por qué me deja mucho más sola que cuando lo esperaba. (1964: 402-3)

La característica contrastante del diálogo también se refuerza en el plano de sus funciones teatrales dado que, como se vio en los ejemplos anteriores, además de funciones caracterizadoras y dramáticas, también encontramos:

a) diegéticas:

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 alcanza 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 dándoles a los caballos, haciéndoles 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, Imperatrice, guarda la val del Paradiso, la val del Paradiso per lei!...”. Nunca supo llamarlo de 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... 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, Imperatrice, 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 una vez y por última vez, todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo. (1964: 398)

b) Didáctica:

Landa.- [ . . . ] Es... ¿Cómo explicarle? Me parece que con tanto andar de un lado a otro, he perdido algo y no he encontrado nada. ¿Cómo explicarle? Como si se me hubiera escapado lo que las cosas son. Lo que la vida en verdad esconde. Pienso... pienso que siempre he mirado desde una altura, como usted dice, y nunca he llagado a comprender lo que sucede entre los demás... acá abajo... ¿Cómo explicarle? Esta tarde cuando llegué acá y los vi a ustedes, me pareció que después de mucho tiempo veía cosas reales... cosas que en realidad sucedían, que estaban frente a mí, que podía encontrar y tocar. Todo lo otro es algo que ha estado dentro de mi cabeza durante mucho tiempo, girando ahí, haciéndose cada vez más vago... más impreciso. Ahora quiero vivir con ustedes. (1964: 411)

c) Poética: expresada fundamentalmente en los coros y canciones que interpretan los personajes. No obstante, por medio de estas se expresa gran parte del significado filosófico y simbólico de la obra, como podremos ver en el siguiente ejemplo y a lo largo de este análisis:

Barahona.- (*Cantando.*) Por el rostro va su huella,  
Que otro puede caminar,  
Si no alcanza a ver su estrella,  
El que sigue la ha de hallar.  
Barón.- Porque el hombre es un comienzo  
De otro hombre que vendrá,  
Y el que sigue así lo pienso,  
Seguirá y encontrará. (1964: 419)

El diálogo, tal como se aprecia en los ejemplos anteriores, se manifiesta de muchas formas, principalmente como coloquio. Sin embargo, encontramos algunos monólogos – especialmente de la Emperatriz – y algunos soliloquios de Landa. Esto nos lleva a dar cuenta de que el hecho discursivo en el drama no solo se limita al enfrentamiento entre dos sujetos de discurso que se constituyen como caracteres en tanto dialogan, sino que también existe otra posibilidad: la del personaje enfrentado en su discurso con el espectador, aquel que escucha y no interviene. El hecho material de la palabra, en tanto es escuchada, es un vehículo de construcción semiótica que obliga una doble direccionalidad: otro sujeto de la enunciación (solo si existe en escena aunque no responda) y el público (siempre y necesariamente presente).

De hecho, solo considerando la relación entre la forma del diálogo y sus funciones podemos exponer un primer hecho interpretativo: el realismo poético puede exponerse como la relación entre un individuo y su visión de la realidad y el colectivo como fuente de significaciones. De hecho, cada intervención de Landa lo caracteriza como alguien que tiene una “mirada especial” que llega a un lugar profano y tosco, un lugar donde las relaciones entre las personas son utilitarias y demasiado “prosaicas” versus la voz subjetiva e interiorizada, alegórica de Landa. Este contraste es la base de las oposiciones discursivas de la obra y señalan además la oposición entre lenguaje subjetivo y lenguaje colectivo, que se da, finalmente, entre un sujeto y la relación con los otros. Tanto es así que no solo podemos ver la subjetividad poética en Landa, sino que también podemos verlo en la Emperatriz cuya actuación es muy distinta en soledad que cuando se encuentra con sus “súbditos” del circo:

Emperatriz.- Me gusta su cara. No sé por qué. No tiene nada especial. Y a mí siempre me gustaron los hombres buenos mozos. Pero tiene algo de... de “conmoverte”. Puede ser que no lo pierda como tony.

Landa.- Trataré.

Emperatriz.- Se queda con nosotros entonces.

Landa.- ¿No sería mejor preguntarle al Capitán?

Emperatriz.- Yo soy la dueña, Landa. Yo mando aquí.

Landa.- ¿Y el Capitán?

Emperatriz.- Desde que me pasó esto (*muestra las piernas*), poco después de la muerte de Doménico, él es administrador. Lo dejo que organice porque sabe imponer orden. Pero la carpa es mía. (*A Juanucho*) Anda a llamar al Capitán. Dile que quiero hablar con él. (*Juanucho sale.*) Ese niño tiene algo parecido a usted en la mirada.

Landa.- ¡Qué curioso!

Emperatriz.- (*Rozga su mejilla con una de sus manos*) Aquí. Como si tuviera una herida en los ojos. Los hombres cuando han visto algo y lo han perdido tienen la mirada así.

Landa.- ¿Y usted cree que el niño tiene esa misma mirada?

Emperatriz.- Sí, esa mirada de esperanza y nostalgia. Pero la esperanza y la nostalgia tienen a veces el mismo color, ¿no es cierto? ¿No es cierto, Barón? ¿Barahona? ¿No es cierto?

(*Hay un silencio profundo. Los hombres no responden. Lo único que se mueve son los anillos de los malabaristas.*) (1964: 399)

Si fijamos la atención en este coloquio, podemos observar que un registro “poético” solo se restringe a unos interlocutores específicos y cuando se busca respuesta en este nivel dentro de los empleados del circo, hay silencio, pues ellos se vinculan en otro escenario discursivo. La oposición queda manifiesta entre los niveles del discurso y, por tanto, entre los sujetos de la enunciación. Esto se evidenciará más aún cuando se observe en el plano contextual, la situación de enunciación propiamente tal.

### **3.3 Estructura de la ficción**

La estructura de la acción es simple desde el punto de vista dramático y está segmentada en tres momentos: Planteamiento o Prótasis, Nudo o Epítasis y Desenlace o Catástrofe. Esto se enlaza con una mirada actancial donde la falta de focalización propia del drama como género, nos permite considerar como sujeto a Juanucho y, desde aquí, organizar la lectura como formación del héroe. Estructura de viaje mítico, de formación de una personalidad que es catalizada por la irrupción de alguien externo al mundo habitual del niño: Landa, que actúa como motor de la acción.

En cierta medida, podemos ver una jerarquía clara dentro de las acciones: la principal es la situación de Landa y las secundarias son la formación de Juanucho y el triángulo amoroso entre el Capitán, Rucia y Sonia. Del mismo modo, podemos leer como suceso el triángulo, también amoroso, entre la Emperatriz, el Capitán y Doménico, así como la relación entre Sonia y el tony que se fue, dejando el vacío que viene a llenar Landa.

En este mismo sentido, existen muchas acciones ausentes propias de la diégesis y que dan cuenta de una realidad netamente lingüística, como la relación entre la Emperatriz y Doménico o la relación entre Sonia y el tony. Otra acción ausente es la llegada de Juanucho al circo y la historia de amor de Landa. De hecho, los personajes en tanto sujetos se componen

en escena de acuerdo a una historia que los “determina”, pero esta historia tiene realidad solo como discurso, es decir, debemos creer lo que los personajes dicen y esto se pone en juego en la historia de la Emperatriz con el Capitán y Doménico, por ejemplo.

Otro hecho significativo y de mucha fuerza dramática son las acciones latentes, que se producen por medio de elipsis temporales o de desplazamientos espaciales. A modo de ejemplo, se omite el estreno de Landa y Juanucho como payasos con lo cual su éxito solo es referido por la acción siguiente, es decir, la escena que sucede tras bambalinas, cuando el espectáculo ha finalizado. Así mismo, la herida mortal que recibe Landa queda relegada a un plano secundario, desplazada a las sombras versus lo visible de la angustia de aquellos que sí están en escena.

La pieza de Heiremans se presenta como un drama en dos actos, aunque, después, en el desarrollo del texto, se lee “primera” y “segunda” parte en forma explícita. Implícitamente, sin marca textual, cada acto tiene cuadros delimitados por elipsis temporales claras. De hecho, cada acto tiene tres cuadros con escenas que se presentan en el apartado de personajes de acuerdo al análisis de las configuraciones y el reparto.

Su forma de construcción es dramática o cerrada ya que se rige por los principios de unidad, integridad y jerarquía, de las acciones, de los personajes, de la temática y del lenguaje. En tanto tipo de drama, si bien podría confundirse en una mala lectura por un drama de personaje, creemos que es, ante todo, un drama de acción y esto se confirma en las redes discursivas y, por tanto, ideológicas, es decir, acciones que se tejen entre los sujetos de la enunciación, el texto y el contexto.

### 3.4 Tiempo

En la obra *El tony chico* podemos apreciar un tratamiento del tiempo sutilmente tematizado, debido a que en el ámbito de lo no dicho, de lo no mostrado, como constelación referencial, el tiempo diegético, propio de la fábula, estructura una realidad oculta y ocultada a la que solo tenemos acceso por medio de la voluntad de los personajes.

En este sentido, el diálogo entre los planos diegético y dramático permite dar cuerpo a las significaciones de la obra, ya que, al menos desde lo estrictamente semántico, podemos insistir en la construcción de un drama existencial donde la conformación del ser se organiza en el lenguaje. De hecho, el pasado existe solo como relato, tanto dicho como no dicho, y que se modifica en relación con la modificación del contexto. Por tal razón encontramos, en el ámbito de lo diegético, todas aquellas referencias al pasado y, en lo dramático, al presente. Esta oposición es clara en personajes como Landa, Sonia o la Emperatriz que se relacionan en el silencio o en lo manipulado, lo cual aumenta el grado de incertidumbre y, con esto, la complejidad de los caracteres.

Lo estrictamente diegético se aprecia en el tratamiento del tiempo ausente, como la historia de La Emperatriz con Doménico, la historia de Landa o el amorío de Sonia con el antiguo payaso. En tanto el tiempo latente tiene relación con los saltos (elipsis progresivas) entre cuadros al interior de los actos, que están marcadas textualmente mediante acotaciones escénicas que implican desplazamientos espaciales y temporales.

En este ámbito llama la atención que se omita la escena del estreno de Landa y de Juanucho como payasos, que es parte de una elipsis progresiva, y cuyo contenido es extremadamente relevante pero coincidente también con la omisión del espacio escénico del circo para dramatizar exclusivamente la tras tienda:

## SEGUNDA PARTE

*(Emperatriz está sola escuchando los ruidos que provienen de la carpa. Se oyen los compases de una marcha que de pronto interrumpe un pitazo.)*

Voz de Capitán.- El circo internacional ha tenido el placer de presentarles su sensacional espectáculo con artistas de fama mundial... Madame Cleopatra venida de Egipto a revelarles su futuro (*aplausos*)... la extraordinaria trapecista contratada especialmente por la Empresa del Circo Internacional, la señorita Sonia... (*redoble de tambores, aplausos*)... los célebres malabaristas Barón y Barahona (*aplausos*)... y sus amigos de siempre... el señor Landa... y el señor Juanucho (*aplausos, silbidos, redoble de tambores.*) Con esta función el Circo Internacional se despide de los habitantes de La Calavera, recordándoles que regresará el próximo año con nuevos artistas y números de categoría...

*(Vuelve a escucharse la marcha. Nuevos aplausos. Silbidos. Pocos segundos después aparece Juanucho siempre vestido de tony. Da una voltereta y se encuentra frente a frente a Emperatriz; se detiene como temeroso. La mujer extiende sus brazos hacia él, lo hace avanzar y lo besa en la frente como si lo estuviera coronando.)*

Emperatriz.- Doménico habría estado orgulloso de ti. Él sabía reconocer a los artistas.

*(En ese instante empiezan a aparecer los otros artistas. Rodean al niño y lo felicitan.)* (1964: 408)

Se producen otros tránsitos marcados por la presencia de una canción que marca dos momentos distintos y que une semánticamente la acción y el temple de ánimo de Landa. De hecho, puede verse como una internalización de la perspectiva, desde el punto de vista del espectador, es decir, oír lo que Landa oye, como música interior del personaje, para después convertirse en parte contextual de una escena y, por lo tanto, volver a una perspectiva externa por parte del público. Se escucha la canción “la paloma negra” con que se inicia el cuadro siguiente, mientras Emperatriz termina de reflexionar sobre la esperanza y la nostalgia.

En tal sentido, el paso de interiorización a exteriorización de la perspectiva sensorial caracterizada en la canción también ofrece un significado concordante con el sentido del diálogo entre el pasado y el presente e, incluso, gracias a la reflexión de Emperatriz, con el futuro.

El orden de la secuencia temporal es típico dentro de la estructura habitual del teatro, ya que sigue una rigurosa disposición cronológica, sin alteraciones de la frecuencia y con duración de cada escena. En otras palabras, es una secuencia isocrónica, es decir, presenta “la

igualdad (y la coincidencia punto por punto) entre el tiempo representante y el representado” (García Barrientos 2007: 19) con excepción de las elipsis temporales.

Debido a pequeñas referencias espaciales y de decorado, podemos establecer que la distancia es simple y en grado cero, por lo que la localización del tiempo de la fábula y el de la escenificación o escritura no obedece a una brecha significativa. Esto, que es característico del drama contemporáneo, coincide con el debate interno de la obra: la relación entre pasado, presente y futuro en tanto conforman la identidad del ser humano. De hecho, ciertas reflexiones se acercan bastante a las de Albert Camus sobre el sentido de la existencia y, así como inaugura su emblemática obra filosófica de postguerra *El mito de Sísifo*, trata de responder si la vida vale o no la pena ser vivida.

La perspectiva temporal se ofrece en la objetividad pura, dado que solo existe una interiorización de los aspectos temporales dramáticos por medio del discurso, hecho material expuesto para el público, pero sin trasladar la acción -ni al pasado, ni al futuro- de algún personaje específico.

Como dijimos al principio del análisis del tiempo en la obra de Heirmans *El tony chico*, la tematización temporal es leve y se manifiesta principalmente en la significación de las reflexiones que giran en torno a la relación entre el pasado y el presente. Tanto es así que se manifiesta una simbiosis confusa, desde la perspectiva existencial, para definir a este último ya que debe construirse como acción entre la nostalgia y la esperanza. Tanto la añoranza de lo perdido como el deseo de cambio – proyección hacia el futuro – se ven confundidos en el presente. El cuestionamiento sobre el aquí y el ahora es lo que lleva a los personajes a actuar o a esperar, lo que se traduce en permanecer en la quietud propia de la nostalgia o en el desplazamiento amnésico del olvido. Tanto es así que se presentan dos polos relativos respecto del presente tanto como acción o como pasividad: Landa y Emperatriz, respectivamente. Para

el primero, la huída hacia lo desconocido es garantía de dejar atrás aquel dolor que lleva en el pecho, mientras que para Emperatriz, recordar el tiempo vivido con Doménico es el fundamento de su existencia.

Por tales motivos, el análisis del tiempo como una de las categorías contextuales, desde el punto de vista del discurso, ofrece una perspectiva semántica clara para entender el modo en que se estructuran las oposiciones de fuerzas dentro del drama de Heiremans. De hecho, la obra adquiere poder discursivo tanto más cuanto se profundiza en las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro (el tiempo como contexto) y los personajes:

Landa.- Me llaman.

Emperatriz.- No vaya.

Landa.- Déjeme decidir a mí, señora.

Emperatriz.- Landa...

Voz de Capitán.- ¿En qué se quedó?

Landa.- Voy, voy.

*(Sale. Se escucha desde ya la canción "la paloma negra" con que se inicia el cuadro siguiente.)*

Emperatriz.- Landa... ¡Ah! Si pudiera levantarme de aquí, lo agarraría y... ¡Landa! ¡Landa! *(La mujer permanece silenciosa algunos segundos y luego mira al niño)* Tal vez tú pudieras haberlo detenido... Mira, todavía tienes pintura en la cara. *(Toma el trapo que el niño guarda entre las manos y le limpia el rostro.)* Cuando se dé cuenta que debiera haber seguido ya será demasiado tarde... ¡Qué sordo! Sordo, sordo... El mundo es sordo y descoyuntado y confuso... ¿Por qué no querrá salir esta mancha?... ¿Y por qué seguimos en él entonces? ¿Por qué nos aferramos a él? ¿Dónde está esa esperanza que nos obliga a quedarnos?... ¿Dónde? *(Mira al niño.)* ¿En tí? ¿En uno tal vez? ¿En cada uno? Algo como un recuerdo antiguo, como algo que se perdió hace tiempo... una nostalgia, eso es lo que viene a ser la esperanza: una especie de nostalgia. (1964: 412)

Landa.- Sí, me voy a ir. En algún lugar esta noche alguien está... está gestando, sí, eso es, gestando mi partida mi partida. Y me voy a ir sin haber encontrado nada... *(Con una angustia súbita.)* ¡Sonia! Quiero contártelo... lo que vi quiero contártelo... Quiero que lo guardes como algo tuyo... Sonia, quiero regalarte esto a ti... por favor escúchame.

Sonia.- Mañana.

Landa.- No, ahora, por favor déjame.

Sonia.- *(Acariciándole siempre la espalda.)* Mañana, mañana.

Landa.- Por favor... *(Mientras Landa habla, aparece el Capitán al fondo. Sonia lo presiente y se da vuelta para mirarlo. Él le hace una señal casi imperceptible, llamándola. Ella pretende ignorarlo; pero se comprende que no está escuchando las palabras de Landa)*

*sino que tiene el pensamiento fijo en la presencia del otro hombre.)* Un día... No recuerdo de dónde venía. O hacia dónde iba. Pero estaba en un tren, en un tren, sí, porque recuerdo el trepidar de algo vivo, alrededor, y la cabeza apoyada contra un vidrio, tibio ahí donde estaba mi mejilla, frío el resto, muy frío. Debo haber estado dormitando. Tal vez había tomado más de la cuenta. La cabeza pesada. Los ojos pesados. La boca seca. *(Sonia se levanta y avanza hacia el Capitán. Salen.)* Sonia..., ¡Sonia! ¿Qué pasa?

*(No se da vuelta para mirarla. Permanece con la vista fija en la lejanía, con todo el sopor del borracho. Es Juanucho ahora quien se acerca a él, se arrodilla y copia los gestos de Sonia.)*

Landa.- Sí... así. Sigue. Pareciera que el dolor se hiciera menos intenso. Menos... *(Y de pronto canta.)*

“Hay tortas de miel y hojuelas,

Hay dulces de pura azúcar...”

Era un canto, ¿sabes? Un canto de repente.

Venía de lejos y sólo yo lo oía y era como un llamado.

Ahí estaban mis ángeles. ¡Ahí!

Vestidos de blanco, con alas alrededor de las cabezas, vibrantes, temblorosos, inquietos, como un centenar de gaviotas blancas prontas a alzar el vuelo.

Y me llaman, me tienden sus manos, me ofrecen algo y sé que si voy hacia ellos, si los encuentro, este dolor sordo que tengo por ser quien soy y por estar donde estoy, se disipará de golpe.

“Hay tortas de miel y hojuelas,

Hay dulces de pura...”

Y el canto se pierde. De repente. Tal como llegó. Estamos en un túnel. Y recuerdo la oscuridad y luego esa luz donde no hay más que un trozo de campo visto a través de un vidrio chorreado, nada más, mis ángeles, ni el canto, ni esa luz de antes, nada sino el mismo dolor sordo, aquí... y el deseo de retroceder.

(1964: 424)

En estos dos ejemplos se evidencia el deseo imposible de recuperar lo perdido, aquella edad de oro en que los personajes declaran haberse sentido más plenos. Y esa nostalgia es, al mismo tiempo y paradójicamente, una esperanza, una mirada hacia adelante, hacia el futuro debido a la gran incomodidad del presente. Esto no es otra cosa que la crítica encubierta a un mundo que se desmorona y que solo tiene, para sobrevivir, la ansiedad de dejar de ser lo que es y proyectarse hacia el futuro, teniendo el pasado como referente o modelo. Finalmente, el cambio que promueven las reflexiones de los personajes da cuenta de una necesidad conservadora en tanto versa sobre la recuperación del pasado. Todo intento por transformar la realidad remite a una época que ya no existe. La esperanza por retroceder es, en definitiva, una reacción frente a un presente hostil, enajenante, duro, sufriente e, incluso, borracho (no es

casual que la alucinación se asemeje con la pérdida de la razón por el alcohol y su visión se compare con la alucinación de un ebrio).

La ansiedad conservadora, la esperanza nostálgica de los personajes, tiene un correlato en la inacción manifiesta por parte de ellos. Las cosas no suceden como manifestación de una voluntad de cambio, sino que son obra de la contingencia. Los movimientos son accidentales más que motivados y, por tanto, solo queda desear, solo queda la esperanza de que todo vuelva a ser como antes sin posibilidad de que las acciones o las decisiones puedan generar un cambio de estado en la realidad. Esto es concordante con los silencios de las motivaciones o de las causas de por qué los personajes están donde están. Sonia, Juanucho e incluso Landa tienen motivaciones ocultas o simplemente desconocidas por las cuales actúan y se comportan como si estuvieran sujetos a una condena.

### 3.5 Espacio

José Luis García Barrientos (2003: 149) bien resume la idea de Lotman respecto de los aspectos ideológicos del espacio al decir:

Pues, en cuanto signo, el espacio dramático siempre significa algo: el espacio ficticio. Es más allá de este significado representativo donde se plantea la búsqueda de posibles suplementos significativos; búsqueda de la que rara vez no obtendremos resultados satisfactorios, pues en el plano ideológico 'el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad', como afirma Lotman; quien es sus interesantes observaciones sobre 'el problema del espacio artístico' sostiene que los modelos históricos y lingüísticos del espacio crean una 'imagen del mundo' propia de una cultura dada, y es sobre el fondo de esas construcciones como adquieren significados los modelos particulares de cada obra.

Por tal razón, y como se pudo observar en el análisis de la obra de Sergio Vodanovic *Deja que los perros ladren*, el análisis del espacio permite un acercamiento a los aspectos contextuales del discurso al circunscribir las significaciones en un marco de realidad específico. Los elementos dispuestos en el espacio, la forma en que se disponen, el modo dentro de la

secuencia de acciones y cómo se relacionan entre sí –y, todavía más, cómo se relacionan con otros elementos de la dramaturgia – son los aspectos que debemos observar para dar cuenta de la red de significaciones que el contexto espacial aporta a la construcción del discurso dramático.

*El tony chico* se desarrolla en un circo, espacio de por sí simbólico puesto que es un lugar ambivalente de fantasía y realidad. No obstante, en la obra, esta ambivalencia no se da, precisamente, porque oculta sintomáticamente la cara espectacular y se muestra el espacio de atrás, el lugar de la realidad, donde los hombres y mujeres son ellos mismos y no los personajes que representan.

Describiendo punto por punto las categorías indicadas por García Barrientos en su dramatología, la obra de Heiremans presenta una escena cerrada -desde el punto de vista del espacio de la comunicación, entendida como el espacio netamente de la actuación y, por ende, de los actores- y fija, sin relación explicitada textualmente con el espacio del público. Esto distancia el hecho representado en la misma medida que ofrece ilusión de realidad. Accedemos a la “vida” de un circo pero en su cotidianidad, en su cara no espectacular y, por lo tanto, ajena a la fantasía. Tal vez su rostro más duro, debido precisamente al contraste que hay con la visión espectacular, la evasión pura negada a los ojos del espectador y enfrentándolo al espacio de la no simulación.

En relación a los planos, observamos una relación dialógica entre los espacios dramáticos – representados - y aquellos que son parte de la fábula, propiamente tal. De hecho, por medio del análisis de este diálogo entre espacios se puede acceder a una de las estructuras simbólicas de la obra: el circo es un espacio itinerante que se encuentra momentáneamente en el pueblo La Calavera, ubicado entre la ciudad y el mar. En un tránsito que va desde la ciudad hacia la costa, el circo se presenta como un símbolo de la vida en sus dos facetas, la pública y la

privada, el rostro y la máscara de una vida que va al mar que es la muerte, metáfora clásica sobre el devenir de la existencia y que, al mismo tiempo, es una vuelta al origen, al mar (agua) como símbolo de la maternidad. Esto es enfatizado por las canciones con las que se acompañan los personajes mientras trabajan o cuando van por agua al río, al inicio de la obra:

Barón.- Un camino es cosa larga  
Pues la tierra ha de cruzar  
Y el hombre con su carga  
Paso a paso lo ha de andar

Ten confianza  
Ten paciencia  
Que al final está la mar (Heiremans, 1964: 392)

Coro.- El agua del río  
¡Qué clara!  
Pasa y no pasa más.  
Así es mi vida  
¡Qué pena!  
El amor llegó y se fue  
El agua del río  
¡Tan pura!  
No se puede retener  
Y el momento que pasa  
¡Y pasa!  
Pasó y no volverá.  
Las cosas del mundo  
¡Mi vida!  
Suelen engañarnos más  
Más las aguas del río  
¡Qué siguen!  
Llegan siempre al verde mar. (1964: 394)

Este circo que está en La Calavera, símbolo de clara referencia religiosa a la pasión de Jesús, se dirige hacia Valparaíso – Val del Paradiso, como lo llama Doménico – en viaje de esperanza hacia la muerte, como se deduce de las canciones que utilizamos de ejemplo. La muerte como descanso del sufrimiento de la vida, una paradoja más que enfatiza la concepción de la vida como una condena, tópico del teatro existencialista, que es el lugar donde podemos encontrar el código del discurso dramático que propone Heiremans.

De hecho, el viaje hacia la muerte – “ser para la muerte”, como lo concibe tanto Heidegger como Sartre – es un trayecto donde no encontramos ninguna respuesta a nuestras acciones, ninguna justificación y que se manifiesta en dos polos: uno público – personaje de circo- y otro privado – el artista libre de su personaje. Esta doble faceta del ser humano, persona y personaje, ofrece otro eje de debate, como se verá con detención en el siguiente apartado.

En relación a la estructura del espacio, se puede ver que este también ofrece más de una cara, al presentar un espacio múltiple y sucesivo, cuya transformación está caracterizada por sugerencias de cambios de luz, elementos de decorado y sonidos: música fundamentalmente. Así lo apreciamos en el texto acotacional como lo describimos previamente y que permite dimensionar los requerimientos escénicos propios de este montaje. En el siguiente ejemplo, se puede observar lo anteriormente expuesto, es decir, las modificaciones espaciales, la dualidad de los personajes y la referencia simbólica al mar:

Landa.- Tire el borde, pues. A ver, usted, señor Juanucho, tire de aquel borde y yo de éste.

*(Se colocan en los bordes de la zona iluminada, se inclinan, parecen agarrar algo y tiran hacia atrás. Casi como por arte de magia, la zona de luz crece y le lugar se transforma en una verdadera pista de circo. El niño ríe de pronto, corre alrededor de la zona luminosa. Landa lo imita. Hay en ambos la expectación de un sentimiento idéntico: laexpectación que se produce ante un juego nuevo. En ese instante se escucha un redoble de tambor y ambos penetran en la pista, tal cual lo harían dos tonies en un circo.)*

Landa.- ¡Señor Juanucho!

Juanucho.- ¡Señor Landa!

Landa.- ¿Qué le parece que como el día está tan soleado y la luna está tan grande...

Juanucho.- Tan grande.

Landa.- ... ¿Diéramos una vueltecita en bote?

Juanucho.- Mire, mal no me parece, señor Landa.

Landa.- Sobre todo que yo soy náutico.

Juanucho.- ¡Ah! Es náutico.

Landa.- Náutico, y tengo un áutico.

Juanucho.- Fantaústico entonces, señor Landa.

Landa.- Tenga cuidado, señor Juanucho, cuando se suba al bote.

[ . . . ]

Landa.- Y adónde 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 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.  
 Voz de Capitán.- ¡Landa! Adónde se ha metido, carajo. La función ya va a empezar.  
 Landa.- *(Irguiéndose mientras la luz vuelve a su antigua superficie y ahora se distinguen nuevamente los contornos del circo.)* Voy... *(Luego se vuelve hacia Juanucho.)* Vamos.  
 Juanucho.- ¿Conmigo?  
 Landa.- *(Con la voz de tony.)* Claro que sí, señor Juanucho. Con usted.  
*(Extiende su mano. El niño titubea durante algunos segundos y termina extendiendo la suya. En ese instante, la "banda" ataca una típica marcha de circo y se escuchan los aplausos y los silbidos con que se inician las funciones de los circos pobres. El hombre y el niño avanzan hacia el lugar donde se divisan los resplandores del circo.)* (Heiremans, 1964: 407-8)

De este modo podemos distinguir cómo los elementos semióticos del discurso dramático se vinculan y relacionan significativamente en torno a las redes de interpretación simbólica y filosófica de la obra, por no decir, también, en el plano valórico y, en definitiva, en lo ideológico. El circo pobre es un espacio itinerante, como ya mencionamos, que hace todos los años el mismo recorrido, dejando las mismas huellas, y por donde pasan distintas personas que ejercen igual función dentro de la vida de los personajes y dentro del mismo circo. De este modo, el solipsismo y el absurdo de la existencia solo cobran cierto sentido en las relaciones que se establecen con otros que son parte de la misma condena.

El juego entre fantasía y realidad propuesto por el circo, por otra parte, es anulado dramáticamente – de acuerdo al grado de representación - debido a que nunca se muestra el espacio espectacular, sino que solo se manifiesta a través de signos sonoros como aplausos, gritos y voces. El hecho es que estos signos no solo dan cuenta de espacios latentes, sino que también anticipan espacios que se hacen patentes en un juego de desdoblamiento sígnico como

sucede en el caso de la canción de la “paloma negra” que antecede el comienzo del cuadro del bar (2º cuadro del 2º acto).

Como se puede apreciar en el análisis de los planos, el diálogo entre el espacio diegético y dramático se manifiesta también en los distintos grados de representación del espacio. El espacio patente se manifiesta en todo lo que muestra la carpa del circo pero en su faceta no espectacular sino “humana”, de rostro sin máscara. Sin embargo, este espacio tiene una contra cara, como ya mencionamos, que ciega al espectador, y que solo se vislumbra mediante aspectos sonoros y también corporales, como se aprecia en la transformación de Landa y Juanucho en payasos. Otros espacios latentes son el río y el pueblo La Calavera, lugar donde se encuentra el bar de Marita, María Luisa y María Clara. El espacio ausente, por su parte, se presenta en aquellos lugares que se refieren en los diálogos y que son, de hecho, puntos de partida y de llegada, salida y meta del tránsito existencial del circo: la ciudad y el mar (Valparaíso).

Enmarcada en una tradición realista y, al mismo tiempo, poética y simbólica, *El tony chico* no deja de presentar un tratamiento de la distancia representativa de un modo icónico o “metafórico” estilizado, de acuerdo a la terminología de García Barrientos (2003: 145) y debe entenderse como:

Se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza y que llamaré *icónico* o “metafórico”. Dentro de este segmento o escala representativa se pueden distinguir distintos grados de ilusionismo o de distancia.

Consciente de la representación, de la utilización y de la diferenciación del espacio por medio de la luz y de simples elementos escénicos y corporales, Heiremans caracteriza un circo que se ve como tal en los detalles de la carpa, los trapecios y las acciones de los personajes, específicamente, en Barón y Barahona. Este efecto de ilusión de realidad no hace más que

agudizar el planteamiento de oposición entre la cara conocida del mundo circense y la que se oculta tras el maquillaje de la representación. De hecho, también existen elementos que cumplen una doble función: por un lado, pragmática (la silla de ruedas para sostener a la inválida Emperatriz) y, por otro, simbólica (la misma silla de ruedas como trono de quien se considera dueña del circo y que se enfatiza a través del nombre que recibe: Emperatriz).

Según lo que se considera como visión dramática o perspectiva, la objetividad pura (propia del teatro), es decir, externa, predomina claramente en la obra. Sin embargo, se encuentran algunos momentos de interiorización en un caso implícito – el sueño con ángeles de Landa – y en otro explícito, como la anticipación del cuadro segundo del acto segundo por medio de la canción “la paloma negra”, ya mencionada anteriormente. En ambos casos, la movilidad del espacio está determinada por el juego de iluminación que precisa la visualización de estos y permite un paso claro, sin confusión, desde la perspectiva interior (y momentánea) ya sea subjetiva implícita (en un solo personaje) o explícita a la perspectiva exterior (y preponderante).

En tanto la relación con el significado, hemos expuesto a lo largo de este análisis los ejemplos de tematización del espacio desde un punto de vista simbólico y poético en forma clara. Tanto así que el circo se transforma en la imagen que podría resumir la existencia, tal como lo plantea la obra, en esa dualidad conformada por el ser-para-uno-mismo y ser-para-otros. De hecho, la validación de la existencia por medio del ser-para-otros, lejos de propiciar un modelo social de cooperativismo, reduce la experiencia a la máscara como instrumento de validación social (lo que veremos en el apartado de **Personajes**) y se traduce en este espacio que va desde la ciudad al mar. Ya en la descripción del tiempo expusimos la oposición existente entre esperanza y nostalgia y sus vínculos con el futuro y el pasado que, paradójicamente, se mezclan y confunden en un anhelo de lo que se conoce -desde el punto de

vista ideológico- como sociedad orgánica, ideal vital de una época dorada que no ya no existe y que, en forma paralela, se manifiesta y enfatiza en la relación con el espacio, en la itinerancia como fenómeno de devenir hacia la muerte, donde esta se presenta como una salida esperanzadora de la vida. Tanto es así que, vinculado con los personajes, ambos aspectos contextuales delimitan el discurso a la inacción por parte de los sujetos y, en definitiva, al hecho de que se asuma la vida como una condena:

Sonia.- ¿Y de dónde viene?

Landa.- De esa ciudad que hay allá. Pasé dando vueltas todo el día.

Sonia.- ¡De seguro que hizo sus aros en las cantinas!

Landa.- Me acuerdo que vi un camino de repente, un camino que parecía que llegaba a alguna parte. Lo tomé. Y parece que me perdí.

Sonia.- Nos encontró a nosotros. *(Ríe.)* Que es lo mismo que perderse. Es como si hubiera caído dentro de una trampa.

Landa.- ¿Qué quieres decir?

Sonia.- Este circo es redondo como el mundo, con todos adentro atrapados como moscas en el engrudo. El que cae aquí adentro ya no sale.

Landa.- ¿No le gusta el circo?

Sonia.- Ya ni sé.

Landa.- ¿Y por qué no se va entonces?

Sonia.- ¿Adónde? *(Heiremans, 1964: 396)*

### 3.6 Personajes

La obra *El tony chico* tiene un reparto conformado por once personajes que se presentan del siguiente modo:

Landa	El Tony
Barón	Malabarista de circo
Barahona	Malabarista de circo
Rucia	Artista circense, esposa del Capitán
Sonia	Artista amante del Capitán
Juanucho	Mandadero, tony chico
Capitán	Director de circo
Emperatriz	Dueña de circo
Marita	Prostituta
María Luisa	Prostituta
María Clara	Prostituta (1964, 391)

A pesar del título de la obra que se centra en el personaje de Juanucho, el drama gira en torno a Landa y se presenta al niño como un beneficiario de las acciones de este. De hecho, el eje dramático central, desde un punto de vista existencial y en concordancia con lo expuesto en los apartados de tiempo y espacio, se puede apreciar que va desde un personaje ausente – Doménico – a Landa y de este a Juanucho, como una secuencia de funciones vitales y emocionales en el seno del circo. Esto coincide explícitamente con la intención del tema que canta Barón y Barahona cuando vuelven borrachos del bar:

Barahona.- (*Cantando.*) Por el rostro va su huella,  
Que otro puede caminar,  
Si no alcanza a ver su estrella,  
El que sigue la ha de hallar.  
Barón.- Porque el hombre es un comienzo  
De otro hombre que vendrá  
Y el que sigue así lo pienso,  
Seguirá y encontrará. (1964: 419)

Esta visión de continuidad absurda de la existencia ya la anticipa la Emperatriz quien ve un encadenamiento entre el difunto Doménico y Landa:

Emperatriz.- [ . . . ] El mundo está todo descoyuntado. Hace falta que llegue un gran viento que limpie toda esta porquería para que alguien construya de nuevo... Pero ¿quién? Barón... Barahona... ¿quién? 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<sup>18</sup>. 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, si lograran agarrar lo que entrevieron y pudieran hacerlo visible ante los ojos de los demás... Pero en medio de la búsqueda casi siempre lo agarra la muerte. Con Doménico sucedió así.  
La muerte cortó su vuelo.  
Y la imagen que perseguía quedó... ¿Dónde?  
¿Qué pasó con toda esa belleza? ¿Dónde quedó?  
¿Dónde, Barón? ¿Dónde, Barahona?  
Ustedes mis malabaristas, ustedes que equilibran los anillos sin mucha razón, ustedes que se hablan y se contestan con las mismas palabras, ustedes que han encontrado una especie de armonía en un juego tan estéril, díganme qué pasa con la visión cuando el visionario muere. ¿Se pierde en el aire?, ¿se evapora, se hace nada? Contéstenme ustedes mis malabaristas... (1964: 401)

---

<sup>18</sup> Refiriéndose a Landa.

Y prosigue hacia Juanucho en la comparación que hace entre los ojos de Landa y Juanucho, al mismo tiempo que termina la obra con el niño teniendo la misma visión que tiene Landa al inaugurar el drama.

Este eje se plantea en un nivel de privilegiados mudos, incapaces de transmitir sus visiones y por lo tanto, un privilegio absurdo que se traduce en la angustia de no poder comunicar lo que experimentan, muy similar a lo que Unamuno desarrolla en *La agonía del cristianismo* y que se traduce en el profundo solipsismo del ser humano. El vínculo que se establece con el lugar donde está levantado el circo – el pueblo La Calavera – y la muerte de Landa, entonces, adquiere mayor poder simbólico y religioso. No obstante, el sentido religioso adquiere un giro material significativo al final de la obra lo que redundará en la ausencia de un sentido final a todo lo que sucede.

Landa abre la obra preguntando por sus ángeles, envuelto en un pregón que se escucha como “unas voces muy claras, como si estuvieran desprendido de todo lo humano” (1964: 391), pero al final, cuando comienza su recuerdo, se descubre que esas “presencias blancas, como ángeles” y que “tenían alas en torno a la cabeza” y que “llevaban algo entre las manos y me lo ofrecían” (391) no eran sino vendedoras de pasteles en la estación de ferrocarriles y su visión fue un delirio provocado por el alcohol:

Landa.- ¿Dónde aprendió ese pregón?

Marita.- Me lo enseñó mi tía. Vivía con ella antes de venirme a trabajar con mis hermanas. Ella iba a vender dulces a la estación.

Landa.- Claro... un andén largo con una pared color tierra detrás.

Marita.- Sí, así era.

Landa.- Y llegaban todas vestidas de blanco.

Marita.- Y salían al andén cuando venía el tren.

Landa.- Con unas tocas blancas en la cabeza.

Marita.- (*Entonando.*) Hay tortas de miel y hojuelas.

Hay dulces de pura azúcar.

Los empolvadoooooooooos...!

Landa.- Creo que en las tardes los escuchábamos. 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 nomás, 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. (Heiremans, 1964: 417-8)

La pérdida de la ilusión es doble, puesto que la pérdida de la fe religiosa, el golpe de realidad, está relacionado también con la pérdida del amor. Consecuentemente, entonces, la llegada de Landa al circo es también una búsqueda de algo que se perdió, que no se sabe bien qué es hasta esa anagnórisis, tal como queda dicho por Landa a la Emperatriz: “Me parece que con tanto andar de un lado para otro, he perdido algo y no he encontrado nada” (Heiremans 1964: 411).

El modo en que se construye el sentido en el tratamiento simbólico de los personajes se puede apreciar mediante la exposición de la configuración, primero, de manera cuantitativa - hecho fundamental para poder entender el tratamiento del ritmo debido a que hay muchas configuraciones (de acuerdo a los coloquios entre los personajes), en muy poco tiempo, lo que da un carácter a la obra de construcción de la acción por medio del diálogo – y, segundo, de manera cualitativa debido, fundamentalmente, a la red de relaciones que se establecen entre ellos.

Para apreciar lo anteriormente expuesto, es preciso ver los siguientes cuadros en los que se evidencia cómo se cambia de configuración debido a la entrada y salida de personajes y cómo se articulan las relaciones entre estos. En efecto, a modo de ejemplo, es llamativo el hecho de haya dos personajes que aparecen y desaparecen al mismo tiempo durante toda la obra: Barón y Barahona.

Cuadros	Escena	Pág.	Landa	Barón	Barahona	Rucia	Sonia	Juanucho	Capitán	Emperatriz	Marita	María Luisa	María Clara
1	1	391	x										
	2	391	x	x	x								
	3	392	x	x	x	x	x	x					
	4	392	x					x					
	5	393	x					x	x				
	6	394	x						x				
	7	394	x	x	x	x	x		x				
	8	395	x				x	x		x			
	9	395	x					x					
	10	396	x					x	x				
	11	396	x					x					
2	12	398	x	x	x			x		x			
	13	399	x	x	x					x			
	14	399	x	x	x			x	x	x			
	15	401		x	x				x	x			
	16	401		x	x					x			
3	17	401					x		x				
	18	402				x	x						
	19	403	x			x	x	x					
	20	404	x			x							
	21	404	x			x	x	x					
	22	405	x	x	x	x	x	x					
	23	405	x						x				

Cuadros	Escena	Pág.	Landa	Barón	Barahona	Rucia	Sonia	Juanucho	Capitán	Emperatriz	Marita	María Luisa	María Clara
1	1	408						x		x			
	2	408	x	x	x	x	x	x	x	x			
	3	409	x			x	x	x	x	x			
	4	409	x			x	x	x		x			
	5	410	x				x	x		x			
	6	410	x					x		x			
	7	412	x					x	x	x			
	8	412	x					x	x				
2	9	412									x	x	x
	10	413	x						x		x	x	x
	11	414	x	x	x				x		x	x	x
3	12	419		x	x					x			
	13	420		x	x	x				x			
	14	420				x				x			
	15	423								x			
	16	423	x				x	x					
	17	423	x				x						
	18	424	x				x		x				
	19	424	x					x					
	20	424	x	x	x			x		x			
	21	424	x	x	x			x		x			
	22	425						x	x		x		
	23	425	x	x	x	x			x				
	24	425	x	x	x			x	x		x		
	25	426							x				

Desde el punto de vista cuantitativo, se puede mencionar que la obra tiene dos solos: uno inicial con Landa y otro final con Juanucho. Este simple hecho permite adentrarnos en el fenómeno de continuidad entre estos dos personajes tal como expusimos anteriormente. Tanto

es así que el mismo Landa declara su visión de un hijo, concibiendo a Juanucho como una extensión figurada de este deseo, justo antes de que ambos se conviertan en tonies:

Landa.- Con un hijo, ¿ve? Los caminos parecerían mucho menos largos. Hay tanto que mostrar, tanto que darle mientras uno va buscando... A veces, los domingos, cuando voy a algún parque y veo pasar a un padre con su hijo, tomados de la mano, pienso que ésa es la mayor fuerza, la única verdadera pareja, el eslabón... Los veo alejarse por el camino o encumbrar un volantín o leer el diario y me digo que así este largo caminar sería mucho más llevadero. Y entonces eso que uno entrevió se podría compartir... Sí, yo le podría contar a mi hijo y él, en verdad, sería el único que me comprendería, porque sería como contármelo a mí mismo, a un yo más chico que me mirara con ojos idénticos a los míos, y que recibiría mi historia como un hecho cierto, algo que sería cierto para él, ¡para mí! (*Hay un silencio*) (1964: 404)

El resto de las configuraciones, de acuerdo al número de personajes que participan, son dúos, tríos, un coral (la escena del bar con Marita, María Luisa, María Clara, Landa, el Capitán, Barón y Barahona) y dos plenos – exclusivamente con los personajes del circo – al inicio del segundo acto y al final del mismo con personajes visibles (Sonia, Emperatriz y Juanucho) y otros en sombras (Rucia, Capitán, Landa, Barón y Barahona).

Es precisamente en esta escena final donde se entrelazan las acciones de la obra y donde las configuraciones desde el punto de vista cualitativo adquieren gran sentido. Existen dos tríos amorosos (Capitán/Rucia/Sonia y Capitán/Emperatriz/Doménico) a través de los cuales se presenta la búsqueda del amor como una búsqueda de sentido, una salida de la soledad. No obstante, esta forma de presentar el amor no deja de ser instrumental puesto que se convierte en otro signo más de la rutina y se manifiesta en una sucesión de fracasos. De hecho, la huída de Landa hacia el circo se debe a otro fracaso amoroso: la pérdida del amor por culpa de un amigo.

Los personajes desarrollan relaciones instrumentales tanto en el plano de personas sin máscaras como en el de artistas de circo. Sin embargo, solo en tanto artistas de circo su vida adquiere cierto tipo de sentido debido a que el circo, como objeto de espectáculo, depende de

que cada uno de ellos cumpla su función, independientemente de su vida privada. De hecho, cada uno cumple más de una función, tiene más de una máscara, sirve para más de una cosa, con excepción del tony:

*(Atraviesan por el fondo Barón y Barahona. Visten uniformes de músicos descoloreados y llevan instrumentos en las manos.)*

Barón.- ¡Apurarse!

Barahona.- ¡Apurarse!

Barón.- La función ya va a comenzar.

Barahona.- Comenzar... *(Desaparecen.)*

Landa.- ¿Qué no son malabaristas?

Sonia.- Y los músicos también. Ya le dije que en el circo todos tienen que hacer más de una cosa.

Landa.- ¿Yo también?

Sonia.- El tony no alcanza a cambiarse ropa. El tony es tony no más. (1964: 405)

Esta multiplicidad de funciones tiene un correlato en el planteamiento ideológico de la obra en tanto las posibilidades de conformación del ser como sujeto de la enunciación está directamente vinculado al hecho de poder expresar más de una voz, es decir, portar más de un discurso. Cada una de las máscaras de los artistas circenses les permite articular más de un modelo vital de sentido, pero esta experiencia al tony en tanto payaso, le ha sido negada. Su función social está delimitada a una sola y sus posibilidades de realización existencial también. Por tal razón, es tan vital dentro del engranaje del circo, puesto que no puede existir el uno sin el otro. Dicho de otro modo, la condena discursiva/existencial del tony implica, al mismo tiempo, una responsabilidad mayor ya que el ser del circo depende de tal existencia, tal como dice la Emperatriz: Un circo necesita un tony.

Las configuraciones cualitativas trascienden también los tríos amorosos y se concentran en varias líneas de acción, pero, principalmente, la que se desarrolla entre Landa y Juanucho. El niño es otro personaje del que no sabemos nada más aparte de que está en el circo como encargado de los mandados; pero, con la llegada de Landa, al que él mismo encuentra borracho en su traje de “cabezón” con el que hace publicidad, la transformación de Juanucho en el tony

chico se hace evidente. La ausencia de una figura paterna clara sumada a la necesidad de trascender que declara Landa a través de sus ideas sobre la paternidad, permiten un juego de co-dependencia entre ambos personajes. Relación entre maestro/discípulo que logra su punto cúlmine cuando ambos se convierten en Señor Landa y Señor Juanucho y que, en términos dramáticos, da pie al momento más mágico de la obra. Esta relación se enfatiza con mayor nitidez a las comparaciones que ofrece la Emperatriz respecto de la mirada de Landa y su similitud con la del niño, planteando el juego de sucesión al que ya nos hemos referido. Es preciso, detenernos en esa escena para dar cuenta, también, de la transformación de estos dos sujetos discursivos en escena:

Landa.- ¿Y tú no tienes que trabajar?

Juanucho.- No, señor.

Landa.- ¿No haces ningún número?

Juanucho.- El Capitán trató de enseñarme; pero no pude aprender.

Landa.- ¿Qué cosa?

Juanucho.- Unas cuestiones con equilibrio; pero me caía siempre.

Landa.- Quizás habrías podido aprender otra cosa.

Juanucho.- No quiso.

Landa.- ¿Y qué haces entonces?

Juanucho.- Me tienen para los mandados.

Landa.- Mejor que te vayas para allá entonces.

Juanucho.- Al Capitán no le gusta verme durante la función. Dice que lo pongo nervioso. *(Landa comienza a buscar entre las ropas, inconscientemente tararea una canción – la que más tarde será el pregón – mientras el niño sigue hablando.)* Me quedo acá cuidando al león mejor. ¿No ve que está enfermo? Hace días que está así... Se me hace que es porque lo tienen en la jaula.

Landa.- *(Poniéndose una chaqueta larga, se da vuelta hacia el niño.)* ¿Cómo me queda esta chaqueta?

Juanucho.- Se ve tan raro como con esa cuestión que tenía puesta cuando lo encontré.

Landa.- ¿La ropa del “cabezón”?

Juanucho.- Yo creí que era así.

Landa.- ¿Cómo?

Juanucho.- Así de verdad. Con la cabeza grande.

Landa.- Se me pone así. ¡Los domingos! Los sábados empieza a crecerme... y crece y crece hasta que agarro un sombrero. *(Toma un sombrero del montón.)* Me lo pongo y lo atravieso con un alfiler. ¡Así!

*(Encuentra un largo alfiler y semeja enterrarlo en el sombrero con fuerza. Al mismo tiempo, en pantomima, hace como si se desinflara. Juanucho ríe espontáneamente, como lo haría cualquier niño frente a un tony. Envalentonado por esto, Landa comienza a agregar detalles*

*a su vestimenta. No lejos se escucha la “banda” del circo. Al vestirse Landa realiza algunas pantomimas mientras el niño ríe y aplaude.)*

Landa.- No nos tenemos que demorar... ¡Eh, ayúdame!

Juanucho.- Mande.

Landa.- ¿Dónde dejaste la caja con pinturas?

Juanucho.- Aquí acá.

Landa.- Voy a hacerme una boca grande, colorada, ¿Habrás pintura colorada?

Juanucho.- Aquí.

Landa.- Con las puntas levantadas como si estuviera riendo.

Juanucho.- El otro tony tenía la boca chica.

Landa.- Pero Landa la tendrá grande. Para hablar poco. *(Empieza a colocarse la pintura frente a un espejo que sostiene el niño, nuevamente tararea la melodía – el pregón – de pronto se detiene.)* ¿Qué es eso?

Juanucho.- ¿Qué?

Landa.- Eso que estaba cantando.

Juanucho.- Canción será.

Landa.- Sí, pero, ¿dónde la he escuchado antes? Pásame el negro.

Juanucho.- Aquí está.

Landa.- Me voy a pintar dos líneas negras bajo los ojos, como si hubiera llorado carbón... Y lo demás todo blanco... blanco...

Juanucho.- ¡Blanco!

Landa.- *(De pronto.)* ¡Era lo que ellos cantaban! Claro... *(Tararea la melodía.)* Eso era lo que cantaban.

Juanucho.- ¿Quiénes, señor Landa?

Landa.- Esos ángeles que entreví. Algún día te contaré.

Juanucho.- Si ya me lo contó hace un rato.

Landa.- ¿Te lo conté?

Juanucho.- Claro. Dijo que se le había perdido y que los andaba buscando.

[ . . . ] *(Poco a poco, a medida que transcurre la escena anterior, Landa se ha ido metamorfoseando en tony. Y ahora cuando se yergue bajo la luz habla con el tono alto y monacorde de un tony.)* (1964: 405-6)

Esta relación se produce a vista del espectador y tiene un correlato entre el diálogo y las acciones. De hecho, la transformación de ambos en tonies es también la configuración de un vínculo entre ambos personajes. De hecho, la transformación de los personajes es una alteración en el plano del sujeto de la enunciación y su voz ya no es la misma de antes, sino que es vinculante con la nueva función y las nuevas relaciones que establece. Ya no hay cabida para la indiferencia y el rito de iniciación de Juanucho ya determinará su vida desde ese minuto en adelante y que se confirma con el éxito – en la medida de un circo pobre – que tiene en su estreno como payaso.

Esta sucesión en escena es la continuación de una sucesión no dramatizada que plantea la Emperatriz entre un personaje ausente (Doménico) y Landa. Por tal motivo, los grados de representación son fundamentales dentro de la obra debido a las relaciones existentes entre los personajes patentes, latentes y, sobre todo, ausentes. Podemos señalar, de hecho, que son pocos los personajes latentes con excepción del público y de, si nos lo permiten, el león enfermo, símbolo claro del animal salvaje que padece su encierro, símil de la existencia del animal humano apresado por las convenciones sociales y condenado a no poder liberar sus instintos más irracionales, como se puede ver en lo dicho por el Capitán en el final orgiástico de la celebración en el bar del pueblo:

Capitán.- ¡Eso es! ¡Chiflen no más! ¡Abran las jaulas! ¡Suelten las fieras! Que la carpa se llene con todo lo que tiene adentro... Suelte los tigres, mi hijita, los leones, las panteras... ¡Chiflen no más! Sea como es... Suelte las bestias que tiene adentro y olvídense de la jaula... ¡Chifle! Incéndielo todo... ¡Hagan del mundo lo que en verdad es! (1964: 419)

No obstante, constatamos la presencia de varios personajes ausentes que dan pie a las interpretaciones de los comportamientos de los personajes patentes, pero a los que accedemos por medio del discurso de estos.

Lo anteriormente dicho no hace más que enfatizar la concepción del personaje ausente como un ser de lenguaje y su comportamiento (lo que conocemos de él) solo viene mediatizado por quien lo refiere. Por tal motivo, su importancia dentro del curso de los acontecimientos y de la acción es relativa y solo en la medida que adquiere sentido para uno (o más de uno) de los personajes. En este caso nos encontramos con: Doménico, El tony que abandonó el circo y que era amante de Sonia antes de la llegada de Landa, las vendedoras de dulces y pasteles que Landa confunde con ángeles y finalmente, la novia de Landa que lo abandonó por un amigo. Todos ellos permiten delinear posibles juegos de explicaciones al proceder de los personajes de la obra, pero siempre desde la visión de quien lo refiere y, a

veces, las referencias no coinciden, como en el caso de Doménico, lo que complejiza las acciones:

Emperatriz.- ¿Qué? ¿Qué te contó?

Rucia.- Antes del accidente.

Emperatriz.- No puede haberte contado nada.

Rucia.- Me contó que habían sido amantes.

Emperatriz.- Mentira.

Rucia.- Desde que se conocieron. Pocos días después que él llegó al circo contratado por su marido.

Emperatriz.- Mentira. Cuando llegó al circo, Doménico ya había muerto.

Rucia.- No.

Emperatriz.- (*Con una cierta debilidad en la voz.*) Sí, sí. Había muerto y por eso lo contraté al Capitán. Para que hubiera un hombre que administrara.

Rucia.- ¿Para qué se empecina? El Capitán me lo contó todo.

Emperatriz.- Te contó mentiras entonces.

Rucia.- No lo creo.

Emperatriz.- (*Entregándose.*) Fue cuando Doménico ya había muerto. Yo estaba muy sola. Fue por soledad.

Rucia.- No se mienta. Fue cuando su marido todavía vivía y fue porque le gustó el Capitán.

Emperatriz.- No, no, no es así. Tú no puedes comprender.

Rucia.- ¿Qué es lo que no puedo comprender? ¿Toda la historia que usted se ha inventado con su Doménico? Esa historia de felicidad que ha terminado por creer que es cierta.

Emperatriz.- Fue cierta.

Rucia.- ¿Por qué había usted de ser distinta a los demás? Por más que hable y se invente historias, es como todos. Miente como todos, se engaña y lo engañó a él...

Emperatriz.- No.

Rucia.- Es verdad y por eso duele.

Emperatriz.- Cállate, cállate. Métete en tus asuntos y déjame tranquila.

Rucia.- ¿Ve? Habla como todos también. Todos dicen y hacen las mismas cosas aquí. ¡Qué porquería! (1964: 422)

En este coloquio podemos ser testigos de otra más de las desilusiones que plantea la obra y que redundan en una falta de sentido. El choque entre fantasía y realidad y donde esta última siempre logra vencer y echar por tierra una pequeña ilusión de bienestar. Ningún personaje se siente a la altura de las circunstancias y ninguno es capaz de dar cuenta de sí mismo y, así como los ángeles de Landa son confusiones y fantasías producto de la borrachera, la felicidad de la Emperatriz con Doménico es también una ilusión.

En este sentido, la caracterización de los personajes nos permite concluir su complejidad de carácter debido, entre otras cosas, a la espontaneidad de sus acciones. No obstante, por su misma naturaleza (artista de circo) podemos darnos cuenta de que la transformación entre lo público y lo privado, entre la máscara y el rostro, complejiza aún más su constitución como sujeto de la enunciación, como vimos en el caso de Landa y Juanucho. Del mismo modo, el silencio motivacional y la falta de causalidad y de explicación acerca de las razones que motivan el comportamiento de los personajes hacen que la comprensión de estos se deposite directamente en la competencia interpretativa (semiótica) del lector/espectador.

La mayoría de los personajes están expuestos en su cara más privada, con excepción de Barón y Barahona que se les muestra en actividades circenses prácticamente en todas las apariciones, con excepción de su visita al bar y las prostitutas Marita, María Luisa y María Clara. Del mismo modo, se presenta la posibilidad de sobre determinar a algunos de ellos por sus nombres: Capitán, Emperatriz y Rucia. Los dos primeros en las esferas del poder dentro del circo y la tercera por su aspecto. Así como también por las oposiciones culturales que se aprecia en el hecho de que las tres prostitutas se conocen como las tres Marías (en referencia a las estrellas y las vírgenes). No obstante, todos ellos también son sujetos de carácter variable debido a las funciones sociales y padecimientos individuales que manifiestan.

De hecho, casi ningún personaje tiene nombre propio y se le conoce por como lo nombran los demás, de hecho, es hacia los demás que se construye la identidad de cada uno:

Landa.- ¿Cómo se llama?

Sonia.- Sonia.

Landa.- Sonia...

Sonia.- No es mi verdadero nombre.

Landa.- ¿Y cómo se llama entonces?

Sonia.- De otra manera. Pero ahora me dicen Sonia. Me lo puse cuando entré al circo [...] (1964: 395)

Nuevamente el vacío de identidad permite rodear a los personajes de un silencio que, a pesar de que la obra es eminentemente discursiva y dialógica, poco o nada sabemos de ellos. Es acción constitutiva de realidad y de existencia pero sin ningún afán de trascendencia. Eso es la gran característica de los personajes de *El tony chico* y que se manifiesta a través de muchos recursos dramáticos de caracterización, configurando un sistema de relaciones coherente con la forma de estructuración del discurso y la ideología. La forma de representar y lo representado constituyen una unidad de sentido que solo se da en la medida en que se pueda desplegar las redes de significaciones de la obra, en aspectos textuales y contextuales.

Las técnicas de caracterización se despliegan en casi todo el potencial dramático posible, de acuerdo a la definición de Kurt Spang en *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, de la que hace eco García Barrientos; es decir:

a) explícitas:

Emperatriz<sup>19</sup>.- ¡Mírelos! Subidos entre el cielo y la tierra, jugando con anillos, semejantes, casi perfectos. Se parecen a lo primero que fue creado en el mundo. ¿A quien sino a ellos podría preguntarles? (1964: 399)

b) implícitas, como la decoración de la silla de ruedas de la Emperatriz que remite a un trono.

c) Verbales:

Capitán.- ¡Y que va a encontrar fuera de aquí! Aquí está todo lo que uno puede encontrar en esta tierra. Eche una mirada: una pieza redonda como dicen que es el mundo. Trago, comida si quiere y las Tres Marías. Una para cada edad, una para cada gusto. ¿Qué más puede pedir? ¡Ah, sí! Música tal vez. ¿Por qué no nos canta algo, Marita? Pero fuera de todo esto, ¿qué más se puede buscar? Plata para comprar el trago y la música y las tres Marías. ¿No será plata lo que anda buscando? (1964: 416)

---

<sup>19</sup> Refiriéndose a Barón y Barahona.

d) Extraverbales:

Emperatriz.- (*Viendo que la Rucia se aleja.*) Rucia, ¿adónde vas? Rucia... (*Pero la mujer ha desaparecido.* Emperatriz *gira en su silla de ruedas. Parece buscar algo, como un insecto ciego que evoluciona en un espacio demasiado pequeño, incapaz de volar, prisionero. Se acerca a uno de los trapecios, alza los brazos y trata de agarrar los cordeles. No lo consigue al comienzo: su gesto es torpe, angustioso. Se percibe que la parte interior de su cuerpo la ancla a la tierra. Por último consigue asirse a los cordeles y con gran esfuerzo se yergue de la silla. Permanece ahí como sin fuerzas, alza entonces el rostro hacia el cielo. Cuando habla su voz tiene algo de sollozo.*) (1964: 423)

e) Reflexivas:

Landa.- (*Obedeciendo.*) Es que soy propaganda, ¿sabe? Ayudo a vender estas píldoras para el dolor de cabeza.

Sonia.- Contra el dolor será.

Landa.- Eso será. En la ciudad, ¿sabe? Me paseo por las calles. Me llaman... me gritan: “Cabezón”. Los obreros sobre todo, los albañiles. Ésos con gorros de papel de diario me gritan desde lo alto de las escaleras: ¡“Cabezón”! ¡“Cabezón”! Y se ríen. Parece que hay un chiste... Pero a mí no me importa, porque aquí adentro me siento más grande que ellos y puedo hacer cosas que nunca he hecho o nunca me atrevería a hacer.

Sonia.- ¿Qué cosas?

Landa.- Las cosas que hacen los que son fuertes... como ese Capitán, por ejemplo. El siempre hace lo que quiere, ¿no es cierto? (1964: 395)

f) Transitivas en ausencia:

Sonia.- (...) Casi sería mejor que hablara con la señora Emperatriz antes.

Landa.- ¿Quién es?

Sonia.- La que manda.

Landa.- ¿La dueña?

Sonia.- Más o menos. Si le cae en gracia. Le dirá al Capitán que lo tome. (1964: 397)

g) Transitivas en presencia:

Emperatriz.- (...) Ese niño tiene algo parecido a usted en la mirada.

Landa.- ¡Qué curioso!

Emperatriz.- (*Rozó su mejilla con una de sus manos.*) Aquí. Como si tuviera una herida en los ojos, los hombres cuando han visto algo y lo han perdido tienen la mirada así.

Landa.- ¿Y usted cree que el niño tiene esa misma mirada?

Emperatriz.- Sí, esa mirada de esperanza y nostalgia. Pero la esperanza y la nostalgia tienen a veces el mismo color, ¿no es cierto? (...) (1964: 399)

Si observamos con detenimiento estas técnicas de caracterización de personajes, debemos reparar en el hecho de que en el mismo enunciado se caracteriza el sujeto de la enunciación y, de hecho, las transitivas o reflexivas son el cara o cruz de una misma expresión en relación al referente y en relación al emisor.

En la obra de Heiremans la identidad velada de los personajes se expone levemente en sus juicios, en las declaraciones que hacen y que conforman una realidad cuyo único respaldo es en el lenguaje. Sin embargo, este siempre está irremediabilmente condenado a la sospecha, puesto que todo lo que se dice no tiene mayor respaldo que su propia voz.

De tal modo, la función de los personajes consiste en sostener dramáticamente las acciones de los otros ya que su propia identidad es eminentemente relacional. Esto se permite contemplar en que los personajes cumplen una función eminentemente sintáctica particular, sin funciones pragmáticas y que en el plano de lo semántico hemos desarrollado ya en párrafos anteriores, específicamente en lo relacionados a las configuraciones cualitativas del reparto.

La mayoría de los personajes son sustanciales con excepción de, tal vez y solo tal vez dependiendo de la interpretación, Barón y Barahona. Su funcionalidad es extrema tanto en el plano sintáctico, al relacionarse con los demás personajes del circo, como en el plano semántico debido a sus canciones las cuales ofrecen, como en una especie de coro trágico, una declaración poética de los sentidos de la obra.

Dependiendo de la línea de acción que se asuma dentro del drama podemos identificar que la jerarquía de los personajes puede adquirir diversas manifestaciones, aunque en todas ellas exista Landa como eje articulador de las situaciones. Justamente por esto es que la relación entre Landa y Juanucho, por ejemplo, es necesariamente simétrica y, si bien, desde el punto de vista actancial se puede identificar al niño con el héroe, el protagonista de la obra de Heiremans es Landa, el ayudante. Por lo tanto, el tony chico queda como deuteragonista,

Emperatriz como tritagonista y Sonia como Tetragonista, siendo todos los demás, y muy cuestionable en el caso del Capitán y la Rucia, secundarios o de reparto.

En tanto la distancia temática que existe entre la realidad y la ficción, vemos personajes claramente humanizados o redundantemente humanizados si se considera la fuerza semántica que implica ver actores que representan artistas de circos sin sus personajes. La distancia interpretativa que va entre los actores y el papel, en relación también a lo anteriormente expuesto, ofrece una relación de ilusionismo bien definido sin caer en efectos de distanciamiento propios de la distancia comunicativa que es la que se entiende entre el público y el actor/personaje.

La perspectiva es externa y por tanto objetiva, es decir, los personajes se exponen ante nuestros ojos como se exponen ante los ojos de los demás personajes, en mayor medida, y termina excepcionalmente con una internalización o perspectiva subjetiva que problematiza la obra ideológicamente, puesto que el final depende de la opción de hacer visibles los ángeles como visión de Juanucho -y aceptarlos como personajes subjetivos- o convertirlos en una visión producto del delirio traumático por el daño sufrido por Landa. En tal sentido es preciso aclarar que “lo que determina el carácter subjetivo del personaje no es su naturaleza más o menos fantástica, sino que no resulte perceptible al común de los sujetos, antes bien sólo a alguno(s). De ahí que no resulte rara la ambigüedad cuando la visión o el “milagro” se produce en ausencia de testigos que puedan servirnos de referencia.” (García Barrientos 2001: 189) Y en el caso de Juanucho, su visión o milagro se produce en ausencia de cualquier sujeto que pueda dar fe de lo que se ve, dejando paso a la interpretación a partir de elementos estrictamente textuales, tal como lo plantea el autor:

*((...)) Durante algunos segundos el lugar permanece vacío. A través de las lonas se divisa la claridad de la mañana. A lo lejos se escucha el ruido del motor del camión, las voces de los demás, el camión que se aleja. Juanucho ha entrado a escena sosteniendo entre sus manos la*

*cabeza del “Cabezón”. Permanece inmóvil, como preso de una cierta magia y de pronto se escuchan los cantos. Son voces de mujeres, muy puras, muy lejanas, casi sobrenaturales.)*

Mujeres.- *(Cantando.)* Hay tortas de miel y hojuelas,

Hay dulces de pura azúcar,

Los empolvadooooooooo...!

*(Lentamente las lonas de la carpa comienzan a descender y vemos el cielo pálido del amanecer y el niño frente a ese cielo. Se perfilan tres mujeres de blanco, con grandes cofias en las cabezas y canastos al brazo. Apenas se las distingue, son como imágenes imprecisas de algo que va a suceder. Permanecen a cierta distancia y cantan. Juanucho se da vuelta hacia ellas y avanza.)*

Juanucho.- ¡Hola!

Telón (1964: 426)

En relación a los significados de los personajes, hemos visto que desde su configuración hasta las funciones y la perspectiva personal de estos se organiza una red semántica que tiene una base: los personajes son artistas de circo o prostitutas. En este sentido existe una tematización en función del artista y se le consigna como aquel que ha tenido una visión “desde arriba” como declara Landa, que no puede comunicar, radicalizando su soledad y que ahora, desde la comunidad, desde la exposición hacia otros y no desde el padecimiento, la vida deja de ser, por momentos, una condena. De hecho, el espacio invisible es el espacio de sentido, donde el artista de circo se convierte en algo concreto, necesario, único y casi ontológicamente definido, versus el personaje sin máscara, caracterizado por la crisis de identidad, la ausencia de sentido y el vacío existencial:

Capitán.- (...) este pedazo de tierra es mío y no quiero curados aquí.

Landa.- ¿Suyo?

Capitán.- Mientras tenga plantada la carpa del circo. La ley dice que el artista es dueño de la tierra donde trabaja.

Landa.- ¿La ley? ¿Cuál ley?

Capitán.- La mía. (Heiremans, 1964: 394)

Efectivamente, la vida del circo en su itinerancia permanente y siempre siguiendo las mismas huellas, tiene una clara semejanza con el mito de Sísifo y emparenta el comportamiento de los personajes de la obra de Heiremans con la poética dramática/existencial de Albert

Camus, descrita del siguiente modo por J. L. Styan en *Modern drama in theory and practice 2*.

*Symbolism, Surrealism and the Absurd:*

For Camus, the legendary figure of Sisyphus was the prototype of an ‘absurd’ hero, condemned by the gods forever to roll a rock to the top of the mountain, only to have it roll back down again by its own weight. (...) the book became a manifesto for a new existentialist drama, and later for the theatre of the absurd. In it, Camus asserted that it was legitimate and necessary to wonder whether life had any meaning. He describe how man felt himself to be a stranger in a alien world, and believed that this divorce between man and life was properly *‘le sentiment de l’absurdité’*, the feeling of absurdity. Was the suicide the way to end this feeling? No. In the confrontation with the irrational, it was possible to proceed beyond nihilism, for there was a ‘wild longing for clarity’ in the human heart: ‘If the world were clear, art would not exist.’ (2004: 119)

### 3.7 Visión

Todo lo anteriormente expuesto en el análisis contextual y textual de la obra de Heiremans, da cuenta en gran parte de los elementos de recepción que se revisarán en este apartado. En primer lugar, de acuerdo a lo que dramatólogicamente se entiende como distancia temática, interpretativa y comunicativa, debido a referencias de decorado (camión, silla de ruedas, propaganda, etc.), también de acuerdo al tratamiento de los personajes y del espacio podemos señalar que la obra se presenta como un drama contemporáneo, en un lugar específico de acuerdo a las referencias espaciales como Valparaíso y con personajes humanizados. El máximo ilusionismo se vislumbra en el tratamiento del espacio metafórico levemente realista y con personajes que están en el ámbito del ilusionismo.

Los casos más llamativos se presentan en relación al tratamiento de la perspectiva. Preponderantemente externa, existen dos momentos claros de cambio del punto de vista que están expresados en los solos del comienzo y del final, de Landa y Juanucho, respectivamente. La inauguración del drama con una visión subjetiva explícita en el personaje de Landa se manifiesta por medio de elementos sonoros como el pregón de “ángeles” que escucha el hombre y que es el objeto de su búsqueda en gran parte de la obra.

Al final de la acción, Juanucho experimenta algo similar y se manifiesta sensorialmente por medio del mismo efecto sonoro. Ambos procesos de cambios de perspectiva llevan a una identificación en aspectos sensoriales con Landa, en un principio, y con Juanucho posteriormente, recayendo en ellos el foco de la acción de la obra.

Otro aspecto destacable es la perspectiva cognitiva. El espectador se entera de lo mismo que se enteran los personajes, y esto es fundamental en la evidente ausencia de definiciones y motivaciones por parte de ellos. Los personajes son nebulosos tanto para sus pares como para quienes observamos y esta signosis, como lo denomina García Barrientos, solo se quiebra relativamente en la ambigüedad del cambio de perspectiva inicial y final que no permite estructurar una identificación plena a partir del conocimiento que se tiene y, por ende, problematiza la interpretación.

En el ámbito de lo afectivo, la obra se estructura sobre la ambigüedad y, por lo tanto, la desconfianza en casi todos los comportamientos de los personajes, lo que se traduce en el desperfilamiento de ciertos discursos como el de la Emperatriz referidos a su relación con Doménico o el de Sonia y su relación con el Capitán. De hecho, los personajes son presos de un irracionalismo que no da pie para un análisis psicológico ya que ellos se estructuran, fundamentalmente, por medio de la oposición entre discurso y acción.

Lo anterior también provoca que la identificación ideológica no pueda ser inequívoca. Las oposiciones de las ideas se traducen en un acuerdo tácito respecto de la consideración de la existencia que se materializa actitudinalmente más que discursivamente. En efecto, los únicos personajes que exponen sus ideas son Landa, Emperatriz y Capitán y en sus exposiciones subyace la misma visión de mundo.

Respecto de los niveles, curiosamente debido a que se trata de una obra centrada en el circo, era esperable el tratamiento de distintos planos dramáticos. No obstante, al focalizarse

en el trasfondo de la carpa, en lo no visible del espectáculo, todo queda en un primer nivel intradramático sin alteraciones ni juegos de niveles.

### 3.8 Conclusión preliminar

El discurso dramático que se propone en la obra de Heiremans tiene una clara relación entre el objeto representado y el modo de representar. De hecho, la ambigüedad discursiva de los personajes se traduce en una ambigüedad interpretativa y semántica. Los signos muestran claramente su faceta de significado y significante donde el primero se diluye entre miles de posibilidades incluyendo la de no significar. La ambigüedad del signo no debe ser entendida como ausencia de sentido sino como la imposibilidad de ser solo uno. Cada personaje tiene más de una cara, cada una de las cuales depende del contexto en que se muestre y, por lo tanto, exige una alta consideración de la gregariedad.

En *El abanderado*, por una parte, los aspectos discursivos se caracterizan por un hecho clave: el diálogo tiene valor en tanto enunciado, pero también, y ante todo enunciación. Esta distinción se basa en la descripción que hace Todorov y pone énfasis en el modo preformativo del discurso, es decir, “se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por este sujeto” (Todorov, 2005: 207). En otras palabras, el valor de la palabra no radica en el peso significativo de lo que se dice, sino en quién, cuándo y dónde lo dice. Los personajes, de este modo, se ofrecen como vehículos de sus propias motivaciones y, en consecuencia, la voz del autor se pierde dando paso a lo que Bajtín denomina *polifonía*. Esto debe entenderse como la construcción de la verdad por medio del diálogo que, por lo mismo, niega la autoridad ideológica de la voz del autor.

Lo anterior implica la autonomía del drama respecto de la realidad, en la medida que la representación adquiere independencia de la autoridad de la voz del autor / dramaturgo /

narrador. Esta concepción del diálogo se puede percibir en que no hay una supremacía discursiva de ningún personaje, tanto así que las relaciones de causalidad, que explicarían el proceder del Abanderado se plantean de forma abierta, lo que le da a cada personaje el poder de articular su propia verdad.

Según Van Dijk, las ideologías son “un conjunto de creencias en nuestra mente” que obedecen a construcciones sociales que se expresan por medio del discurso. En este sentido, si el discurso solo tiene materialidad en tanto interacción social, la ideología no puede manifestarse fuera de un proceso de interacción, y, por lo tanto, como práctica social. Consecuentemente, la ideología más que un discurso organizado, es un terreno de lucha, de oposiciones donde se debaten las representaciones mentales de los sujetos. Por tal razón, la ideología exige un escenario dialéctico en el cual aparecer y el drama, en tanto modo de representación de acciones, se erige como el único modo donde se representa la interacción, es decir, en tanto sujetos expuestos sin mediaciones. Por tal razón, la construcción polifónica de *El Abanderado* demanda una relación dialéctica particular en el plano extradramático, es decir, en la relación del discurso global de la obra con la recepción. La autonomía de las voces y ausencia de idea única, monológica en sentido bajtiniano, permite la autonomía hermenéutica del espectador, al punto que son sus propias representaciones mentales las que afloran en las interpretaciones que la obra provoca. Esto es parte de los ejercicios críticos que provoca el drama y que paralelamente, configuran la dimensión interdiscursiva, en la medida que la interacción que la obra puede establecer con el corpus global del autor conforma lo que Raymond Williams denomina *estructura de sentimiento*, dando cuerpo a un estado del campo cultural caracterizado por la interacción dialéctica que se establece entre un discurso particular y discursos propios de contextos de producción y de recepción específicos.

Por otro lado, en *El tony chico*, el anhelo del pasado como ideal y la muerte como esperanza surgen dentro de un modelo social donde las relaciones son instrumentales y nada, incluso el arte, puede estar ajeno a esta instrumentalización. Este anhelo de una sociedad anterior, llamada por algunos teóricos como Eagleton y Williams, sociedad orgánica, remite a un orden donde las jerarquías estaban predefinidas y la acción del ser humano se limitaba a mantener cierto *estatus quo* apoyado en la idea romántica de la muerte como libradora.

Síntoma de una época, *El tony chico* recoge el dilema de la ausencia de sentido sin la posibilidad de salir de esta condena por medio de la acción humana. La desesperanza es un tópico común del cual solo se puede huir, al menos así lo plantea la obra, postergando la individualidad y asumiendo un compromiso con el sujeto histórico, con la sucesión, con las futuras generaciones, en la línea del drama existencialista como lo esboza Jean Paul Satre (1973: 43):

El hombre no debe ser definido como un “animal pensante” o “social”, sino como un ser libre, totalmente indeterminado y que debe elegir su propio ser ante determinadas necesidades que lo vuelven un ser comprometido, en un mundo que trae consigo factores a la vez amenazantes y favorables, entre otros hombres que han hecho su opción antes que él y que ya han decidido en virtud de tales factores. Ese hombre está confrontado con la necesidad de trabajar y de morir, de ser arrojado a un mundo que ya está ahí y que sin embargo es su propia aventura y nunca podrá retomar el rumbo dado: un mundo en el que hay que jugar sus cartas, enfrentar los riesgos cueste lo que cueste. Por eso sentimos la necesidad de llevar al teatro ciertas situaciones que aclaran los principales aspectos de la condición humana y de hacer participar al espectador en la opción libre que el hombre hace en esas situaciones.

### VIII. La desintegración del yo en *Flores de Papel* de Egon Wolff

El caso de *Flores de papel* de Egon Wolff es uno de los más emblemáticos de la dramaturgia chilena. Desde su estreno el 13 de noviembre de 1970 en el Teatro Municipal de Las Condes, la obra ha sido representada casi ininterrumpidamente tanto en América como en Europa, constando puestas en escenas desde el año 1971 en Argentina, hasta el año 2000 en Chile y pasando por Inglaterra en 1974, Bulgaria y Grecia en 1976, Dinamarca y Noruega en 1977; París, Caracas y Washington D.C. en 1978; Canadá, Suecia y Hungría en 1980; por solo nombrar la primera etapa de la repercusión de esta obra en el extranjero<sup>20</sup>.

Del mismo modo, es una de las obras que más ensayos y publicaciones críticas ha generado dentro del estudio dramático en Chile. Por tal razón, su análisis desde el punto de vista del discurso dramático y la ideología adquiere cierta relevancia ya que se ha transformado en un paradigma dentro de la producción teatral chilena. ¿Cuáles son los engranajes discursivos de esta obra que apoyan su recepción en lugares tan amplios? ¿Qué elementos propiamente discursivos influyen en los procesos de recepción y qué elementos contextuales permiten la trascendencia de la obra? Para responder a estas preguntas es necesario asumir que la obra ofrece posibilidades discursivas amplias, sin embargo, si nos fijamos en la disposición tanto espacial como temporal del drama, podemos acertar al decir que hay una aparente simpleza en su construcción y que, en esta simpleza, el despliegue textual y relacional de los personajes amplía la potencialidad interpretativa y semántica de la obra. Es por esto que es necesario dar cuenta dramatólogicamente de la obra para poder acceder a la organización y los efectos de esta en tanto discurso.

---

<sup>20</sup> Para un mayor detalle de la recepción de la obra de Egon Wolff en general y de *Flores de papel* en particular, ver capítulo “Cronología” en Oyarzún, Carola (ed.) *Wolff. Colección de ensayos críticos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006 y Capítulo “Cronología y Bibliografía Selecta” en Wolff, Egon. *Antología de obras teatrales*. Edición de Eduardo Guerrero del Río. Santiago: RIL Editores, 2002.

## 1. La ficción dramática

Como vimos en los análisis anteriores, la ficción debe entenderse como la acción o drama propiamente tal y concierne a la fábula encarnada en la escena. De este modo, la acción de *Flores de papel* es simple y oculta en su simpleza la apertura semántica de la que ya hablamos.

Un día cualquiera, Eva, una mujer solitaria de unos 40 años, vuelve de las compras acompañada por El Merluza, que se ha ofrecido a llevarle los paquetes. Este simple acto altruista esconde las intenciones del personaje ya que necesita refugio pues está amenazado de muerte. No obstante, la situación inicial cambia en la medida que el espacio vital de Eva va siendo invadido progresivamente por el Merluza, ante lo cual ella termina cediendo debido a la urgente necesidad de un “otro” en su vida.

Este proceso de transformación vital en la vida de Eva se ve potenciado por las características personales de ella y de quien invade, del mismo modo en que los elementos, por medio de los cuales se produce la transformación, abren las posibilidades semióticas que se materializan en la lógica de la invasión. Lo anterior se debe a la oposición de dos mundos en lucha, en los cuales las ventajas materiales de uno ceden ante las ventajas emocionales del otro. Sobre este marco se pueden fundar muchas interpretaciones válidas de la obra que van desde la alegoría política hasta las metáforas psicológicas. En efecto, Eduardo Guerrero las ordena del siguiente modo:

“Podemos aludir a la pérdida de la identidad, a la búsqueda de afecto, a la reiteración de la violencia (tanto física como síquica), a la incomunicación, pero lo que va quedando implícito es (...) la crítica social que Wolff efectúa a la clase media, un llamado de atención por la urgente necesidad de modificar conductas y dejar de vivir en un mundo de fantasía, sobre todo en un momento en que en el país se están llevando a cabo radicales cambios políticos” (2002: 12)

En efecto, la relación entre Eva y El Merluza ofrece una propuesta de discurso sobre el cual no solo se devela la posible “psicología” de los personajes (sí y solo sí esta es posible) sino más bien la clara concepción social del lenguaje. De hecho, por medio de la crítica

psicoanalítica, por ejemplo, es posible develar las estructuras sociales de represión y liberación que fundamentan la transformación de Eva por la presencia del Merluza. Pero no solo este tipo de crítica sino que todos los modelos teóricos deben partir desde la base del discurso como fundamento, como plantea Eagleton (1983: 244):

La retórica o teoría del discurso comparte con el formalismo, el estructuralismo y la semiótica el interés por los recursos formales del lenguaje, pero al igual que la teoría de la recepción, también se interesa por ver cómo funcionan eficazmente esos recursos donde se les “consume”. Su preocupación del discurso como forma de poder y de deseo puede aprender mucho de la teoría de la deconstrucción y en la teoría psicoanalítica; y su creencia en que el discurso puede transformar al hombre tiene muchos puntos de contacto con el humanismo liberal.

## 2. Estructural textual del drama

Al restringirnos a lo estrictamente textual, encontramos en la construcción de esta obra una estrecha relación entre la acotación y el diálogo debido a que, por causa de la ficción ya referida, la voz, la transformación del espacio y del cuerpo están en una relación de interdependencia. Como signos, todos están sujetos a reglas de transformación cultural, social e ideológica y estas reglas condicionan no solo el significado, sino que también la producción misma de los significantes. Esto logra ser percibido como un aporte de la crítica feminista a la teoría literaria y específicamente a la teoría dramática, en relación a la denominada política del cuerpo, como señala Eagleton (1983: 255): “el discurso corporal no se refiere a ganglios según los concibe Lawrence ni a oscuras regiones pudendas, sino a la *política* del cuerpo, al redescubrimiento de su sociabilidad gracias a una conciencia de las fuerzas que lo controlan y subordinan.”

Como tal, el cuerpo se expresa textualmente por medio de acotaciones dramáticas que se refieren al cuerpo y al espacio como un solo elemento que es invadido por El Merluza. Tanto es así que, dependiendo de la edición, nos encontramos en escenarios de tratamiento de

la acotación distintos. En la edición de 1978, se inaugura la obra con una acotación dramática pura sin elementos extra o meta dramáticos. No obstante, la edición de 2002 nos plantea de lleno en el nivel de la ficción al iniciarse con el término “Escenario”. Esta sola distinción, tal vez accidental, no permite respaldar lo anterior. Pero al detenernos en los elementos descritos, vemos la extensión del cuerpo de Eva en los elementos del espacio. Su casa finalmente es una extensión de ella misma:

*(Escenario: Living de pequeño departamento suburbano, arreglado con esmero, con mano femenina, confortable, íntimo. Dos puertas, además de la de entrada, una al dormitorio, otra a la cocina. Una ventana. En una jaula, un canario. En algún lugar, un caballete con un lienzo a medio pintar. Caja de óleos. En otro, figuras hechas de paja: peces, cabezas de animales diversos [burros, cerdos, gallos, etc.] La escena está vacía. Luego entran Eva y El Merluza. Eva, 40, bien vestida, con medida elegancia. El Merluza, 30, zarrapastroso, sucio, despeinado, flaco, pálido. Eva, que abre la puerta, entra resueltamente. Va hacia la cocina. El Merluza queda en la puerta, titubeando entrar. Trae dos grandes bolsas de papel. Tirita con todo el cuerpo. Mira la habitación con tímida curiosidad.) (1970: 113)*

En este ejemplo, podemos apreciar el tratamiento de la acotación por parte del dramaturgo, al entregarnos un texto que refiere a elementos personales (nominativos, corporales, psicológicos, etc.) y espaciales.

El diálogo se inicia inmediatamente plagado de acciones, donde el decir y el hacer permiten dar un efecto de realidad específico al drama y sobre el que se construye también la relación entre los dos personajes. El estilo es coherente en ambos personajes, sin que los factores de registros sociales (esperables en obras de carácter costumbrista o realistas) alteren la verosimilitud de la obra. De hecho, el registro de El Merluza es uno de los elementos que desconcierta y que se suma, en el ámbito de las competencias del lenguaje, a la utilización del francés en una parte de la acción. Por tal razón, se observa una conservación adecuada del decoro y una instrumentalización dramática del registro como elemento de la intriga.

Las funciones teatrales del diálogo, al igual que las acotacionales, son amplias y utilizan la máxima potencialidad dramática:

a) Dramática:

Merluza.- Aprendí con un sargento enfermero.

Eva.- ¿Estuvo en el ejército?

Merluza.- En el hospital.

Eva.- ¿Enfermo?

Merluza.- Algo así como eso.

Eva.- ¿Cómo qué? ¿Qué tuvo?

Merluza.- No puedo hablar así. (*Eva sale de la cocina.*) No puedo hablar así, con usted en la cocina y yo, aquí, gritando. No puedo hablar si no le veo la cara a la otra persona. Usted perdone, no, pero creo que no se da usted suficiente... reposo.

Eva.- (*Con picada curiosidad.*) ¿Y por qué dice eso?

Merluza.- Porque está siempre yendo de acá para allá, de arriba abajo, moviendo cosas, cambiando cosas de lugar, sin asunto aparente. Desde que entró aquí, no ha parado de moverse. ¿Ha mirado, por ejemplo, la cesta que estoy haciendo? (1970: 121)

b) Caracterizadora:

Merluza.- Que yo no soy lo que parezco o no parezco lo que soy. En cambio yo sólo sé que soy lo que parezco y que no soy lo que no parezco. En otras palabras, usted tiene su fantasía y yo solo mi realidad, que es mucho más pobre, mucho más triste, mucho más desilusionante. (*Con voz entrecortada.*) Esa es la ventaja que usted me lleva, aunque usted diga que no me preocupo. Lo que pasa es que uno se preocupa tanto de preocuparse, que al final, ya no se preocupa más de preocuparse. (1970: 134)

c) Diegética:

Merluza.- (*Con la boca llena.*) De ladrón. (*Eva ríe.*) Cierito. Era un hotel de categoría; por eso tuve que entrar por la puerta trasera; para que no me viera el público, usted comprende, ¿no? (*Eva comprende.*) Me contraté de lavador. Lavador de vajilla. En verda no era un verdadero contrato. Solamente un palmotazo en la espalda del tipo gordete que corría con la cocina. Un tipo que se daba importancia. (*finita.*) “Bueno, estúpido, ¡anda a pararte detrás de esos lavatorios, a ver si sabes lavar un plato!”... Me dijo que me daban cien pesos por plato lavado... Pero era un tramposo... No me advirtió que me descontaría los que quebraba... En la tarde cuando fui a cobrar, le debía dos mil... (Wolff, 1970: 127)

d) Didáctica:

Eva.- (...) Eso es mi vida. Comer y comer. Comida en la mañana; comida al mediodía; ¡comida en la noche! A veces llego a pensar que la vida es solo eso: una gran comida permanente, con una que otra pausa entremedio para el aburrimiento, y vamos comiendo otra vez. Y alegría también, ¡naturalmente!

¡Como un muy delgado espolvoreo de azúcar en polvo sobre todo el conjunto!  
(1970: 120)

De acuerdo a las formas del diálogo encontramos mayoritariamente coloquios con excepción del gran monólogo del Merluza con que empieza la escena sexta y última. Por medio de este, se accede a la completa invasión que ya sufre Eva y se ve la transformación y degradación total del personaje femenino.

### 3. Estructura de la ficción

Si bien no es del todo viable aplicar el modelo actancial al análisis de *Flores de papel*, coincidimos en que la estructura de las relaciones discursivas sí permiten un análisis de la acción sintáctica propuesta por A. Greimas según Jorge Dubatti, es decir:

Qué sujeto lleva adelante la praxis, con el objeto de incidir dentro de qué campo de poder y de qué manera, qué valores lo mueven (Destinador) y qué valores futuros se consolidarán si consigue su objeto (Destinatario), cómo su acción genera ayudantes (amigos) y oponentes (enemigos). Esta semántica estructural puede sintetizarse en una serie de preguntas básicas: qué campo de poder, quien discute dentro del campo de poder, a quién, qué discute, desde qué concepción presente y futura de valores, con la ayuda de quienes en tanto aliados (a favor) y contra quien. La experiencia y el análisis del teatro mundial en las últimas décadas nos ha enseñado que todo teatro es político. (2006: 167)

De acuerdo con lo anterior, podemos ver que la situación sobre la que se estructura la obra se traduce en un estado inicial de Eva que es transformado por un sujeto que ejerce cierta lógica de poder en ella para llevarla a un estado terminal. En este caso, el Destinador se puede ver en la figura del Merluza y Destinatario en la de Eva. No obstante, gran parte de la intriga y de las especulaciones interpretativas de este drama se centran en la oscuridad del objetivo del invasor y en desentrañar cuál es la estructura valórica que, al mismo tiempo, se transforma. Ciertos esquemas sociales podrían establecer una predominancia del capital material por sobre otras manifestaciones del capital y, por tanto, darle la supremacía del poder a Eva. No obstante, la fuerza del capital simbólico de El Merluza permite vislumbrar que la tranquilidad

aparente de Eva se sustenta en un vacío que pretende llenar con la irrupción del vagabundo. Esta crítica claramente ideológica a la superestructura del poder y el capital también tiene un correlato en la noción de propiedad. Solo hay invasión en la medida que alguien se apropia de algo que no le pertenece y es en esta lógica cultural, la usurpación de la propiedad, que la obra también ofrece un escenario de perturbación cultural. No es menor que gran parte de la discusión ideológica durante el siglo XX haya sido en torno a la idea de propiedad y esta también es parte de la visión de mundo que presenta El Merluza al final de la tercera escena:

Merluza.- Sí. Tal vez me venga de andar tanto a orillas del río, buscando cosas bajo las piedras. De tanto andar en cuatro patas, buscando cosas, escarbando comida, a uno, finalmente, el mundo se le encoge a la altura de los tobillos. Es un mundillo así, pequeño, el que uno ve, dentro de ese mundo pequeñísimo, uno mismo es más chico aún. ¡Ni siquiera a la altura de un sapo! Se adquiere una naturaleza... Subalterna. Sub, de algo al menos es. (*Sonríe nuevamente con su sonrisa hueca, radiante, sin sentido.*) Una naturaleza “sub”. ¡Subdesarrollada... Subordinada... Subyugada... Sublevada! (*Está ante ella, sonriendo feliz.*) (1970: 130)

Desde el punto de vista de la estructura, la obra ofrece una secuencia clásica de Prótasis (planteamiento), Epítasis (nudo) con su principio, medio y fin, y Catástrofe o desenlace. Existe, en esta secuencia, la posibilidad de una acción secundaria a la principal pero no es del todo efectiva pues se debe a la diégesis de El Merluza (amenaza y persecución para matar a El Merluza lo cual sirve de excusa para pedirle refugio a Eva) y ofrece mayor potencialidad dramática si solo es parte de la estrategia de invasión.

Los grados de representación de acciones se traduce en acciones patentes, todas escenificadas dentro del departamento de Eva, y acciones latentes, como las que se producen en los espacios latentes -la cocina y el dormitorio de Eva- o en las elipsis temporales entre escenas y acciones ausentes, principalmente referidas por El Merluza y que dan cuenta de situaciones anteriores al comienzo de las acciones patentes. En este caso, cabe destacar la

apuesta y amenaza de muerte que recibe el Merluza por parte del Miguel y el Pajarito o la observación que hizo de cómo Eva pintaba en el Jardín Botánico, entre otras.

De acuerdo con la estructura de la ficción dramática, se puede decir que la secuencia está ordenada en seis escenas, cuya forma de construcción es cerrada y desde la tipología da pie a un drama de acción.

#### **4. Tiempo**

El tiempo, a partir de un plano diegético, se extiende desde que El Merluza vio a Eva pintando en el Jardín Botánico -un año antes de que inicie el drama- hasta tres días después de la llegada del hombre al departamento, que es cuando termina la acción y al que se limita el plano dramático. El tiempo, por tanto, se representa en tres grados específicos:

- Ausente: específicamente entre que El Merluza vio a Eva pintando y la llegada de ambos al departamento con los paquetes de las compras.
- Patente: restringido al escenificado y que se conforma por seis escenas temporales.
- Latente: compuesto por las elipsis entre escenas.

Esta relación entre escena temporal y elipsis plantea el paso de tres días donde se escenifican la llegada en la mañana (primera escena); la tarde de ese mismo día (segunda escena); la mañana siguiente (tercera escena); la tarde de ese mismo día (escena cuarta); la mañana del día siguiente (escena quinta) y la noche de ese mismo día (escena sexta), siendo isocrónica la duración de cada una, es decir, igualdad de tiempo representado y representante en una coincidencia de punto por punto. Es importante decir que en cada elipsis hay una relación rítmica clara del día a la noche y que está sujeta significativamente a transformaciones sustanciales del espacio y de los personajes, como podemos ver en el inicio de la escena quinta, por ejemplo:

*(En la radio tocan “El vals de las libélulas”. El Merluza en tenuta de tenis, de rodillas en medio del living, clava una silla rústica, o más bien lo que parece una silla, con los restos de un sillón desarmado. Del sillón no queda más que un montón disperso de algodones y plumas, resortes y tela desgarrada. El maderamen también ha sido deshecho violentamente, como si un ave de rapiña hubiese hecho presa de todo.*

*Tampoco están los cuadros. En lugar de ellos cuelgan ahora páginas de periódicos. Hay más flores de papel dispersas en diversos lugares. Son ahora flores de mayor tamaño, hechas con menos cuidado; simulacros de flores, como hechas sólo a base de páginas enteras de periódicos, arrugadas en su base con alambres. El Merluza tararea feliz la música mientras trabaja. Después de un rato aparece Eva, en bata, en el vano de la puerta del dormitorio. Por un momento mira cómo el Merluza trabaja; luego...)* (1970: 137)

No se observan fenómenos de transición como suspensión o resumen, ni de frecuencia como repetición o iteración y el orden es crónico cronológico. Desde el punto de vista de la distancia, esta es simple o de grado cero, propia del drama contemporáneo y la perspectiva temporal es siempre externa planteada en la objetividad pura.

En tanto significado, el tiempo solo se presenta como dimensión necesaria para plasmar el cambio en la escena y los personajes, por lo que no está semantizado y se presenta levemente nulo en tanto fuente de interpretación.

## **5. Espacio**

Como ya se mencionó, la transformación del espacio es fundamental en la obra de Wolff, puesto que en ella se ve la pérdida de identidad de Eva y el despliegue del poder de El Merluza. A partir de una concepción de escena cerrada como espacio de comunicación, se presenta otra posibilidad de invasión, propia del teatro en tanto visión, y que es realizada por el espectador que contempla sin intervención alguna una situación en la que no puede intervenir. La contemplación, cual voyeur, de un espacio privado como el departamento de una mujer convierte al espectador en un sujeto dramático único que, a ojos de Jean Paul Sartre, es en quien, finalmente, reside lo trágico, puesto que, pase lo que pase, por tal distancia, no se puede actuar para evitar el curso de los acontecimientos.

De acuerdo con los planos espaciales vemos una relación entre el adentro y el afuera que imprime una cualidad simbólica a la acción que se desarrolla en el departamento de Eva, lo cual redundará en los grados de representación del espacio. En efecto, ausente es todo lo que rodea el espacio que habita la mujer, desde el Jardín Botánico, su trabajo, el mercado, etc., y su ubicación geográfica – La plaza España (no una en particular sino que cualquiera) - así como también el espacio de El Merluza en el río y aquellos que son contexto de sus narraciones. Consecuentemente, todo lo contextual se muestra oculto y solo referido por medio del diálogo. En tanto, los espacios latentes como la cocina y el dormitorio adquieren realidad por acciones y elementos sonoros como las voces de los personajes cuando se encuentran en uno de ellos, dando paso a espacios verbales. Otro espacio latente y muy importante desde el punto de vista de la construcción de la ficción dramática es aquel que habitan - según lo dicho por El Merluza-, el Miguel y el Pajarito, que lo buscan para matarlo. De este modo, la calle, el exterior, es una amenaza mayor que la llegada de un desconocido a la casa de Eva. Presentar el exterior como un espacio hostil es parte de la estrategia de apropiación del espacio que hace el Merluza y que se traduce, metafóricamente, en la conversión del periódico en flores de papel.

La estructura del espacio es único pero su modificación aporta un valor semántico importante, como ya hemos mencionado, y que se manifiesta por signos de decorados (muebles que son destrozados, objetos que son desechados, cambios de vestuario, etc.), accesorios y por los mismos personajes en el plano corporal y sonoro a través de movimientos, apariencia y música, como se ve en el “vals de la libélula” que tararea El Merluza mientras suena en la radio.

Esta metamorfosis del espacio se ve entre escenas y se describe del siguiente modo: En la primera escena se presenta un departamento “*arreglado con esmero, con mano femenina, confortable, íntimo*” y que tiene “*En una jaula, un canario. En algún lugar, un caballete con un lienzo a medio pintar.*”

*Caja de óleos. En otro, figuras hechas de paja: peces, cabezas de animales diversos [burros, cerdos, gallos, etc.]*.(1970: 113). Hacia la segunda escena se ven tiras de papel desplegadas por el suelo y “*de lámpara cuelga un ave de papel, una especie de gaviota, en el suelo, un montón de diarios dispersos (...) la radio toca un bailable. Afuera se oyen los frenos de un auto.*” (1970: 118)

Al inicio del tercer acto se ve que ya no están las figuras de paja y, en cambio, “*cuelgan ahora de las paredes y de hilos tendidos de muro a muro algunas flores de papel, y algunas mariposas.*” (1970: 124) Ya la escena cuarta muestra una alteración más radical:

*Todos los muebles están cambiados de lugar. La jaula del canario, con la puerta abierta, está vacía. La pantalla de la lámpara de pie ha sido sacada. Sirve ahora de florero para tres enormes flores de papel, ensartadas en alambres. Además hay flores colgadas en las paredes, de la lámpara.* (1970: 131)

En la escena quinta el espacio se encuentra como describimos en el apartado anterior y en la escena sexta se ve una ausencia total de la existencia de Eva:

Ya en la habitación no queda nada del decorado inicial. Todo está revuelto. Todo patas para arriba. La cortina ya no está. En vez de ella, cuelgan pantalones de hombre. De esquina a esquina cuelgan guirnaldas hechas de camisas de hombre atadas de las mangas, entrelazadas de otras, hechas de enaguas y corpiños atados. Muebles han sido compuestos con trozos de los muebles primitivos, unidos por retazos de chalecos de lana, frazadas y colchas desgarradas. Las lámparas que colgaban están de pie. Las que estaban de pie cuelgan. Los muros están cubiertos de dibujos y figuras infantiles hechas con tizones de corchos quemado: “El Gato”, “El Malo”, “La Mano”, etc... también hay dichos: “Yo soy bueno”, “Cristo es Rey”, “Dios está a mi diestra”, “Viva Yo”. En esencia nada está en su lugar. Lo único que guarda alguna apariencia de arreglo premeditado son las flores de papel. Grandes flores de papel, nuevas y más numerosas, que cuelgan profusamente de las guirnaldas, de los muros, que cubren los rincones. (1970: 141-2)

Esta modificación del espacio imprime de carácter la escena y mientras transcurre la obra se confirma con la violencia que adquiere el diálogo y con la falta clara de referencias al mundo anterior de Eva. De hecho, si bien el espacio es único, este sufre tales alteraciones que le proporcionan un carácter complejo y de valor múltiple. Las cosas van dejando de ser lo que

son como Eva va dejando de ser lo que era y esta personificación del espacio promueve una transformación en los sujetos del discurso en tanto deben responder a los nuevos contextos. El vínculo entre texto y contexto se hace evidente y, mientras más enajenado es el espacio, más enajenados son los sujetos y sus discursos, como se ve al final de la escena quinta:

Eva.- ¿No oíste lo que te pedí?

Merluza.- ¿Qué?

Eva.- Que te fueras...

Merluza.- ¿Usted cree eso? ¿Qué hemos llegado a ese punto de desnutrición espiritual, donde ya ni siquiera la lucha es posible? (*Eva se levanta. Da un grito y huye hacia el dormitorio. Se encierra en él. El Merluza la mira huir. Se acerca a la jaula.*) ¿Los crees tú, Corsario? (*Lo columpia a manotazos.*) ¿Qué hemos llegado a ese punto de desamor donde ya ni siquiera el amor es posible? (*Le da golpes más violentos. La jaula casi golpea el techo. Como en una entrevista, ridiculizando los clichés.*) “¿Lo cree usted, señor Caricontento? ¿Qué el alma humana se encuentra en un lamentable estado de postración espiritual donde ya ni siquiera la confianza mutua es posible? ¿Lo cree usted, señorita Sonrisa?” (*Da un manotón a la jaula.*) ¿Lo crees tú, pájaro maricón? ¿Ah? ¿Qué dices? ¿No crees tú, que volarte, así, de la pieza, sin despedirte siquiera, fue una mariconada muy grande, pájaro cabrón? ¿Qué dices? ¿Ah? (*La jaula se destroza contra la pared.*) (1970: 141)

La distancia espacial está tratada icónicamente en forma realista ya que más fuerte es la destrucción del espacio mientras más real se muestre aquel lugar. La perspectiva es eminentemente externa y, como ya señalamos, debido a la correlación entre espacio y personaje, el espacio está altamente semantizado.

## 6. Personajes

El reparto de *Flores de papel* se reduce a dos personajes descritos del siguiente modo al inicio de la obra: Eva, de 40 años, bien vestida, con medida elegancia y El Merluza, de 30 años, zarrapastroso, sucio, despeinado, flaco y pálido. Esta descripción sufre alteraciones que se van manifestando a lo largo del drama y que dan cuenta de la espontaneidad en la caracterización, propia de personajes complejos, “redondos” o pluridimensionales, o como la misma Eva

describe a El Merluza: ¿Quién es usted, Beto? ¿De dónde sacó eso? ¡Usted es múltiple!  
¡Realmente múltiple! (1970: 127)

Existe también una serie de personajes ausentes que tienen cuerpo exclusivamente en el diálogo y que forman parte del universo referencial de El Merluza casi exclusivamente, con excepción de los vecinos italianos de Eva, del viejo que pinta en el Jardín Botánico y de la dueña de la tienda donde ella compra, el resto de personajes ausentes proviene de los relatos del hombre sobre los cuales recae una razonable duda. Miguel y el Pajarito son la excusa para pedir resguardo y las Monjas del Convento del Carmen, el Mario y Fabián permiten justificar ciertos comportamientos y servir de ejemplos a la estructura valórica del invasor.

En el coloquio entre los personajes patentes, forma del diálogo predominante en la obra de Wolff y, por lo tanto, propia de la configuración del dúo, se conforma un sistema de interdependencia sobre el que se estructura la acción si nos detenemos en la configuración de destinador/destinatario. Ambos son inseparables en la lógica de las oposiciones y ambos conllevan la construcción de un sujeto discursivo que va mutando en la medida en que sus acciones merman el carácter del otro. Por tal razón, la caracterización es variable y se produce, primero, por técnicas verbales implícitas y explícitas, transitivas y reflexivas y, luego, por elementos extraverbales, principalmente expresados por signos corporales (actitudinales y de vestuario) que también se refleja en la disposición del espacio:

Merluza.- ¿Para qué quiere que me quede?

Eva.- Yo no le he dicho que se quede. Sólo le he dicho que no tiene por qué irse.

Merluza.- (*Lamentándose.*) ¿Qué culpa tiene uno, digo yo?

Eva.- Pero, Beto...

Merluza.- ¿Qué culpa tiene uno de haber nacido como nació? ¡Yo no le pedí a mi madre que me diera la vida donde lo hizo! (*Eva se levanta.*)

Eva.- Pero, Beto, ¡por Dios!

Merluza.- Soy un hombre simple, ¡pero tengo mi orgullo!

Eva.- Claro que lo tiene. ¿Quién se lo niega? (*Se acerca a él. A sus espaldas.*) Beto, yo no soy la mujer que usted ve. Soy una pobre mujer llena de necesidades de cariño. Tal vez no lo parezca, ¡porque se me ve tan... decidida, tan... realizada!

(*Sonríe.*) Pero usted ve: pinto sola, laureles en flor, un sábado por la tarde, en el Jardín Botánico. ¿No le parece eso... sospechoso?

Merluza.- Voy a necesitar pantalones nuevos. Si me quedo aquí por un tiempo más, necesitaré pantalones nuevos. No podré volver a meterme en éstos. (*Eva lo mira sin responder.*) Porque con éstos puestos no podré quedarme, ¿no es cierto? (1970: 128)

Estas técnicas de caracterización se sustentan, también, en el ámbito de las funciones dramáticas de cada uno. Fundamentalmente, se percibe en las funciones sintácticas o argumentales particulares, que solo se desarrollan entre ellos y que redundan, a la vez, en funciones semánticas. El valor de signo de cada personaje permite vislumbrar el tipo de relación desarrollada entre ambos en base a ejes estructurales de clase social, género, edad y cultura. Cada sujeto es portavoz de un modelo social que se enfrenta al otro, y es en este debate donde las bases argumentales de un discurso prueban su estabilidad o terminan cediendo ante el contrario. De hecho, la supremacía material de Eva al principio de la obra y el hecho de develar sus fragilidades permite a El Merluza efectuar la transformación que está, en gran medida, inmotivada y que obedece a una suerte de juego psicológico entre los personajes:

Merluza.- Usted solo quería quererme y que yo la quisiera. ¿Es eso? (*Eva asiente débilmente.*) Sí, pero es tarde para eso. “Ukelele” tiene sus tripas en las manos y ya no sabe que hacer con ellas... (*Pone una de las grandes flores de papel en el escote de Eva, que le cubre casi toda la cara. Enlaza su brazo en el de ella.*) ¿Vamos? (*Suenan golpes en la puerta. Grita.*) Sí. ¡Ya vamos! (*Mira a Eva con solícito cuidado, como novio muy considerado.*) ¿Está lista? (*Eva asiente. De nuevo con su modo de hablar rimbombante, vacío, sentencioso.*) Como ve, es de la mayor importancia haber entendido el juego. Creer el uno en el otro. Confiar mutuamente. Renunciar a su propia identidad en beneficio de la identidad del prójimo, hasta que la identidad propia y la identidad del otro y la propia identidad... Propia... Identidad... Del prójimo... Identidad... Propia... ¿no cree? (*Eva asiente. Resuenan los sones de la Marcha Nupcial de Mendelssohn. Inician la marcha; “Ukelele”, muy tieso, patético casi en su dignidad, desnudo, cubierto solo de tiras, en la cabeza la gran corona de tiras de papel. Eva, a su lado, tomada de su brazo, ausente, bajo su inmensa flor de papel, sólo el velo hermoso es real en ella.*) Antes que lleguemos allá, creo que debo ponerla al corriente de la geografía del río, de los peligros que ella ofrece. Hay, por ahí, unos bajos engañosos por los cuales, en las noches de plenilunio, cuando el río viene cuajado de muebles rotos, mucha gente al caer, se ha roto el espinazo... (*Salen. En la habitación reina ahora el desorden total. Nada está como era. Sólo queda en ella la nueva belleza... las toscas, enormes, casi deformes flores de papel.*) (1970: 144)

El juego al que refiere el Merluza consiste en engañarse el uno al otro, como niños, y se esconde en diversos apelativos que dan nombre a diferentes sujetos discursivos. De hecho, el Merluza declara que así lo llaman los demás, le dice a Eva que lo nombre Beto y termina bautizándose como Ukelele.

Esta relación no da pie como para una separación tajante entre personajes sustanciales y funcionales - desde el punto de vista simbólico y alegórico - en vista de la relación entre personaje y acción. La metamorfosis de ambos personajes obedece a un tránsito del cual solo se ven pistas al inicio de la obra en las perturbaciones corporales y cambios de actitud de El Merluza y en la generosidad vulnerable de Eva. El Merluza tiembla frecuentemente y cae en calambres que intenta disimular, del mismo modo cambia su tono de voz vulnerable y se vuelve violento e irascible cuando le habla al canario, lo que ya entrega información relevante de la complejidad del carácter de este personaje y que, paradójicamente, se oculta de modo intencional cada vez que se le pregunta algo que tenga que ver con su origen o con su nombre. Eva, por su parte, se presenta como acogedora y profundamente solitaria, disconforme con su vida y carente de cariño y, discursivamente, se refiere a ella misma como una máquina con comportamiento autodestructivo como se ve en su relación con la comida. En este escenario, ambos se ven simétricamente necesarios. De hecho, considerar a Eva como víctima y al invasor como victimario sería desentender la lógica de dependencia emocional que expresa en variadas oportunidades el discurso de la mujer:

Eva.- ¡Oh, Dios, Beto! ¿Cómo debo tomarte? *(El Merluza la mira desolado.)* Te juro que no sé. Desde que llegaste abrí la puerta de mi casa; te recibí en ella, con todo mi cariño. Procuré darte todo lo que tengo, pero tú persistes en... ignorarme. *(Durante todo el parlamento siguiente, El Merluza está allá en medio de la habitación, y mientras Eva habla, todo en él va tomando un aire desolado, como de niño culpable que recibe una reprimenda por una falta que ya no puede reparar.)* Te hablo con cariño y me respondes con una ironía. Quiero ser sincera contigo y me rechazas diciendo que miento. Hago lo posible por borrar entre nosotros todo signo que

te recuerde tu pobreza, pero insistes en recordártelo... (*El Merluza comienza a temblar. Es el niño desamparado que tiene frío, que tiene miedo. La mínima expresión, disminuida y triste, del niño de las ruinas, hambriento y desvalido.*) No soy esa mujer rica, desalmada y frívola que pareces ver en mí. Soy una pobre mujer sola. Muy sola, Beto... Una mujer ávida de amistad y cariño... Te ofrezco mi corazón, Beto. (*Va sobre él y le toma la cara. El Merluza tiembla. Un temblor que lo estremece y que no puede controlar.*) ¡Oh, mi amor, cálmate! ¡Tu mujercita está aquí contigo y te va a dar todo el calor que te han negado! (*Beto mira ante sí el vacío.*) ¡Beto, mírame! ¡Estoy aquí!... Te quiero, ¿me oyes? Te quiero... (*Lo sacude.*) ¡Mírame! ¡Por amor de Dios, mírame! (*Lo sacude más violentamente.*) ¡Te estoy hablando! ¡Escúchame! (*Lo estremece.*) ¡Escúchame, maldito! (*Nada. Cae a sus pies. Lentamente El Merluza deja de temblar. Están así un largo rato. Sigue sonando "El vals de las libélulas", en el vacío.*) (1970: 139-40)

Ella cede su espacio a esta transformación con un objetivo tan oculto como la intención de El Merluza por transformarlo y en el ámbito de la inmotivación, todos los actos parecen violentos e irracionales – e incluso, violentos precisamente por irracionales. Ella espera algo que vuelque su vida monótona y él da cuenta de ese cambio. Una transformación que se traduce, al final, en la degradación de símbolos culturales, específicamente el amor y su materialización en el matrimonio, al ser presentado como una quimera que permite alienar la sensación de profunda soledad existencial. Así, el discurso final de El Merluza termina por dar pie a la crítica cultural que subyace en la obra:

(*Eva, de pie en medio de desorden, se deja probar un vestido de novia, que El Merluza acomoda sobre su cuerpo con solícito cuidado.*)

Merluza.- (*Clavando alfileres; sujetando ganchos.*) ¿Ve usted? ¿Ve usted cómo con un poco de esperanza, un poco de buena voluntad, valía la pena escarbar el viejo baúl? Un poco apretado estaba, es cierto, un poco arrugado, pero debemos concederle que nunca sospechó que alguna vez le tocaría... Una segunda oportunidad, ¿no cree? (*Se aleja. Mira su obra.*) ¿O fue por una primera que nunca fue? (...) ... la totalidad maravillosa que significa la en-tre-ga de la vir-gi-ni-dad. (*Acentuando las palabras con falsa fonética, vacía enteramente de sentido.*) La más espléndida... oferta... al... amor. (*Ríe. Divertido.*) ¡Amar, que es un puente roto, con un diente roto, con una manivela rota, que gira por los cuatro confines, rompiendo cráneos!... Amor, ¡qué es un perro con tres patas!... Que es un vagabundo con una sola mano y dos plátanos... (*Ha roto gran parte de la falda y la está reemplazando con trozos de la cortina y pedazos de su propia camisa, que ha desgarrado. La mira. Preocupado.*) ¿Qué le pasa? ¿Está tiritando? (*Eva tiritando, con el mismo temblor de El Merluza.*) ¿Tiene frío? ¿Tiene calor? ¿Qué es? (*Pausa. Espera.*) ¿Tiene deseos de dar una caminata con el novio feliz, por la playa? ¿Recogiendo conchitas? ¿Tomados de la mano, recogiendo vírgenes blancas?... Discutiendo

el número y el sexo, y el número y el nombre, y el número y el sexo de los hijos que la espléndida oferta les va a dar... Discutiendo la posición de los muebles... De las cretonas... De los colores... De los “nomejoraquí” “nomejorallá”... De las formas... De las cretonas... De los muebles... (*Su voz va creciendo, en aceleración incontenible.*) De las posiciones de las cretonas, de las formas, de los números, de los hijos, de los muebles... De las formas... Hablando del amor... Amor con A, con M, con R, con U, con lengua, con todo, con fuerza, sin fuerza... Las posibilidades de ser, de alcanzar, de huir, del amor, de la soledad... de la muerte. ¡Con lengua! (*Grita.*) ¡Llegar! ¡Llegar!... ¡Llegaaaar! (*Pausa. Frío.*) Es ese el secreto que guarda en la hielera. (*Del vestido de novia, solo queda ahora el velo. El resto son guñapos.*) (1970: 142-3)

Resulta necesario aclarar que no se presenta una jerarquía entre los personajes debido a que la relación es simétrica, y están del mismo modo humanizados, expresando una identificación con el espectador al evidenciar sus comportamientos. La perspectiva es eminentemente externa y, por tanto, objetiva que se ratifica en la disposición cerrada de la escena y, considerando la relación entre los personajes y su significado, estos están semantizados desde sus nominaciones: Eva como la primera mujer y El Merluza como la animalización y nombre de un pez que genéricamente remite, en el plano simbólico, a la figura utilizada por los primeros cristianos para dar cuenta de Jesús.

## 7. Visión

Como desarrollamos en los apartados anteriores, el análisis de *Flores de papel* permite vislumbrar la estructura de muchas interpretaciones posibles de la obra y estas se juegan principalmente en el plano de la recepción. Al menos en los niveles dramáticos estrictamente descriptivos de la situación de enunciación expresada, podemos percibir un tratamiento de la distancia humanizada, por medio de un espacio icónico realista y temporal contemporáneo, donde se promueve el ilusionismo extremo y, por tanto, un efecto de realidad que juega con el rol del espectador como ya mencionamos.

La perspectiva de la obra es externa en todas sus dimensiones sin alteraciones y los aspectos se expresan en el plano sensorial por medio del extrañamiento sin identificación alguna con ningún personaje. A nivel cognitivo experimentamos una total signosis sobre todo si nos fijamos en Eva y sometiendo a sospecha constante los datos expresados por El Merluza. Afectivamente la obra apela a una empatía completa por medio de efectos sensibles y de compasión por los dos personajes, ya sea por su indefensión emocional o la carencia material, ya sea por la creatividad de uno o por la ilusión del otro. Finalmente, en el plano ideológico, el planteamiento de la obra permite un debate entre las dos posturas que existen de acuerdo a la valoración que se haga de las bases de la sociedad burguesa que sustenta la apacible y aburrida vida de Eva o el quiebre de delirio y emoción que promueve el comportamiento de El Merluza.

Por último, en tanto niveles, si bien el juego de suplantaciones y dramatizaciones que practican los personajes da pie para presentar distintos planos dramáticos, todos se manifiestan en un mismo nivel intradramático.

## **8. Conclusión preliminar**

La obra de Egon Wolff se presenta como la oposición entre lo exterior y lo interior y como la lucha dialéctica entre lo propio y lo ajeno. Sobre esta base, los sujetos discursivos se enfrentan en una situación de enunciación que se caracteriza, fundamentalmente, en una alteración en el contexto y, por tanto, una transformación del sujeto y sus discursos. De hecho, el vínculo entre representante y representado es indisoluble pues de la forma en que se dispone la escena, se dispone también el drama. La serie amplia de interpretaciones que la obra ofrece, como ya mencionamos desde la alegoría política hasta la psicológica, se funda en que los discursos no se cierran semánticamente.

La ambigüedad semiótica, es decir, la no referencialidad directa entre significado y significante, permite la instrumentalización de la obra de acuerdo al contexto de recepción y proporcionarle así, una vigencia que explica su alta recepción en contextos culturales e idiomáticos distintos. Tal vez algunos argumenten que se debe a la relación arquetípica entre hombre y mujer y simplificar al extremo la estructura del discurso. Sin embargo, esto omite las repercusiones e implicancias contextuales y asume valoraciones universales ajenas a los procesos históricos que la produjeron y que la reciben. Tanto es así que, de este modo, también se ofrece un diálogo ideológico entre generaciones que se evidenciaría en una mirada al contexto de producción, como hace Eduardo Guerrero en el prólogo a la antología de obras de Wolff que referimos, pero, al mismo tiempo, al contexto de recepción.

Tanto *Eva* como *El Merluza* organizan sus discursos en base a un esquema claro de dependencia mutua, dentro de un contexto de cambio permanente que es una metáfora del cambio que experimenta la mujer con la llegada del vagabundo a su vida. Esto puede ser leído como un símbolo del proceso de dominación masculina histórico, pero también como una alegoría del embarazo, como la relación que se establece entre cultura dominada y dominante o simplemente como una relación de pareja más. Todas estas interpretaciones son válidas en la medida en que se organizan dentro de la lógica del discurso propuesto, y que, del mismo modo, se originan dentro de esquemas sociales que les dan sentido. En consecuencia, la obra adquiere sentido en la medida en que la sociedad que la consume le da sentido y así se entiende la sentencia de Valentin Voloshinov (1929: 66) respecto de la situación social del signo: “*El signo y su situación social se encuentran indisolublemente ligados uno a otro. Un signo no puede ser separado de su situación social sin perder su naturaleza semiótica.*”

## **IX. Polifonía monológica en *Edipo Asesor* de Benjamín Galemiri: teatro “en la medida de lo posible”**

El propósito del presente capítulo es analizar la obra del dramaturgo chileno Benjamín Galemiri, *Edipo Asesor*, que fue seleccionada en la VII Muestra de Dramaturgia Nacional y obtuvo el premio José Nuez Martín a la mejor obra teatral en el año 2002, con el fin de dar luz a lo que el autor denomina en la acotación inicial como *neobra*.

Primeramente, considero necesario dejar claro que desde el punto de vista formal (donde creo que se sitúa el ejercicio de experimentación artística que deviene contenido), las propuestas contemporáneas hay que situarlas dentro de un contexto de creación, el cual es necesariamente dialéctico tanto con la tradición como con la actualidad. En este sentido, el contexto de creación actual lo denominaré operacionalmente *postmoderno* asumiendo la ambigüedad conceptual de este término (basta comparar la definición de Umberto Eco y la de Lyotard para ver su polarización semántica), no obstante la caracterización propositiva que hace Alfonso de Toro para describir el estado actual de la creación dramática.

Según el teórico chileno, se puede situar la postmodernidad como el contexto de creación característico de la segunda mitad del siglo XX, describiéndolo fundamentalmente como una “nueva sensibilidad” (1990: 16). Esta estructuración da cuenta de un programa o una metodología cultural, que no se constituye como negación sino que afirmación y, a través de ésta, canonización de modelos culturales, entendidos como operacionales y creativos, los que de Toro concibe a partir de estos cuatro modelos o formas de concebir la creación teatral:

- Teatro plurimedial o interespectacular: representación total e integración de todos los géneros artísticos o al menos algunos de ellos. Aquí la interpretación es posible mas no busca un sentido alegórico, profundo, sino que los signos remiten a significados retóricos y kinésicos.
- Teatro gestual o kinésico: evoca la representación de una acción, o mejor dicho, de una

pseudo acción narrativa, que se reduce al gesto. Aquí la interpretación se hace prácticamente nula, porque no hay significados solo significantes.

- Teatro de deconstrucción: emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral como pseudodiscurso, pseudofábula, pseudoespacio y pseudotiempo. Se trata de citas del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, de la estética de fin de siglo, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino solo citas a través de las cuales constituye por deconstrucción, por montaje su propio tipo. Es un teatro intertextual, es decir como deconstrucción del teatro moderno y cuya decodificación se puede realizar coherentemente.

- Teatro restaurativo tradicionalizante: retoma la tradición del teatro hablado tradicional, con todos aquellos elementos del teatro hablado.

Considerando estas descripciones, podemos situar la obra de Galemiri en la participación del teatro de deconstrucción, en el sentido de una reflexión del drama en la creación, proponiendo una transgresión desde el punto de vista de la escenificación, pero claramente sin un rompimiento cabal de las formas propias del drama como género. Es en gran medida una traducción a lenguaje contemporáneo de estructuras teatrales posibles y pertinentes dentro del teatro y por lo tanto, una pretensión nula. De hecho, esta creación se puede trazar como parte de un trayecto desde los procedimientos dramáticos de Jorge Díaz – como autor bisagra con la generación anterior del 50 -, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, por mencionar a algunos. De hecho, el juego de re-semantización paródica en las obras de De la Parra, por ejemplo, con *La secreta obscenidad de cada día* (1984) y *Ofelia o la madre muerta* (1994), o la emblemática *Cinema Utoppia* (1985) de Griffero, permiten entender este despliegue de organizaciones de significantes dentro de un código clásico, que confirma al teatro moderno como modelo de enunciación.

Cabe destacar que tal pretensión no pone en entredicho el hecho dramático, sino que lo reafirma y el modelo que pretende instaurar no es más que juego formal convencional instalándose de lleno en la tradición de forma paródica. Tal vez en este punto, la *neobra* adquiere una real dimensión no tanto por los procedimientos teatrales sino más bien por el tratamiento del contenido. Esto es lo que trataré de demostrar a continuación deteniéndome en cada uno de los aspectos constitutivos del drama, según García Barrientos.

## **1. Texto:**

### **1.1 Paratexto:**

Desde el punto de vista de la información que proporciona, podemos interpretar la acotación que inaugura el escrito y sin la explicitación clara por parte del autor, como un paratexto autorial preliminar cuya función corresponde a la metaliteraria, dado que plantea desafíos y conceptualizaciones teóricas más que señas referidas a la escenificación. Podría, eventualmente, interpretarse como acotación metadramática que delimita inicialmente el campo interpretativo de esta obra:

*ESTA ES UNA OBRA NEOBÍBLICA AMBIENTADA EN LOS PASILLOS DEL NEOPODER. "EDIPO ASESOR" INTENTA BATIR EL RECORD DE LOCACIONES EN LA HISTORIA DEL TEATRO. PIDO QUE SE RESPETE ESTE NEOCONCEPTO. CIERTAS ESCENAS SERÁN PRECEDIDAS POR LA APERTURA Y CIERRE DE CORTINAS IMPERIALES, QUE DESCORRERÁN DOS MUJERES ASISTENTES REALES, ESPLÉNDIDAS DAMAS QUE A LA VEZ OFICIARÁN DE CORO. ESTÁ DEMÁS DECIR QUE LAS ACCIONES MÁS ENJUNDIOSAS DE ESTA OBRA BIEN PODRÍAN ESTAR REGIDAS POR LA ALTANERA LÓGICA DE UN SOFTWARE DE AGOBIANTE RENDIMIENTO. DESEARÍA FERVIENTEMENTE QUE LA BANDA SONORA Y MUSICAL DE "EDIPO ASESOR" TUVIESE EL REGISTRO Y LA ENVERGADURA DE LA MÚSICA DEL "NUEVO CINE ALEMÁN". POR EL MOMENTO, ESTA ES TODA LA INSTRUCCIÓN. MANOS A LA NEOOBRA.*" (2001: 150)

## 1.2 Acotaciones:

Respecto de su función, podemos observar que el ámbito acotacional de la obra presenta varias problematizaciones, tanto en su función, como en su referencia. De acuerdo a su función, la acotación ya citada tiene dos objetivos. El primero atañe a lo estrictamente metadramático: señalar que pretende romper el récord de localizaciones en la historia del teatro y situarnos en el ámbito de lo que el autor denomina *neoobra*. Esto es fundamental y, paradójicamente, ambiguo dado que la red de significaciones propuesta, desde el título hasta la definición de obra “*NEOBÍBLICA AMBIENTADA EN LOS PASILLOS DEL NEOPODER*”, delimita su comprensión ya que la sitúa dentro del paradigma teatral. Podemos, en gran medida, coincidir con Todorov, en su definición de “modelo” citando a Benveniste: “la configuración del lenguaje determina todos los sistemas semióticos” (1971: 14) lo que implica, tácitamente en este caso, la revisión de las huellas que permiten la participación de esta obra del concepto de teatro.

En segundo lugar, esta misma acotación inicial funciona en el plano estrictamente dramático al señalar el modo de escenificación del Coro y su función dentro del drama.

Paralelamente, existe en esta acotación inicial una tercera función, la extradramática escénica:

*ESTÁ DEMÁS DECIR QUE LAS ACCIONES MÁS ENJUNDIOSAS DE ESTA OBRA BIEN PODRÍAN ESTAR REGIDAS POR LA ALTANERA LÓGICA DE UN SOFTWARE DE AGOBLANTE RENDIMIENTO. DESEARÍA FERVIENTEMENTE QUE LA BANDA SONORA Y MUSICAL DE “EDIPO ASESOR” TUVIESE EL REGISTRO Y LA ENVERGADURA DE LA MÚSICA DEL “NUEVO CINE ALEMÁN”.*  
(2001: 150)

Durante el desarrollo de la obra, las acotaciones se debaten entre estas dos últimas funciones, dramática y extradramática, sin abandonar las particularidades escénicas y diegéticas o narrativas, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

*JUDITH, LA ATOLONDRADA AMANTE DEL REY SAÚL, Y JEREMÍAS, EL SUSPICAZ Y AVIESO ASESOR DEL MONARCA,*

*DISCURREN FRENTE A UNA APLASTANTE PANTALLA DE UN COMPUTADOR. NAVEGANDO EN EL ULTRAJANTE INTERNET, INDAGAN EN LA VIDA Y OBRA DEL COLOSAL OZIEL: EL NUEVO ASESOR.* (2001: 151)

*CORTINAS. AÚN TEMBLOROSO, PERO NO POR ELLO MENOS DIGNO, EL REY SAÚL TAPIZA DE MEDALLAS FLUORESCENTES A UN APARATOSO OZIEL. JEREMÍAS Y JUDITH, EL FESTÍN DE LOS CELOS SINISTESTROS.* (2001: 161)

*SE DESCORRE LA CORTINA. PRIMER EMBATE SEXUAL: OZIEL Y JUDITH DEGUSTAN UN APERITIVO MAGNÍFICAMENTE SERVIDO POR LAS ASISTENTES REALES EN LA SALA DE AUDIENCIA DEL PALACIO. EL INFAME JEREMÍAS, OCULTO TRAS UN VIDRIO FALSO, FILMA A TRES CÁMARAS LOS ACOPLAMIENTOS MIENTRAS COME UVAS. MENÚ DEL DÍA: EMPANADAS DE CAMARONES CON SALSA DE ALCAPARRA. FINAS BORRECCAS DE JANDRACHOS NATURALES DE ESMIRNA. BOLLOS DE ESPINACA CON SUAVE MASA DE MATZA. MINIEMPANADAS DE PINO. Y, PARA BEBER, ARAK Y PISCO SOUR.* (2001: 171)

Este uso de las acotaciones se complementa con la estructura del drama en las que se inscribe una serie de descripciones escénicas y se insinúan aspectos narrativos difícilmente representables en la puesta en escena. Nos situamos, por lo tanto, ante un texto con clara intención literaria y escénica, que apuesta por juegos de doble significación muchas veces excluyentes, es decir, aspectos que funcionan en la lectura pero que, sin embargo, quedan potencialmente excluidas de la puesta en escena y, además, elementos que en su escenificación dan la espalda -de otra forma no podría ser- a la literalidad de la obra. Esto, si bien no es novedoso y podría ser una característica propia del género, en *Edipo Asesor*, se radicaliza evidentemente.

Desde el punto de vista de sus referencias, las acotaciones, normalmente expresadas en forma de diégesis (narración), son personales paraverbales en tanto declaran intención, corporales de expresión (específicamente ligadas al movimiento que acompaña la intención y la actitud), psicológicas y operativas, no observándose acotaciones personales nominativas.

La particularidad de estas referencias radica en el modo en que están dichas, dado que se expresan diegéticamente, al igual que las acotaciones espaciales, temporales y sonoras:

*EN MEDIO DEL TEMPESTUOSO Y HORRIBLE CREPITAR DE LA CALUMNIOSA BATALLA, EL REY SAÚL Y OZIEL PIERDEN SUS METRALLETAS UZI. DESENVAINAN SUS NEOESPADAS Y SE ABALANZAN CORAJUDOS HACIA LAS SINIESTRAS SOMBRAS DEL ENEMIGO QUE CRECEN Y CRECEN. EN EL FRAGOR DE LA AGITACIÓN GUERRERA, SAÚL PIERDE TAMBIÉN EL NEOZABLE. HERIDO Y EXTENUADO, OZIEL PROTEGE CON SU CUERPO LA VIDA DE SU REY. (2001: 161)*

*CORTINAS: FULMINADO POR LOS CELOS Y LA SALVAJE IRA, EL REY ORDENA A JEREMÍAS EL CAMBIO INMEDIATO DE PAREJA. EL ALTIVO GOBERNANTE Y LA HÁBIL JUDITH BAILAN. REPERTORIO: BALADA ITALIANA. (2001: 165)*

*UN ENGOMINADO JEREMÍAS GUÍA A UN CIEGO OZIEL HASTA LA FRONTERA DEL REINO, ATRAVESANDO UNA ESPESA NEBLINA QUE RECUERDA EL HUMO DE LOS ESTUDIOS CINECITTÁ. (2001: 189)*

### 1.3 Diálogo:

Desde el punto de vista del estilo, existe una clara unidad del registro utilizado por los personajes, al punto de no proporcionar carácter por medio del decir, de modo tal que no se presenta contraste. El registro es esencialmente culto y literario, incluso poético -si consideramos poético el modo antipoético en el sentido de Nicanor Parra-. La característica del modo del decir que más llama la atención en **Edipo Asesor** es la construcción del diálogo, en una gran medida, mediante interrogaciones, que incluso, permite un desliz metaliterario por parte del Coro, que pregunta:

CORO.- *Signos de ilustración en susurros.*

OZIEL.- ¿Qué hizo? ¿Hizo *lo* que hizo? ¿Usted *lo* hizo?

JEREMÍAS.- *Lo hice* hice lo que debía hacer *lo hice*.

OZIEL.- ¿Tuvo *mi* consentimiento? ¿Tuvo *mi* aprobación?

JEREMÍAS.- ¿En *qué* trabajamos?

OZIEL.- ¿Descartada toda vacilación?

JEREMÍAS.- ¿*Descartada* toda saturación?

OZIEL.- ¿Fue *una* invasión?  
 OZIEL.- ¿Fue *una* invasión?<sup>21</sup>  
 JEREMÍAS.- ¿Fue *una* agresión?  
 OZIEL.- ¿Qué fue?  
 JEREMÍAS.- ¿Estado de *sitio*?  
 OZIEL.- ¿Estado de *guerra*?  
 JEREMÍAS.- ¿Ataque aéreo?  
 OZIEL.- ¿Terrestre?  
 JEREMÍAS.- ¿Qué fue?  
 OZIEL.- ¿Usted se acuerda? ¿Guardó el proyecto? ¿Tiene copia?  
 JEREMÍAS.- ¿Dónde *dejé* los memos? ¿En el baño?  
 OZIEL.- ¿Tiene *buena* digestión? ¿Muy buena?  
 CORO.- *Conquistando posiciones a largo plazo.*  
 JEREMÍAS.- ¿Le gusta contar los *misiles* delante de los *estéticos*, ah?  
 OZIEL.- ¿Obra bien? ¿Obra bien? ¿Es ético? ¿Es estético?  
 CORO.- Una obra así, con tantas preguntas, ¿es *moralmente* posible? (2001: 155)

Este uso de las interrogaciones –aunque cuestionable en función de la efectividad del diálogo- implica ciertas exigencias de intencionalidad por parte del emisor, en relación a que, “según la gramática generativa – transformacional, la frase interrogativa es la transformación de una estructura profunda de tipo enunciativo”. (Marchese, A. y J. Forradellas, 1986: 217) e incluso encontramos formas directivas, desde la perspectiva de los actos del lenguaje, en función de preguntas que funcionan más en el plano imperativo que en el de la interrogación.

Dentro del modo del decir también existen recursos estilísticos que predominan en ciertas partes del diálogo y estructuran, desde el lenguaje, el juego de la comicidad, la parodia y el absurdo presente en la obra. Estos recursos son figuras de repetición y de acumulación que crean pseudo-trabalenguas, principalmente epíforas y polisíndeton, y, al mismo tiempo, se omiten signos de puntuación. Lo anterior ofrece una serie de problemas para la representación de ciertas intenciones y significaciones del texto en la actualización del diálogo en la puesta en escena:

---

<sup>21</sup> Repetición de la edición consultada que asumimos como errata.

OZIEL.- La misión que me empuja a tener una misión *es escudriñar la misión de la misión* usted y esa misión. ¿Cuál es la diplomacia diplomática que debo diplomatar para diplomarse? A propósito, ¿ya se lo dijeron?

SAÚL.- Me lo dijeron. Y lo otro también. Lo admiro por eso.

OZIEL.- ¿Le dijeron que le dijeron *cuando le dijeron se lo dijeron?*

SAÚL.- Me dijeron que lo que me dijeron cuando me lo dijeron que usted *no tenía títulos títulos de títulos ninguno.* (2001: 159)

SAÚL.- Su misión guerrera diplomática ha sido gloriosa su actitud cortesana rebasa todo y repunta y repiquetea me encanta su *fashion* se relaciona bien con todo el mundo es adorable *es un buey un buey un buey* aquella manera elegante y refinada y prodigiosa de decir las cosas y las otras y aquellas y todas las otras y su vida y sus forma de vivir. ¿Dígame una cosa? ¿Sabe qué pasará? ¿Sabe cómo terminaremos? Me gustaría saber *el plan de vida completo* ahora me angustia el enigma usted dígame.

OZIEL.- Le diré una cosa *le diré diciéndosela* y dicha estará cuando se la diga *no sé qué será de usted* de mí *de mí sí de mí sí de mí de mí mucho será lo que diré* de mí pensaré *pero de usted qué será pordiosero* me da ternura su vacilación me trae a la memoria la idea de la nada del vacío *las tinieblas su mirada agujoneada por el dolor...* (2001: 161)

Desde el punto de vista del *decoro*, los personajes de **Edipo Asesor** presentan una falta de coherencia entre el decir y el hacer, lo cual es un recurso humorístico propio del registro de Galemiri. Dicho de otro modo, la construcción del humor se debe, en gran medida, a la distancia que se experimenta entre lo que sucede (acción), quien padece (personaje) y quien dice (emisor) que provoca un efecto de racionalización carente de emoción como condición de la risa, en sentido bergsonianiano:

JUDITH.- ¿Por qué no me dice *lo que piensa? Es algo elemental.* Su vida y la mía. ¿Cómo la vivirá? ¿Cómo vivirá su vida *usted pequeño nada de la nada?* ¿Le dan miedo mis reflexiones? ¿Me teme? ¿Métemela? *Excuse me. Is the language. The language. And you and I.*

CORO.- *Judith yace sobre su espalda. Sus brazos rodean el cuello de Ozziel, sus piernas oprimen con fuerza su cintura.*

OZIEL.- ¿Llora? ¿La marquesa llora? Me calienta su forma de pensar. Me *estresa* su manera de razonar. La tierna y brutal inmoderación. No puedo dominar mi *libido*. Mi *libido* me domina. La deseo asquerosamente. ¿Se dio cuenta?

JUDITH.- ¿Tiene depósitos a plazo? ¿Y *se aguanta?*

OZIEL.- ¿Y usted se aguanta mucho? *La meseta orgásmica* y los sieta estallidos.

CORO.- *Ozziel la oprime con sus brazos por la cintura, con la rodilla bajo sus muslos.*

JUDITH.- ¿Hablemos de sexo? ¿Hablemos de la contrarrevolución? La cuestión judía. *La cuestión mapuche.* La cuestión sudamericana. ¿Qué cuestión es? (2001: 172).

Lo anterior se delimita al estilo del decir de los personajes identificados (personalizados), no obstante, el decir del Coro presenta, además, otras consideraciones que precisar. En primer lugar, muchos textos del Coro funcionan como descripción de la acción y el espacio, al mismo tiempo que entrega información diegéticamente, emparentándose con el modo acotacional del texto:

CORO.- Durante el mes de la Patria, el rey Saúl instruyó a sus cercanos para ubicar al legendario asesor Oziel. El rey, acosado por una guerra civil sin cuartel, y enterado de un complot para asesinarlo, se pone en las manos de un nuevo asesor, sin saber que es el propio Oziel el líder de esa aborrecible intriga anarquista y que viene a eliminarlo. Entonces, la verdadera tragedia se cierne sobre el atribulado Oziel... (2001: 150)

CORO.- *Oziel coloca a Judith a su lado y se recuesta sobre ella, toma una de sus piernas y la trae junto a su muslo, al tiempo que acaricia los labios con la lengua. Oziel acerca su pierna y le rodea la cintura. Judith responde al sentir el beso. Cuando ambos se acarician mutuamente con la lengua, Oziel inserta su vástago viril.* (2001: 174)

En segundo lugar, el Coro permite la comprensión de ciertos pasajes delimitando verbalmente el ámbito de la significación del diálogo, recurso necesario dada la inconexión dialéctica que se evidencia en el modo interrogativo en el que muchas veces está configurado y en el uso de las figuras retóricas mencionadas que provocan cierta separación entre la enunciación del coro, la acción y la enunciación de los personajes, incluso llegando a ser una especie de sudodemiurgo que introduce ya sea la acción o el diálogo:

CORO.- *Tácticas para mantener el liderazgo.*

JUDITH.- ¿Por qué debería temblar? La luz despampanante, Su Majestad. Cruel *destino*, no me hagas pensar. Pasión terrestre. Una consolación. Ahora no podré mentir. Me quedé sin municiones. *¿Dudas de mi ternura?* ¿De qué más dudas? Un corazón trizado no puede sangrar tanto como el mío. Una injuria según las leyes de Moisés. Moisés me enerva. ¡Bah! Todos los dientes se caen, salvo uno. Ni yo misma lo sé. Castigo de noventa y nueve latigazos. Tengo que expulsar toda la maldad de mi corazón. Falso destino. Mi increíble y desperdiciado *talento*. Extremo disgusto.

CORO.- *Culpabilidades enigmáticas.* (2001: 178)

CORO.- *El mensaje sobresimplificado.* (2001: 189)

CORO.- *Edipo narciso.* (2001: 194)

En tercer lugar, debido a la multifuncionalidad del Coro, este representa distintas voces (personajes) dentro de la escena, marcados normalmente por el decir y especificado por el lenguaje acotacional. Sin embargo, una descripción más acabada de este se verá en el capítulo Personajes.

De acuerdo a las *funciones teatrales* del diálogo, es posible observar un deliberado predominio de la función dramática, ya sea por parte de los personajes como por parte del Coro, como ya observamos. En este sentido, paralelamente a las escenas de violencia donde el decir se omite, los personajes actúan de modo violento solo hablando, provocando el movimiento de la acción.

La función caracterizadora del diálogo se presenta un tanto ambigua debido a la no direccionalidad clara del objeto referido, es decir, la separación entre enunciado y contexto y entre enunciado y referente, a la vez que hay distancia entre enunciado y sujeto de la enunciación. Esto conlleva más un problema en la caracterización de los personajes, siendo esta función cumplida desde la no intención, caracterización indirecta, involuntaria e inconsciente. Esto se condice con el estilo poético del texto que permite esconder la figura del hablante, construido normalmente por el Coro y el contexto de la enunciación, más que por el diálogo mismo.

La función *diegética* o narrativa se ve muy presente en este texto, especialmente debido a la complejidad espacial que se declara en la acotación inicial. Esta obra (neoobra) se constituye en el exceso de diégesis no medida por parte de los personajes que deben construir realidad por medio del uso de lengua:

CORO.- *El ego corporativo.*

SAÚL.- ¿Pruebas irrefutables? ¿Primero *el desdén*, luego *el desprecio*? ¿Ah, sí, ah? ¡Qué motivante! ¿La escoria del siglo veinte me pone frente al paredón? ¿En qué fallé, ex primer asesor? ¿Puede señalarme, mi amigo, *cuál es mi grieta*? Voy a ahondar en esa falla, me dijo... no festine mi sufrimiento, ¿quiere? ¿Se aleja? ¿Así no más? A usted lo lancé al Mapocho en un Moisés. Eso lo admito. ¿Me

acusa a mí? ¿En qué fallé, ex asesor, dígame? Tribunal superior. *Apelación* a la corte suprema. Las tres cortes se pronuncian en contra. Las tres. Segundo, todo lo que hice fue para lo que estaba programado. ¿Por qué lo niega?

CORO.- *Silencio inconveniente*. Pausa. El generalísimo en jefe fustiga al acusado con una *mirada devastadora*. Las cinco de la tarde. Mantel para la once. Treinta años sin hablarse.

SAÚL.- Lo busqué, hijo, ¿eso lo sabe, no? Lo busqué. Trizado. Quebrado.

OZIEL.- ¿Escuchó hablar de mí? ¿Ah, sí, ah? Me deja empapado. Me orino de felicidad. Vivía el muy *miserable*, mientras yo agonizaba. Nunca una lisonja, nunca una caricia, nunca una moneda, nunca un recurso de amparo. Era su vástago. ¿Le molestó? Usted me lanzó a las aguas, maldita sea, usted me rechazó, usted máquina manipuladora., movediza, usted me hirió. Se lo dije. Se lo dije. ¿Qué hago con sus calamidades? Tercero: ¡devuélvame *‘Living in the material world’* de George Harrison! ¡Ochentón penoso! Se escabulle, el polvoriento, el mugroso. Se infiltra dos o tres gramos de infusiones malignas, y sus venas parecen carreteras. ¡Qué le voy a hacer! ¿Oyó hablar de mí? ¿Oyó? Veo sus viejos legajos y huelo las leyes podridas. (2001: 187)

CORO.- *Edipo narciso*.

OZIEL.- *Sigo un tratamiento para aumentar el tamaño de mi miembro viril. Voy en la sesión siete. A veces, lo siento más grande. A veces, más chico. Es oscilante. Como mi estado de ánimo. Sigo un tratamiento para aumentar la vista. Voy en la sesión siete. A veces veo. A veces no. Es oscilante. Como mi estado de ánimo.*

Me da pena admitirlo pero durante toda mi vida he fracasado. Sigo un tratamiento para ser hipermasculino. Sigo un tratamiento para impresionar a las mujeres. Ya saben, sacarse el slip y bombardear. Sigo un tratamiento para ver a las mujeres. Ya saben, sacarse el slip y bombardear sigo un tratamiento para vigorizar mis venitas sexuales. Golpes de electrodos en las bolas y aullar. Mi pene es tímido. Como yo. Un pene shy. ¿Por qué no? (...) (2001: 194)

JUDITH.- Ahora soy la reina. Ahora soy odiada y amada por igual. Ahora puedo ver. Antes no veía. Ahora veo. Antes no sabía. Ahora sé. El incesto no cuenta. Orden de investigar después del incesto. Durante el interregno del incesto, se aplica la ley de amnistía. De la fornicación para adelante, lo que quieran. Ahora me gustaría ahorrarme la terapia. ¿Se puede olvidar un incesto, y dos, y mil quinientos en territorio latinoamericano? Mil quinientos incestos nacionales, en un contexto de seis y medio millones de incestos globales, ¿es poco? Sigo un tratamiento para dejar de sentirme incestuosa. Sigo un tratamiento para dejar de ver mi incesto. A veces lo dejo de ver. A veces lo vuelvo a ver. Es oscilante. Como mi estado de ánimo.

Sigo un tratamiento para volver a ver a mi hijo. Sigo un tratamiento para volver a sentirme madre. A veces lo vuelvo a sentir. A veces no. Es oscilante. Como mi estado de ánimo. (2001: 196).

Es preciso mencionar que, en esta obra, la función ideológica y poética son, en gran medida, inseparables de la diegética, puesto que se constituyen muchas veces en la misma enunciación:

CORO.- *Así*. Un asesor en campaña. Un asesor en gira. Un *asesor en tour*. Un *asesor a tablero vuelto*. Un asesor que tiene vendidas todas las localidades. Un asesor *que hace su show*. Un *show súper show*. Un asesor *ni de izquierdas ni de derechas*. Un correcto *concertacionista*. Cauteloso, un *esforzado cartesiano*, un estudioso de la historia de América Latina. Que *estudia el continente*. Que piensa el tercer mundo. Que tiene conversaciones de salón. Que clava la vista. Que utiliza la técnica *huidobriana* de pupilas. Que está en combate.

SAÚL.- ¿Cuántos países *debo conquistar en las conquistas* que usted me encomendó? ¿Cuántos prisioneros *debo tomar* cuando los tome? ¿Cuántas *sesiones de interrogatorio* tengo que interrogar antes de llegar a ser un estadista?

CORO 1.- Un asesor *así altivo* arriesgado sedicioso seboso hermoso.

CORO 2.- Un *mandatario enamorado* conocimiento natural.

CORO.- *La expansión en línea*.

OZIEL.- Dé la orden de masacre *masacrando ahora*, pero con sutileza, negocie a la hora de negociar, dispare a la hora de los disparos, haga la guerra no la paz hágala.

Pero ahora.

Vaya allí y haga lo que se le encomendó.

El concepto de democracia para los jóvenes latinoamericanos.

*Un documental sincopado*.

¿No hay nadie haciendo un documental aquí?

¿Uno en colores con ojo?

Un documental de un asesor *así así*.

Un documental premio Leipzig *ipso ipso*.

Mejor contribución a la causa revolucionaria. (2001: 158-9)

El único enunciado en el que predomina la función metadramática se puede observar en la reflexión del Coro, citada anteriormente, respecto de la construcción del diálogo en forma de interrogaciones sucesivas: “CORO.- Una obra así, con tantas preguntas, ¿es *moralmente* posible?” (2001: 155)

Respecto de las formas del diálogo dramático, podemos expresar el paso del coloquio al soliloquio, no observándose monólogos, apartes ni apelaciones.

## 2. Ficción dramática

De acuerdo al esquema actancial, en esta obra se cumplen claramente las oposiciones planteadas por Greimas, no obstante variaciones significativas desde el plano de la fusión de actantes.

El sujeto (Oziel) tiene un objeto (revolución), sin embargo el mismo es el destinatario de esa acción, puesto que para lograrla debe matar al rey y su muerte conlleva el beneficio que busca (independiente de las consecuencias que implica un cambio del destinatario: el destino y su cumplimiento). El ayudante, se presenta inicialmente como parte de la oposición (Judith) que conforman Jeremías y principalmente Saúl (el objeto a derrotar).

S = Oziel

O = revolución

D1 = anarquista que Oziel lidera.

D2= el destino.

Op1 = Judith = Ay

Op2 = Jeremías

Op 3 = Saúl

La ficción dramática en *Edipo Asesor* se expresa en la introducción diegética que ofrece el Coro, mediante la cual podemos acceder a la sucesión de acciones que activan la ficción. Esta introducción es necesaria desde el punto de vista de la configuración de los actantes y de los caracteres de los personajes, acerca de los cuales, debido en gran medida a lo expresado respecto del diálogo y las acotaciones, no poseemos información clara, o más bien, la información que poseemos es ambigua y solo es posible comprenderla mediante los enunciados del coro y los nombres de los cuadros.

Podemos resumir la situación dramática citando nuevamente al Coro: “Durante el mes de la Patria, el rey Saúl instruyó a sus cercanos para ubicar al legendario asesor Oziel. El rey, acosado por una guerra civil sin cuartel, y enterado de un complot para asesinarlo, se pone en las manos de un nuevo asesor, sin saber que es el propio Oziel el líder de esa aborrecible intriga

anarquista y que viene a eliminarlo. Entonces, la verdadera tragedia se cierne sobre el atribulado Oziel...” (2001: 150)

El drama se constituye en base a un diálogo de escenas patentes y latentes, pero a diferencia de *Edipo rey* - una obra que se presenta como paradigma del “*teatro analítico*” según García Barrientos, porque lo importante ya ha ocurrido y se escenifica la toma de conciencia por parte de los personajes y sus consecuencias - en *Edipo Asesor*, cuya referencia es obvia, existe un conglomerado de acciones no representadas y que desencadenan las acciones patentes que constituyen el drama. Por una parte, no se asiste al abandono de Oziel, así como tampoco a los inicios de la rebelión que este comanda, pero sí asistimos a presenciar el acto heroico e irónicamente trágico por parte del protagonista.

El escenario de acciones ausentes corresponde a aquellas que dan cuenta del paso del tiempo, elipsis presentada al final, especialmente después de la muerte de Saúl, lo que permite vislumbrar el cierre de la acción, hasta los dos epílogos: *EPÍLOGO. LOS OJOS DE OZIEL* y *LA NEOBULIMIA*.

Según el esquema estructural del drama, este consta de tres momentos: Planteamiento o *prótesis* (especialmente construido por el coro), Nudo o *epítasis* (asesoría de Oziel ante la batalla para ganar confianza de Saúl, estrategia de seducción urdido por Jeremías y Judith, herida mortal de Saúl y su muerte) además de un desenlace o *catástrofe* que se inicia con Oziel arrancándose los ojos y termina con este y Judith, ya viejos, frente al televisor que le obsequiara Saúl.

Existe un claro predominio de la acción principal, limitándose la acción secundaria y más bien abierta o paralela a la acción principal, el actuar de Jeremías después del asesinato del rey.

La secuencia se desarrolla en cuadros, no señalados como tales en ausencia de actos, y algunas escenas en los cuadros. No obstante, esta distinción es confusa y la definición de cuadro es la que más se acerca, desde el punto de vista dramatólogo, a la segmentación propuesta por el autor. Desde el punto de vista diegético o narrativo esto equivale a Capítulos, debido a que en algunos casos son unidades de sentido más que unidades espacio temporales. Tal vez, sería posible hablar, en este de caso, de *lexía* en sentido barthesiano, según el análisis estructural del relato.

Cabe señalar que la segmentación en cuadros tampoco es ortodoxa dado que en algunas de ellas se presentan mutaciones del espacio y el quiebre de la temporalidad:

0. Espacio indeterminado donde aparece el Coro.
1. *REUNIÓN SECRETA EN EL AVIÓN REAL.*
2. *LA COREOGRAFÍA PROTOCOLAR*
3. *EN EL SAUNA DE PALACIO.*
4. *ENTRANDO EN EL SALÓN REAL.*
5. *EN LA PISCINA PALACIEGA.*
6. *EN EL TEMIBLE Y PUBLICITADO CAMPO DE BATALLA.*
7. *EN LAS LEGENDARIAS TRINCHERAS.*
8. *EN LA BATALLA CUERPO A CUERPO.*
9. *OSTENTOSA CEREMONIA DE CONDECORACIÓN.*
10. *DESPUÉS DE LA NEOBATALLA.*
11. *VISITANDO EL HARÉN DEL MONARCA.*
12. *LA VERSÁTIL FIESTA REAL.*
13. -----
14. *EL ABYECTO ESTÁNDAR DEL DISCURSO.*
15. *CAPRICHOSO DESAYUNO REAL.*
16. *DEPLORABLE CONSPIRACIÓN EN EL AVIÓN IMPERIAL.*
17. *LOS CINCO EMBATES SEXUALES DE JUDITH Y OZIEL.*
18. *LA INFIDELIDAD NEOREAL.*
19. *SEGUNDO EMBATE SEXUAL EN LA COCINA REAL.*
20. *PRUEBAS AUDIOVISUALES.*
21. *TERCER EMBATE SEXUAL.*
22. ...
23. ...
24. *LOS 99 LATIGAZOS DEL REY.*
25. *CONFERENCIA DE PRENSA EN PALACIO.*
26. ----
27. *EL DILUVIO O LA DESPEDIDA DE OZIEL.*
28. *AGONÍA EN EL TRONO.*
29. *EL MONÓLOGO BAJO EL AGUA.*

30. *EL DESTIERRO DE OZIEL.*
31. ....
32. ....
33. ....
34. EPÍLOGO. LOS OJOS DE OZIEL.
35. LA NEOBULIMIA.

La obra consta de 34 cuadros (sumando la presentación que hace el Coro) más los dos epílogos ya mencionados. Las escenas se desarrollan al interior del cuadro 25. *COFERENCIA DE PRENSA EN PALACIO*, en el que se desarrollan 3 escenas concatenadas; dentro del cuadro 27. *EL DILUVIO O LA DESPEDIDA DE OZIEL*, en el cual se desarrolla una estructura compleja desde el punto de vista del análisis ya que este cuadro se subdivide en XVIII momentos cuya especificidad estructural no queda clara, dado que no hay cambios discursivos importantes, ni cambios espaciales, solo una segmentación arbitraria del diálogo entre Oziel y Sául con participación del CORO.

Según la forma de construcción, este drama es evidentemente abierto, tanto por el planteamiento inicial de batir el récord de locaciones en la historia del teatro, como la libertad para la incorporación de personajes y las mutaciones del CORO:

11. *VISITANDO EL HARÉN DEL MONARCA.*  
*LAS ASISTENTES REALES DESCORREN UNA NUEVA CORTINA QUE ESCONDE A LAS CIEN TEMPESTUOSAS E IRACUNDAS MUJERES DE SAÚL. OZIEL Y EL REY RECIBEN UN DULCE FLAGELO ERÓTICO CON HUMEDECIDAS Y TIBLAS RAMAS DE ABEDULES.)*

En relación al tipo de drama, al igual que su referente más claro -*Edipo rey*- esta obra es un *drama de acción* ya sea porque la acción se estructura en torno al *neomytho* y porque el carácter de los personajes es funcional para la acción. Sin embargo, se distancia del canon correspondiente a este tipo de drama al liberarse de las trabas de unidad de tiempo, espacio y acción. Únicamente respeta la cohesión de esta última.

### 3. Tiempo

*Edipo Asesor* se presenta como una obra que busca desafiar las limitaciones espaciales del teatro y esto implica desafiar, también, sus limitaciones temporales. Dicho de otro modo, la mutación del espacio conlleva una mutación en el tiempo, separar tiempo y espacio es, en definitiva, una estrategia metodológica. En cierta medida, el tiempo dramático se construye esencialmente entre el plano del tiempo escenificado y el del tiempo elidido, lo que implica la transformación del espacio y el tránsito de un lugar a otro.

Del mismo modo en que dialoga la acción patente y latente, asistimos a una obra cuya puesta en escena es una variable más dentro del drama, dado que, en la escena misma, se descubren elementos latentes que adquieren dimensiones trágicas. En otras palabras, si bien el drama se estructura sobre la muerte del rey para acabar con el cometido de la revolución -en términos actanciales, el cumplimiento del objetivo del Sujeto y la derrota del oponente-, esta muerte adquiere dimensiones trágicas una vez develado el destino de Oziel como “hijo” de Saúl. De este modo, el tiempo pasado -período en el cual sucede el abandono y la conformación de Oziel- es omitido de la escenificación, pero adquiere realce y termina predominando en la *catástrofe*. Como ejemplo, observemos la parte final del cuadro 28:

SAÚL.- Sigamos recorriendo. Soy un auditor muy sensible. Nada de lo que sea humano me es extraño. *Mazel Tov*. Todo puede siempre esperar. Entre usted y yo, cosas pendientes sobre todo. *Sufrimiento convexo*.

OZIEL.- es bueno que hablemos pero no me denigre, conde.

Todo está *predestinado*.

Soy el heredero legítimo del trono.

¡Dame tu trono, padre!

Te hablo.

SAÚL.- ¿Cuál es el sentimiento que creo reconocer? Ahora mismo vengo de la batalla. Adivinaste que quería verte, vástago. Soy capaz de pasiones profundas, no se equivoque, hijo. *Una perfección imperfecta*. ¿Dónde están todos? Todo está *demasiado silencioso*. No me gusta este presentimiento. No me gusta. ¡no me gusto yo!

OZIEL.- *¿Por qué te muestras tan tranquilo frente a la muerte? Te cito citando, Saúl, tus propias crueldades inscritas en el ISBN.*

SAÚL.- *Una de las injurias que más saboreo. Usted, mi narrador proustiano. La escena es como la frase. ¿Cuáles son los errores que observo? Considerad que mucho me desagradó lo que sucedió con Judith. Creí haberla conocido.*

*(EL TRONO COMIENZA A FLOTAR EN EL AGUA)*

Sobre lo que me preguntáis. Os lo expongo con más claridad. Que no degeneren en tiranía. Lo acontecido con vos es paradigmático y trágico. Os habéis expresado y comportado oscuramente con Judith, vuestra madre. Un secreto solo entre vos y yo ¿Me entendéis?... ¿Lo podréis guardar?

*(OZIEL SE ENCARAMA ANGUSTIADO AL TRONO DE SU PADRE Y LE ARREBATA LA CORONA INCRUSTÁNDOSELA EN EL PECHO.)*

SAÚL.- ¡Desaparece de mi carretera panamericana! ¡Desaparece de mis dominios!

*(OZIEL SE HUNDE EN EL AGUA) (2001: 188-9)*

Tal como se presenta, el eje dramático sufre un desplazamiento irónico y trágico, para pasar de la acción patente a la latente y del tiempo patente al latente. El asesinato del rey adquiere dimensiones propias del teatro analítico, a través de un procedimiento realizado por Aristóteles en su *Poética*, al hacer coincidir la anagnórisis con la peripecia que constituye la catástrofe.

La participación del tiempo aludido es, del mismo modo, fundamental en la construcción del eje dramático. Debido a que la acción escenificada se desarrolla en el espacio, el tránsito debe elidirse, asumirse como elipsis aunque no solo para el desencadenamiento del conflicto, sino que también, para mostrar sus consecuencias (ver Epílogos).

Estamos ante una obra con un claro orden crónico y cronológico, continuidad de escenas temporales con nexos que las separan, siendo estos principalmente elipsis.

En consideración con el aspecto de *duración*, tenemos que la relación de la fábula con la escenificación es en gran medida de ritmo intenso, debido al fenómeno de comprensión de elementos dramáticos de la fábula en el breve tiempo de la escenificación. Del mismo modo,

esto se traduce en momentos claros de condensación como en los cuadros de la batalla (del número 6 al 8), donde sólo presenta en escena lo fundamental, sin precisar tiempo, pero con el supuesto que la duración de la batalla excede notoriamente la duración de la escena. Asimismo, la obra podría describirse como una sucesión de condensaciones, donde no existe relación directa de tiempo entre la fábula y la escenificación: presentación de Oziel, asesoría de Oziel, encuentro sexual con Judith, descubrimiento del encuentro sexual por Saúl, etc. La siguiente descripción puede dar luces sobre la construcción temporal de la obra:

- Presentación del Coro: Acronía parcial.
- Escena del avión: Escena Temporal (ET)1.
- Nexo. Elipsis
- Llegada de Oziel. ET 2.
- Nexo. Elipsis.
- Sauna de palacio. ET3.
- Nexo. Elipsis.
- Entrada en el salón real y saludo al Rey. ET 4.
- Nexo. Elipsis
- Piscina palaciega. ET5
- Nexo. Elipsis
- En el campo de batalla ET6<sup>22</sup>
- Trincheras. ET7
- Batalla cuerpo a cuerpo. ET8.
- Nexo. Elipsis.
- Condecoración. ET9
- Después de la Neobatalla. Nexo de Transición Resumen.
- Nexo. Elipsis.
- Harén del monarca. ET10.
- Nexo. Elipsis.
- Fiesta real<sup>23</sup>. ET11.
- Nexo. Elipsis.
- Discurso de Oziel y Jeremías. ET12
- Desayuno Real. ET13
- Nexo. Elipsis.
- Avión presidencial. ET14
- Nexo Elipsis
- Primer embate sexual. ET15<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Desde la Escena Temporal 6 hasta la 8, si bien el texto presenta espacios distintos dentro de un macro espacio (campo de batalla), se puede leer como una sola escena temporal sin la necesidad de nexos (elipsis), de manera condensada. No obstante, se mantienen en la descripción como escenas temporales aisladas con el fin de respetar la relación espacio temporal que la obra escrita entrega.

<sup>23</sup> Corresponde a dos cuadros, desde el punto de vista de la segmentación entregada por el autor: cuadros 12 y 13.

- Nexo Elipsis.
- Cocina real (segundo embate sexual) ET16.
- Nexo. Elipsis.
- Pruebas audiovisuales. ET17.
- Nexo. Elipsis.
- Ducha real. (tercer embate sexual). ET18
- Nexo. Elipsis.
- Estacionamiento. (Cuarto embate sexual). ET19
- Nexo. Elipsis.
- Dentro del mercedes blanco. (Quinto embate sexual) ET20.
- Nexo. Elipsis.
- Latigazos a Judith. ET21
- Nexo. Elipsis.
- Conferencia de prensa de Oziel, atentado al rey, muerte del rey y Oziel arrancándose los ojos ET22<sup>25</sup>
- Nexo. Elipsis.
- Despedida de Oziel. ET23
- Nexo. Elipsis.
- Destierro de Oziel. ET24
- Nexo. Elipsis.
- Judith y Jeremías en avión real. ET25
- Nexo. Elipsis.
- Oziel ciego y envejecido frente al televisor. ET26
- Nexo. Elipsis.
- Judit y Oziel frente al televisor. ET27.

Tal como mencionamos, el tiempo de la fábula excede al tiempo de la escenificación, ambos, sin precisiones claras. Podríamos situarnos en un tiempo mítico, distante del aquí y el ahora, donde la relación entre pasado, presente y futuro se expresan de manera amplia y sin precisiones exigibles a un teatro de carácter realista. De modo tal, la perspectiva temporal de la obra manifiesta una interiorización implícita en las alteraciones objetivas de la temporalidad en el caso de las condensaciones y el tratamiento de la elipsis, cuyas duraciones, desde el plano de la fábula, no son homogéneas, sino que incluyen, de modo no evidente, lapsos de minutos (entre ET 2, 3 y 4, por ejemplo) a años (entre ET 25 y 26).

---

<sup>24</sup> También corresponde a dos cuadros desde el punto de vista de la segmentación entregada por el autor: cuadros 17 y 18.

<sup>25</sup> Sucesión de cuadros 25, 26, 27, 28 y 29.

Si bien es cierto, es posible percibir ciertas limitación de lo temporal mediante referencias claras a lugares reconocibles que, por lo tanto, no son míticos y elementos reconocibles por la cultura de masas o por el contexto de creación (Chile), no existe, en realidad, una distancia temporal definida, por lo que estamos en presencia de lo que García Barrientos denomina Ucronía. Estas referencias a elementos localizables temporalmente (televisor Flat marca Sony, helados de La Escarcha (heladería tradicional de un barrio acomodado santiaguino), la cuestión mapuche, Latinoamérica, etc.), no constituyen referencias cronológicas, sino que más bien son trampas discursivas o estrategias retóricas propias del entramado postmoderno, en el sentido de Alfonso de Toro: “Collage, intertextualidad, pluralidad de discursos, elementos y materiales, juego discursivo a nivel de la metalengua, discursos sobre discursos, reflexión. El postmodernismo es ironía, parodia, humor, entretención” (1990: 19). Sin embargo, sobre este punto se detallará más adelante.

Resulta necesario constatar que el juego temporal no da cuenta de una semantización del tiempo de manera clara -al modo de *tematización*-. A pesar de su manipulación a través de los recursos ya expuestos, es posible vislumbrar articulaciones propias de la conceptualización de la *neoobra* como ejercicio de abstracción de los procedimientos empleados por Galemiri para constituir *Edipo Asesor*.

#### **4. Espacio**

Será esta, tal vez, la variable más llamativa en la construcción de la obra, mas no en su significación. Respecto del desafío para la escenificación que plantea Galemiri, en términos de espacio, se debe distinguir entre las necesidades del espacio dramático y su tematización como radicalización de la semantización. En cierta medida es una obra *de* espacios pero no *sobre* espacios.

La importancia de esta distinción radica en lo que Sartre (1979) denomina la presencia del otro que está afuera, al que miro y no me mira, en un espacio distinto de constituido por la arquitectura, en otras palabras, la exacerbación de la distancia significativa. En esta obra, al menos, la distancia no solo se plantea desde la dimensión temporal sino también espacial. Es la distancia de algo que está permanentemente alejado a la realidad del espectador / lector y que, por lo tanto, adquiere dimensiones de realidad autónomas, propias de la escena donde no se puede intervenir.

Esta consideración inicial del espacio es pertinente debido a que si bien la obra pretende romper el récord de locaciones, este rompimiento es absolutamente tradicional, no incluye, señalado en la distancia. Otra cosa distinta es que la tensión se provoca en la búsqueda de una escenificación que permita la actualización de todas las demandas espaciales sobre las cuales se desarrolla el drama.

Estructuralmente hablando, estamos en presencia de una obra de espacios múltiples sucesivos y es en esta sucesión donde radica la dificultad escénica de la obra, debido a que, de acuerdo a la dramaturgia, las exigencias versan sobre la localización de cada una de las escenas, lo que evidentemente trasciende el plano del decorado verbal, del decorado corporal y del gestual.

*Edipo Asesor*, por lo tanto, presenta espacios patentes y caracteriza los latentes y ausentes mediante recursos sonoros o presentados por medio del diálogo y la diégesis, respectivamente.

En primer lugar, es necesario precisar ciertas consideraciones que el autor plantea en la acotación inicial respecto del espacio:

- a) *Edipo Asesor* intenta batir el record de localizaciones en al historia del teatro.
- b) Ciertas escenas serán precedidas por la apertura y cierre de cortinas imperiales que descorrerán dos mujeres que desempeñarán el rol de Coro.

- c) Las acciones más enjundiosas de esta obra podrían estar regidas por un software de notable rendimiento.
- d) La banda sonora debía tener el registro y la envergadura de la música del “Nuevo cine alemán”. (2001: 150)

Estas consideraciones juegan en un doble plano, ya como propuestas para la escenificación -cuya ambigüedad no permite una decodificación clara- y, como fue señalado anteriormente, un recurso extradramático.

En segundo lugar, es necesario describir la construcción del espacio en virtud de la visualización de la propuesta de locaciones, los signos que las componen y los grados de representación que poseen.

<b>Cuadro / signos espaciales</b>	<b>Escenográfico: decorado, iluminación y accesorios.</b>	<b>Verbal</b>	<b>Corporal</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Grado de representación</b>
<b>0. Coro<sup>26</sup></b>					
<b>1. Reunión secreta en el avión real.</b>	Computador con pantalla visible.				Patente
<b>2. La coreografía protocolar.</b>	Palacio, llegada de Oziel el helicóptero. “Sendero humeante y bañado de embragadoras y peligrosas fragancias provenientes de Istanbul y el viejo Lumaco” que conduce al Sauna.				Patente

<sup>26</sup> Se asume que la no especificación de signos espaciales en la intervención del Coro nos sitúa en la convención plena, de modo tal que no se necesita ningún indicio para generar el efecto espacio.

<b>3. En el sauna de palacio.</b>	Sauna. Vapores.				Patente
				Estruendo de la guerra a través de un despliegue de sonidos. (Enemigo sitia la casa de gobierno)	Latente
<b>4. Entrando en el salón real.</b>	Salón real bajo un sol artificial. / Caballo árabe/ Televisor Flat de 44 pulgadas marca Sony.				Patente
<b>5. En la piscina palaciega.</b>				Banda sonora de la guerra más atrevida, angustiosa y mejor ecualizada.	Latente.
	Piscina palaciega		Nado		Patente.
<b>6. En el temible y publicitado campo de batalla.</b>	Escenario de la guerra.				Patente.
<b>7. En las legendarias trincheras.</b>	Luz cegadora en progreso. Tanques. (Bombardeo aéreo) Misiles antiaéreos.			Bombardeo aéreo.	Patente
<b>Cuadro / signos espaciales</b>	<b>Escenográfico: decorado, iluminación y accesorios.</b>	<b>Verbal</b>	<b>Corporal</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Grado de representación</b>
<b>8. En la batalla cuerpo a cuerpo.</b>	Fuego cruzado. Armas automáticas. Metralletas Uzi. Espadas (neoespadas). Sombras del enemigo.				Patente
		Enemigo en las sombras.			Latente
<b>9. Ostentosa ceremonia de condecoración.</b>	Medallas fluorescentes.				Patente.

<b>10. Después de la neobatalla.</b>	Paisaje sangriento.				Patente.
<b>11. Visitando el harén del monarca.</b>	Harén del monarca/ humedecidas y tibias ramas de abedules.				Patente.
<b>12. La versátil fiesta real.</b>	Salón de baile.			Balada francesa	Patente.
<b>13.</b>	Salón de baile.			Balada italiana	Patente.
<b>14. El abyecto estándar del discurso.</b>				Parlantes del palacio: discurso.	Patente.
<b>15. Caprichoso desayuno real.</b>	Penumbra despacho real / falso caviar.				Patente.
<b>16. Deplorable conspiración en el avión imperial.</b>	Avión imperial. Computador.				Patente.
<b>17. Los cinco embates sexuales de Judith y Oziel.</b>	Sala de audiencia. / Empanadas de camarones con salsa de alcaparra, finas borrecas de jadrachos naturales de Esmirna, bollos de espinacas con suave masa de Matza, miniempanadas de pino y, para beber, Arak y Pisco sour. /tras un vidrio tres cámaras.				Patente.

<b>Cuadro / signos espaciales</b>	<b>Escenográfico: decorado, iluminación y accesorios.</b>	<b>Verbal</b>	<b>Corporal</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Grado de representación</b>
<b>18. La infidelidad Neoreal.</b>	Sala de audiencia (no especificado)				Patente.
<b>19. Segundo embate sexual en la cocina real.</b>	Cocina real / fasulias con arroz árabe, beiguelles con				Patente.

	crema ácida, minas bañadas con miel de uva. Para beber, viñas emergentes chilenas.				
<b>20. Pruebas audiovisuales.</b>	Sala de televisión real. / Pasa negras batidas en yogur.				Patente.
<b>21. Tercer embate sexual.</b>	Ducha real / Torta de lúcuma de Ovalle, mote con huesillos de Traiguén, ensaladas de fruta de Valdivia, helados de la familia alemana Widmer de Temuco.				Patente.
<b>22.</b>	Estacionamiento palaciego / Coñac Tres Palos, Amaretto di Saronó y menta frappé.				Patente.
<b>23.</b>	Interior de Mercedes blindado / Café turco.				Patente.
<b>24. Los 99 latigazos del rey.</b>	Enorme salón de retratos familiares.				Patente.
<b>25. Conferencia de prensa en palacio.</b>	Salón de prensa / elementos propios de una conferencia de prensa.				Patente.
	Detrás de una puerta giratoria, sala de audiencia / mesa de pool.				Patente.
	Detrás de una puerta giratoria, enfermería.				Patente.
<b>26.</b>					

<b>Cuadro / signos espaciales</b>	<b>Escenográfico: decorado, iluminación y accesorios.</b>	<b>Verbal</b>	<b>Corporal</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Grado de representación</b>
<b>27. El diluvio o la despedida de Oziel.</b>	Espejo cóncavo, en la casa real.				Patente
	Casa real inundándose.				Patente.
<b>28. Agonía en el trono.</b>	Casa real / Trono				Patente.
	Trono flotando en el agua.				Patente
	Hundimiento de todo bajo el agua / Corona real.				Patente.
<b>29. El monólogo bajo el agua.</b>	Casa real cubierta de agua / Bienes reales flotando / Agua se tiñe de rojo/ Corona real.				Patente
<b>30. El destierro de Oziel.</b>	Camino hasta la frontera del reino / Neblina que recuerda el humo de los estudios de Cineccitá.				Patente.
	Neblina como en un filme de Marcel Carne / Linterna.				Patente.
<b>31.</b>	Lejanía del reino.				Patente.
<b>32.</b>	Colina / Caballo árabe.				Patente.
<b>33.</b>	Avión real. Computador.				Patente.
<b>Epílogo. Los ojos de Oziel.</b>	Pantalla de computador / Televisor Flat enmohecido / Corona real.				Patente.
<b>La Neobulimia</b>	Salón de televisión / Televisor Flat. / Luces ultravioletas del televisor.				Patente.

La descripción del espacio permite dar cuenta cierta de la pretensión inicial de la obra respecto de locaciones, espacios patentes que en momentos muy puntuales dialogan con espacios contiguos. Del mismo modo, esta descripción permite problematizar, nuevamente, la segmentación de la obra en cuadros. Esto se debe a que dentro de un mismo cuadro existe la sucesión de espacios patentes que transitan de la latencia a la presencia (cuadros 25 y 26, cuadros 30 al 32) o la transformación de un de un espacio real a otro simbólico (cuadros 28 y 29), del mismo modo pasa con el modo de representación del espacio, en sentido del tránsito de un espacio llamado *virtual*, en sentido informático, (pantalla de computador) a otro *real* dentro de la ficción como sucede en el Epílogo y la Neobulimia.

Dentro del espacio ausente se pueden mencionar las alusiones al río donde fue abandonado Oziel, siendo él parte de la diégesis.

En consecuencia, esta obra admitiría, desde la distancia espacial, los tres tipos de espacios, siendo la más simple, a nuestro modo de ver, la convencional, que apela a la verbalización de las acotaciones por parte del Coro, por ejemplo; posteriormente la metonímica, sugerida por el autor a través del uso de un software de notable rendimiento -lo que quiera decir esto- para pasar a la más desafiante que sería la realista estilizada.

Desde el punto de vista de los planos, es necesario establecer los vínculos de la obra con efectos propiamente cinematográficos, especialmente en lo que se refiere a lejanía y cercanía de los elementos dispuestos en escena, desde el punto de vista del espectador. En esta línea, llama la atención las sugerencias para los cuadros 30, 31 y 32 que apelan a un tránsito por un sendero, la lejanía del horizonte y la oposición de la colina.

De acuerdo a la perspectiva espacial, estamos en presencia de un espacio objetivo donde se presenta, al menos desde mi punto de vista, una interiorización objetiva en el momento que se

inunda la Casa real, dando cuenta, como ya mencionamos, de manera simbólica el proceso de purgación de la acción y del protagonista.

Como ya se mencionó anteriormente, el desafío de localización está lejos de constituir una tematización del espacio. Este se desenvuelve en la neutralización semántica permitiendo la apertura escénica en el sentido de la posibilitar una escenificación desde las tres distancias espaciales propuestas por la *dramatología*.

## 5. Personajes

El reparto está constituido por 4 personajes además del Coro que, desde el punto de vista de la caracterización, es variable ya que, por un lado, se desempeña como tal (simple, unidimensional, con función pragmática clara a modo de coro griego) y, por otro, da paso a personajes también simples, unidimensionales con funcionalidad sintáctica genérica.

La configuración de la obra se puede apreciar en el anexo nº1. En él se descubre la apertura de la obra en virtud de la libertad para incorporar personajes con valor netamente sintáctico (cien tempestuosas e iracundas mujeres de Saúl) y, a la vez, cómo el coro va adquiriendo diversas funciones dramáticas. De este modo, observamos 5 personajes presentes en el reparto con las observaciones referidas al coro, que vale la pena explicitar:

Coro	Coro
	Asistentes reales
	Asesoras reales
	Enfermeras reales

De acuerdo al grado de representación, los personajes son patentes. No obstante, en los espacios latentes, nos percatamos de la existencia de personajes genéricos por medio de la

diégesis y de ciertos signos que componen el espacio (especialmente sonoros) en espacios de continuidad como los impersonales enemigos del rey en las sombras del cuadro 8.

Del mismo modo, nos enfrentamos a una obra que presenta cuatro personajes complejos desde el punto de vista del carácter, ya que el enunciado inicial nos sitúa solo en un plano del conflicto (llamémoslo político), sin entrar en el plano individual (llamémoslo existencial) de los personajes, que en definitiva constituye la “tragedia”. Si bien es cierto que desde el título podemos suponer la existencia de un modelo referido claro (*Edipo rey*) en la figura del asesor, solo accedemos a la catástrofe por medio de la anagnórisis que presenciamos en escena y que marca el carácter posterior de Oziel. Lo mismo podemos observar desde el punto de vista de las mutaciones que presentan los otros 3 y sobre lo cual se puede entender lo que dice Jeremías: “Lo que fue una *cosa* ahora es *otra*, pero es la misma, pero más templada. Lo que fue amor ahora es *otra* cosa pero más macerada...” (2001: 192)

Los tránsitos o transformaciones que dan cuenta de la complejidad del carácter de los personajes y que redundan en lo denominado carácter variable, se puede apreciar en el siguiente esquema:

	<b>Estado inicial</b>	<b>Estado intermedio</b>	<b>Estado final</b>
Oziel	Líder de la revolución y asesor infiltrado.	Asesor y soldado condecorado por el rey Saúl.	Asesino del rey que resulta ser su padre. De magnicidio a Parricidio en un solo y mismo acto.
Saúl	Rey que enfrenta una revolución.	Herido en batalla y salvado por Oziel.	Padre asesinado por su propio hijo.
Jeremías	Asesor del rey.	Delator de Oziel.	“Amigo” de Oziel. Asesor del reino.
Judith	Amante de Saúl.	Conspiradora	Amante y madre de Oziel.

Este cambio se debe, en gran medida, al aspecto cualitativo del relato, dado que las relaciones de los personajes se plantean en un plano inicial desde el conflicto político, en sus roles correspondientes y con el transcurso de la acción dramática deviene el parentesco, principalmente en la triada compuesta por Saúl – Judith – Oziel. De este modo, durante el

desarrollo del drama observamos que la constitución de los niveles de conocimiento de los personajes permite, a la vez, un cambio de significación de la obra, es decir, de tragedia política a tragedia existencial. En el sintagma se devela el sistema en el cual los personajes adquieren rasgos distintivos específicos y sus actos denotan y connotan significaciones no estipuladas desde el comienzo de la obra. En cierta medida, lo predeterminado da paso a la espontaneidad

Desde el punto de vista de las técnicas de caracterización, nos enfrentamos a la dicotomía inicial que ofrece el título. *Edipo Asesor*, como ya mencionamos, remite a un referente claro dentro del universo no solo dramático sino también psicológico, no obstante, debido al adjetivo calificativo de *asesor*, podemos vincular Edipo – Oziel, desde la presentación del Coro. Del mismo modo, la acotación que inaugura el relato nos pone en otra esfera de significaciones: *Obra neobíblica*, coincidente con la referencia hebrea de los nombres:

- Saúl: primer rey de Israel, de la tribu de Benjamín que perdió la razón debido al favoritismo por David. Se suicidó después de dar muerte a sus hijos.
- Judith: heroína bíblica que le dio la victoria a Israel al seducir y matar a Holofernes.
- Jeremías: profeta de la tribu de Judá que anunció el castigo de Yaveh por la violencia y la corrupción social.
- Oziel: variación de Uziel, Padre de Misael, Elisafán y Sitri. Tatarabuelo de Judith, fundó el clan al cual David confirió la responsabilidad de transportar el arca de la alianza.

Estos nombres remiten solo a ciertos aspectos de su significación histórica y religiosa y, al menos, desde el punto de vista de su caracterización encontramos nexos entre ellos y los de la obra:

- Saúl: rey que comete filicidio.
- Judith: heroína que seduce y mata para salvar a su pueblo.
- Jeremías: profeta de la muerte y la corrupción social.

- Oziel: encargado de la alianza (la transformación de la relación de dios con el hombre = nuevo estado).

Paralelamente, existen caracterizaciones explícitas transitivas en presencia o ausencia de uno de los cuatros personajes ya mencionados, por ejemplo:

- Judith y Jeremías refiriéndose a Oziel ausente:

“Un asesor así, que fusiona democracia y ciencia”  
 “Un asesor que combina el placer con el sufrimiento”  
 “Que entiende los últimos textos de Husserl”  
 “El hombre tiene un *charme...*” (2001: 156)

- Coro refiriéndose a Oziel y Saúl:

Un asesor en combate, así tan peculiar con una voz de mando semejante y erótica y suave y aterciopelada y seductora un asesor buenmozo y fibroso con desarrollo pélvico con un habla agresiva pero peculiar así tan así así como Sandro el Gitano así como Gardel así como así. Un gobernante atascado, una clase de mandatario raso desencantado, un tipo de generalísimo en jefe castigado preguntón silencioso así como una rosa desecha por el viento. (2001: 158)

- Oziel sobre Saúl presente:

“Sus ideas sobre la vida moderna son demasiado rígidas, Alteza” (2001: 157)

- Saúl sobre Judith presente:

“*No se entrega usted nunca, Judith, nunca*”. (2001: 166)

- Oziel sobre Jeremías presente:

“Me hace *bien* su ignorancia”. (2001: 168)

También encontramos explícitas reflexivas:

Oziel: he notado, a través de la vida, algunas cosas. Por ejemplo, que soy la única persona en el mundo *que me gustaría conocer a fondo*. (2001: 157)

Propio del drama es la caracterización verbal y no verbal que los personajes hacen de acuerdo a la continuidad del diálogo y las escenas. No obstante, algo que llama la atención es lo

invariante del registro y la falta de explicitación de aspectos suprasegmentales que homogeniza a los personajes independiente de sus padecimientos. En cierta medida, se asiste a una artificialidad retórica de las emociones no expresadas en la actualización de la enunciación. Si bien es cierto que estamos ante personajes complejos, no deja de ser cierto también que la complejidad no se expresa en el modo de actualización del discurso sino que meramente en su contenido.

Merece la pena mencionar que, de acuerdo a lo señalado del modo del decir del diálogo, nos encontramos en una perspectiva interpretativa distante y este distanciamiento es lo que afecta a los otros ámbitos: es difícil situarse desde lo temático debido a que no podemos jerarquizar la idealización, humanización o degradación de los personajes sin tener que abstraer el discurso, la enunciación y dejándose arrastrar por la mera convención teatral: Oziel es el personaje idealizado y, del mismo modo, no encontramos una humanización tal que permita vincularse comunicativamente con alguno.

Del mismo modo, tampoco podemos observar una tematización clara de los personajes no obstante el foco de acción que poseen y la jerarquía superior que tienen, desde el punto de vista semántico, por sobre el tiempo y el espacio. Su presencia objetiva permite ordenar la obra desde la comprensión de los personajes en diálogo con las variables semánticas ya expresadas o mejor dicho, la intertextualidad que funciona como estructura semántica básica de la obra.

En sentido barthesiano, podemos encontrar códigos culturales, literarios, históricos, onomásticos, entre otros, que permiten articular los sentidos del texto y consecuentemente, situar la creación de *Edipo Asesor* como deudora evidente de la tradición.

## 6. Visión:

Cómo ya observamos previamente respecto de las variables tiempo, espacio y personajes, es preciso confirmar el distanciamiento claro en cada uno de esto. Ya sea por la ucronía, la utopía y los medios de idealización, ambiguos estos, de los personajes, nos encontramos ante una obra que arriesga en la distancia temática, tal vez abstrayendo el conflicto, transformando la obra en una experiencia más intelectual que emocional, intrínsecamente ligada al modo del decir de los diálogos, es decir, al carácter de la enunciación.

Desde el ámbito de la distancia interpretativa, existe evidentemente un mayor compromiso con la convención teatral, especialmente al no haber conflicto entre personaje y actor. No obstante, debido a las dificultades espaciales que esta obra presenta, principalmente si se opta por una puesta en escena icónica realista, existe un mayor o menor distanciamiento interpretativo.

Respecto de la distancia comunicativa, debido a las referencias de elementos localizables dentro del tiempo y el espacio (nombre de marcas, espacios reales (el río mapocho), denominaciones de origen de los alimentos y bebidas que conforman el menú de los embates sexuales e incluso cantantes populares como Sandro el Gitano), o conflictos vigentes en la prensa y en la política (cuestión mapuche), además de las claras referencias a fetiches de la retórica política tanto chilena (concertación) como occidental (derecha e izquierda)), *Edipo Asesor* se puede considerar como un drama contemporáneo. No obstante, el modo de presentación de estos elementos y del conflicto, aíslan estas referencias para convertirlas en indicios de una posible *alegoría política* que construye Galemiri más que en estrategias de localización tanto espacial como temporal. En cierta medida, son *efectos de identificación* en el sentido estricto de la definición de García Barrientos y la obra se adecua cómodamente en la *utopía* y a la *ucronía*.

Es importante recalcar que el proceso de distanciamiento provoca una ausencia de “identificación” en sentido brechtiano en gran parte de los elementos expuestos, en gran medida por lo hermético de ciertos discurso y por la distancia paródica de acciones que dialogan con el texto base *Edipo rey*, tal como lo expresa la última acotación del cuadro 29: (*EL MELODRAMA QUÍMICAMENTE PURO: OZIEL SE ARRANCA LOS OJOS CÓMICAMENTE. EL AGUA SE TIÑE DE ROJO*) (2001: 189)

El punto de vista del drama tampoco evidencia variaciones sobre las cuales se puede estructurar una conceptualización de la *Neoobra*. Primeramente porque nos encontramos ante una obra de *perspectiva externa* clara, que posibilita aun más el efecto de extrañamiento, por lo tanto, se plantea desde “la posibilidad “normal” o no marcada de la perspectiva en el teatro” (García Barrientos, 2003: 213).

El aspecto sensorial de la perspectiva, al no manifestarse un proceso de focalización claro, depende necesariamente del público / lector; ubicándose fuera del drama propiamente tal.

Distinto fenómeno ocurre con lo cognitivo, en primer lugar porque el dominio de la intriga se ofrece al público desde el Coro, el cual solo ofrece la dimensión que anteriormente llamamos política de la obra (basta recordar el desempeño del coro trágico como una pseudo voz pública). En este ámbito existe un doble juego cognitivo: por un lado, Oziel lidera una revolución contra al rey que lo solicita como asesor; por otro, Saúl pide los consejos de Oziel sabiendo que es su hijo. Y desde este escenario, accedemos a una doble traición, la pública y la privada, la política y la existencial; siendo el público espectador partícipe solo de una de las variables, la de Oziel. No habiendo focalización, podemos concordar con lo denominado *ironía trágica*, elemento de por sí insuficiente para situar la obra dentro de la idea de tragedia.

Tanto desde los aspectos ideológicos como afectivos, creo que la obra se sitúa claramente en el extrañamiento, en la distancia que impide, como mencionamos anteriormente, una toma de posición respecto de un personaje y la empatía con alguno de ellos.

No hay manipulación de la lógica propia de la relación extra – intradramática, del mismo modo que están ausentes los cambios de niveles del intra al extradramático, por lo que esta separación convencional no proporciona complejidades a las ya planteadas por el espacio.

## 7. Conclusión preliminar

De acuerdo a lo descrito, la estrategia de generación de nuevos modelos, propuesta por De Toro, propia del “teatro de deconstrucción” no altera los principios fundamentales del hecho constitutivo del drama. Dicho de otra forma, al menos este procedimiento de construcción dramática no atenta la idea de teatro sino más bien y paradójicamente, la confirma.

La *neobra* (neoconcepto) enfatiza el hecho teatral incluso más que la tradición, destacándose los efectos de extrañamiento en los personajes, en los diálogos, en el tiempo y en el espacio. Muchos quiebres que se presentan con el slogan de nuevo, terminan confirmando la pertenencia a una tradición que constituye no solo una estructura sobre la cual se edifica la creación, sino que demuestran que en arte no hay *progreso*, solo manifestaciones de épocas.

La nueva sensibilidad, por lo tanto, se desplaza no a la creación sino a la recepción. En este sentido, De Toro configura un modelo de creación deconstructivista cuyas características serían:

- El empleo de un discurso semantizado, haciendo cita del discurso tradicional dramático, mas organizándolo de tal forma que los sintagmas aparecen uno al lado del otro sin otra relación que la tipografía. Al discurso no solamente se le roba su base mimética, sino la pragmática y con esto se transforma en hermético.

- La evocación de un teatro mimético, pero no hay nada que imitar, la referencialidad es puramente lingüística y con esto universal, se encuentra en todas partes o en ninguna: anonimidad (deconstrucción del teatro hablado tradicional).
- La evocación implícita de significados, que son llevados a una generalidad tal, que eliminan su significado o que son transformados, reemplazados, por otros significados, que anulan al evocado inicialmente.
- Deconstrucción del personaje dramático y tendencial del actor. El discurso autónomo hace al personaje superfluo, el actor no ocupa el primer plano, sino que como proyectador de un discurso determinado.
- Ideología y crítica inscrita en forma velada, más concreta y no de denuncia y acusación (Sartre, Camus) y tampoco simbólico (Beckett / Ionesco): el problema del consumo del placer como fenómeno sociocultural se plantea no a un nivel ético, sino estético, no estetizante de fuga, sino con los instrumentos del teatro, como teatro comprometido o político, y tampoco como neoconservador, reaccionario o restaurativo.
- Del teatro de la modernidad tardía (Beckett / Ionesco) la atracción del lenguaje, la reducción del personaje dramático, pero no caen en lo que se ha llamado el “absurdo”, es decir semióticamente expresado, una inversión de los parámetros lógicos del lenguaje y de la realidad, para crear un mito moderno teatral, sino que en este caso se produce una desmitización postmoderna. (1990, 35-6).

Estas características, finalmente, no dan cuenta tanto de un quiebre con los procedimientos sobre los cuales se construye el drama como género, sino más bien en el plano de las significaciones que provoca, por lo tanto, sitúa el quiebre en la recepción y curiosamente, en la profundización del extrañamiento, es decir, radicaliza la distancia muchas veces jugando con lo hermético no en profundidad sino en vacío.

La creación postmoderna no plantea divergencias formales, no tensiona la estructura, sino que, tal como señala Patrice Pavis en “La herencia clásica del teatro postmoderno”:

Juguemos con las palabras: quien dice *postmoderno* dice *moderno* y quien dice *moderno* dice *clásico*, de manera que el teatro postmoderno remite necesariamente a un pasado y es tributario de toda una tradición teatral que solo puede sobrepasar asimilándola. De este modo, este se caracteriza por un rechazo a romper completamente con un movimiento o con una vanguardia, para integrar de forma más adecuada los materiales que recupera de donde mejor le parece. (1998: 65)

El problema, radica finalmente en que la postmodernidad convirtió la creación en reacción más que quiebre, en asunción más que disconformidad, en conservadurismo más que revolución, en hecho estético, cerrado y no ético, abierto. El espectáculo se cierra efímeramente. Limpió a las vanguardias de sus justificaciones históricas y transformó al arte en creación sin contenido, en experiencia conformista y complaciente con un público que ya está educado en la no emoción y en la no abstracción. De aquí se entiende cómo *Edipo Asesor* es una obra si bien polifónica en termino de significantes, monológica en términos de discursos. Todo el ejercicio enunciativo está en función del despliegue de un solo acto metarreflexivo estético, en el cual no se encadenan secuencias de estructuras de sentido superpuestas, sino que más bien, estas estructuras son solo soporte para un explícito ejercicio de creación por la creación, imagen por la imagen, juego por el juego mismo. Y esto no deja de ser un gesto político en el contexto sobre ideologizado de la transición a la democracia post dictadura pinochetista.

La necesidad ideológica de consolidar un modelo que no pusiera en crisis la institucionalidad, con acciones políticas “en la medida de lo posible” de acuerdo al discurso del presidente Patricio Aylwin (1990-1994), también propició un espacio de creación desmesurada que explora los límites de la representabilidad mas no con el fin político – religioso artaudiano, sino más bien con un coqueto porque sí como respuesta. Al desaparecer el *logos* en términos dialógicos, queda la imagen como soporte discursivo teatral, y también como slogan de un modelo “ejemplar” de desarrollo, en directa consolidación y naturalización del ideal neoliberal (tal como una *neoobra*).

## X. La política del despojo en la obra de Guillermo Calderón

Un derecho se levanta contra otro derecho, no como si solamente uno fuera justo, pero el otro injusto, porque ambos son a la vez justos y opuestos, y uno se estrella contra otro; los dos pierden, y así también ambos se justifican mutuamente.

Hegel. *Geschichte der Philosophie*, Glockner XVIII, 119

En este capítulo daré cuenta de los mecanismos de la dramaturgia de Guillermo Calderón en términos generales, con énfasis en sus obras *Neva* (2006), *Villa* (2010) y *Discurso* (2010).

### 1. Insistencias poéticas: política e historia.

Al examinar los procedimientos dramáticos que Calderón utiliza, a la luz de la dramaturgia, es fácil encontrarse con ciertas insistencias, e incluso obsesiones, temáticas y formales, que permiten instalar las obras dentro de un ineludible terreno político, en el cual la acción se estructura como una disputa discursiva (no necesariamente lingüística) en la que se evidencia un objeto que solo puede entenderse en permanente conflicto: la Historia.

Esta noción de conflicto dialoga con esquemas dramáticos que participan de la conceptualización que Peter Szondi realiza en torno al drama moderno, que podría resumirse como la elaboración “de una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basada exclusivamente en la reproducción de la relación entre personas [...] (y) el medio de ese mundo interpersonal es el diálogo” (1978: 72-3)

El énfasis puesto en el diálogo como soporte de las relaciones dramáticas nos lleva a recurrir, como analista, a la dialéctica para explicar el modo en que se organizan teatralmente las obras del corpus de este dramaturgo y director, quizás el más exitoso de su generación, pues, como define Gilbert Hottois “es dialéctico todo pensamiento abierto a la crítica y a la contradicción de lo que afirma y capaz, en consecuencia, de cambiar, de evolucionar (y) la forma básica de esta apertura especulativa es el diálogo” (1999: 166). Así, este viaje

epistemológico resulta curioso pues tensiona a los afanes “futuristas” de las estéticas contemporáneas en el contexto “postdramático”.

Para dar cuenta de lo anterior es importante ir por partes. El total de obras que conforman este estudio consta de siete trabajos: *Neva* (2006), *Diciembre* (2008), *Clase* (2008), *Villa* (2010), *Discurso* (2010), *Beben*(2010) y *Escuela* (2012). Todas estas obras, con excepción de *Beben*, estrenadas en Chile y muchas de ellas con giras en el extranjero.

Desde el punto de vista temático, la obsesión por la política como terreno de lucha y de la Historia y la Memoria como práctica discursiva, es la constante que atraviesa esta creación. Eric Hobsbawm<sup>27</sup> señala en su artículo “Marx y la Historia” que:

El hombre era la clave para la anatomía del “simio”. Desde luego, esto no es un procedimiento antihistórico. Implica que el pasado no puede ser entendido exclusiva o primariamente en sus propios términos: no sólo porque forma parte de un proceso histórico, sino porque también sólo ese proceso histórico nos ha permitido analizar y entender cosas sobre ese proceso y sobre el pasado.

Podríamos ver en la afirmación del historiador británico una clave para entender aquella insistencia de este dramaturgo por la Historia. Primero, porque no tiene que ver con la reconstrucción lingüística de los datos que permiten explicar el pasado, sino porque lo que configura en escena es la experiencia de la Historia en el cuerpo de los actores y público, sin la necesidad de iluminación retrospectiva, sino con la obligación de construir el presente. La Historia en la dramaturgia de Calderón no tiene que ver con el tiempo elaborado por la erudición académica, sino más bien con la experiencia de “lo que está sin decir” como operación histórica, recurriendo a la expresión de Michel de Certeau.

La acción en la obras, por tanto, se construye en el diálogo que se desarrolla en contexto disimiles tanto históricos, contemporáneos y futuros. Ya sea en la revolución de 1905

---

<sup>27</sup> Hobsbawm, Eric. “Marx y la historia” en Cuadernos Políticos, Trad. Laura Emilia Pacheco. número 48, México D.F., ed. Era, octubre-diciembre, 1986, pp.73-81.

en Rusia (*Neva*) o en un futuro bélico entre Chile y Perú (*Diciembre*), durante la organización de una respuesta armada a la dictadura de Augusto Pinochet (*Escuela*), en medio de las manifestaciones estudiantiles recientes (*Clase*) o en un campamento de voluntarios post terremoto 2010, ya sea en el pasado, en el presente o en el futuro, las obras plantean reflexiones sobre la Historia, pero no como discurso monológico. En el territorio de las relaciones interpersonales se construye la historia como experiencia dialógica donde no hay una voz, sino un debate, una lucha por el poder de lo real, un combate ideológico.

Lo anterior es claro en la apuesta que Guillermo Calderón hace por la palabra como soporte teatral no solo en el plano del contenido, en la lucha de los enunciados, sino también y sobre todo, en el plano de la acción, de la enunciación, en el nivel de la intervención en los otros, a un nivel intradramático (entre los personajes), en un nivel extradramático (entre la escena y el público) e interdramático (entre la obra y el canon teatral).

De hecho, la palabra se estructura mediante la alternancia entre diálogos fluidos, marcados por un ritmo de acción/reacción, pregunta/respuesta, provocación/consecuencia, por momentos vertiginoso, como si los personajes huyeran de la reflexión pausada. Palabras que se dicen con urgencia para no permitir que el silencio se instale entre las relaciones. Como por ejemplo, en *Neva*:

OLGA.- No, no te rías, ¿por que te rías? Eso estuvo muy bien actuado. ¿En que pensaste Aleko?

ALEKO.- En mi madre cuando le pegué en la cara.

OLGA.- ¿Le pegaste a tu madre en la cara?

ALEKO.- No Olga, eso también me lo imaginé.

OLGA.- Eres muy buen actor Aleko. Se lo imaginó, Masha. Tu compañero es muy buen actor.

ALEKO.- Gracias Olga.

MASHA.- Aleko no es buen actor Olga, es noble, es millonario, por eso hace lo que hace.

ALEKO.- Sí Olga, soy noble, soy millonario. Crecí entre perros que comían en la mesa lo mismo que yo.

MASHA.- Si conociera a la madre de Aleko, Olga.

ALEKO.- ¿Que tiene mi madre? Mi madre tiene dientes de marfil de la india, Olga. Crecí vestido de marinerito hasta los once años.

MASHA.- Tenían un teatro en la casa... un teatro. (2006: 27-8)

O en *Escuela*:

HAYDÉE.- ¿Y por qué él sí tiene capital?

MARÍA.- Porque lo heredó de su papá.

HAYDÉE.- ¿Y él de dónde lo sacó?

MARÍA.- Lo heredó de su abuelito, que era terrateniente.

CARMEN.- Y a su abuelito... ¿quién le dio sus tierras?

MARÍA.- Nadie. Se las robó a los Mapuche. Ya. (A Haydé.) Ahora tú, trata de quitarle lo que te robó.

HAYDÉE.- ¿Cómo? ! María Con la mano. Quítaselo. (2012: s/n)

Este intercambio entre los personajes suele ser precedido y finalizado por extensos monólogos, sello dramático de Calderón mediante el cuál cada personaje constituye un yo enunciativo, delimita un campo del discurso y su posición dentro de tal campo. Tanto es así, que estructuralmente, varias de sus obras comienzan y/o terminan con un gran discurso monologado que evidencia el soporte dialéctico de su dramaturgia. El caso más paradigmático es el de *Neva* su primera obra y la que delinea su producción dramática hasta *Escuela*, la última de su producción hasta este estudio. En aquella, Olga Knipper, la viuda de Anton Chejov, inaugura la acción con un largo discurso que versa sobre la dificultad del arte de la actuación mientras espera que lleguen los actores para ensayar *El jardín de los cerezos*. Al final de la obra, Masha, la única actriz que llega luego de pasar por el medio de un estallido revolucionario, cierra la obra con una reflexión incendiaria respecto del arte y su rol en la sociedad:

MASHA.- [...] ¿Quieres sufrir sentada, cómoda, como se sufre en el teatro? Siéntate en Persia, en Turquía, en Polonia, en Manchuria y deja que la guerra te aplaste. ¿Quieres llorar? Anda a trabajar en una fábrica como lo hacen los niños y sécate los pulmones con hollín de carbón. Pero no me vengas a decir que en el escenario se sufre. Por que no se sufre. Se sufre en la vida. Odio al público, estos simplones que vienen a entretenerse mientras el mundo se acaba. Vienen a buscar cultura, a suspirar. Les debería dar vergüenza. Les deberían entregar la plata a los pobres. Hay gente muriéndose de hambre, a los niños se les caen los dientes de leche y no les salen más. Actores de mierda, vanidosos, se creen artistas pero son fantasmas, zapallos, muñecas, como ustedes. ¿Quieren teatro?

¿Quieren llorar? Yo les voy a dar escenario y lágrimas. Vamos a morir y nos van a olvidar. El amor se va a acabar. El sol no va a salir nunca más para nadie. Rusia se va a acabar, nos vamos a morir de todo. La vida fue un error enorme. Pero por favor no sigan hablando de amor. Y no hablen de muerte porque no la entienden. Váyanse su casas, o trabajen como todo el mundo. Ojalá que el teatro muera con ustedes. En el futuro, cuando el mundo se acabe, sólo va a haber películas y la pantalla nos va a hacer llorar como gallinas, como Olgas Knipper. No te mueras Antón, no te mueras mi escritor, escríbeme unas últimas palabras... (2006: 61-2)

En este espacio discursivo, Calderón crea un universo que confirma, por un parte, y rompe, por otra, con la estética del drama moderno que propone Szondi. El gesto de insistir e incluso apostar por el diálogo no solo es estilístico, sino también político, pues no dicta sentencia a través de una operación en la historia sino que más bien, muestra (en sentido brechtiano, tal y como lo describe Fredric Jameson) cómo opera la historia en, para y por los personajes y el público. De hecho, no cierra la obra en un entramado discursivo intradramático (propio de la modernidad) sino que más bien promueve un debate que abre sus significaciones hacia el espectador cuya síntesis debe realizar. De hecho, en muchas de estas creaciones, la disposición de la escena como tribunal, desplaza al público de su posición de testigo de los acontecimientos, cual voyeur casual, para convertirlo en jurado, activándolo ideológicamente pues la sentencia solo ocurre una vez acabado es espectáculo. El caso más evidente es su última producción. En *Escuela*, el espectador llega a una acción ya comenzada, donde cinco encapuchados reciben formación guerrillera para combatir la dictadura. Los personajes están espaldas al público y este se instala como uno más de los participantes de este espacio, invisible por la oscuridad de la sala, anónimo como ellos y por lo tanto, viable de ser conquistado para los fines que los instructores promueven. En esta obra, no importa la identidad del actor, todos usan nombres falsos y ocultan su identidad. Cada uno tiene algo que enseñar y suplanta identidades para poder hacer su acción. Todos son invisibles y construyen parte de una historia no contada: la de los derrotados de la transición desde la dictadura a la democracia. Y así

convierte el teatro en un espacio pedagógico no por la enseñanza de un discurso, sino la de un proceder: la colectividad no permite la acción del yo, el anonimato del trabajo colectivo rompe la doctrina del fortalecimiento de la identidad individual, base del modelo ideológico y político que triunfó en Chile desde el golpe militar de 1973 hasta nuestros días.

Desde *Neva* hasta *Escuela*, las obras transitan por espacios privados y como ya dijimos, por tiempos de la acción distintos. Mediante una acotación inicial, la única que el dramaturgo ofrece, sitúa la acción en un contexto particular y de ese espacio no se mueve. De hecho, toda la acción en estas obras está circunscritos a un solo espacio cerrado, siendo la única excepción, *Beben* (curiosamente, la única no estrenada en Chile):

*Neva*: “*San Petersburgo. Hace cien años, durante la tarde del 9 de enero de 1905. En la sala de ensayo de un teatro*”. (13)

*Diciembre*: “*Cena de Navidad en el futuro. Comedor en la casa de los hermanos. Sobre la mesa, en el centro, cuelga una lámpara adornada con luces de colores*”. (5)

*Clase*: “*Sala de clases vacía. La alumna ensaya su disertación*”. (77)

*Beben*<sup>28</sup>: “*Un campamento de voluntarios internacionales en la costa de la zona central de Chile. Pocos días después del terremoto de 2010*”. (113)

*Escuela*:

*Haydée es una alumna y se convierte en Marcela, la Instructora.*

*Alejandra es una alumna y se convierte en María, la instructora.*

*Fidel es un alumno y se convierte en Zeta, el instructor.*

*Ernesto es un alumno y se convierte en Equis, el instructor.*

*Carmen es una alumna y se convierte en Tamara, la instructora. Es mayor que el resto.*

*Una casa del barrio alto en Santiago. Una mesa y sillas. Un pizarrón.*

*Carmen, Alejandra, Haydée, Fidel y Ernesto son los alumnos de la escuela. Tienen las cabezas cubiertas con capuchas.*

*Cantan.* (2012: 1)

---

<sup>28</sup> (*Beben* es una palabra alemana que significa “temblor”, aunque no necesariamente “temblor de tierra” (*Erdbeben*). (Nota del autor). (Nota al pie, 113)

Esta persistencia por el espacio único y cerrado tiene una justificación dramática: la acción ocurre en la intimidad de espacio donde las relaciones entre los personajes son fundamentales. De hecho, el espacio es ocupado por pocos personajes y las configuraciones dramáticas son reducidas:

- *Neva*: tres personajes, todos actores de una compañía.
- *Diciembre*: tres personajes, todos hermanos.
- *Clase*: dos personajes, un profesor y su alumna.
- *Beben*: cuatro personajes, todos voluntarios internacionales en un campamento post terremoto en Chile.
- *Villa*: tres personajes, todas mujeres jóvenes del mismo nombre y la misma edad.
- *Discurso*: un personaje en el cuerpo de tres actrices.
- *Escuela*: cinco personajes, todos guerrilleros enmascarados.

Las configuraciones simples se articulan en un gran escena temporal, sin ningún tipo alteraciones en el tratamiento del tiempo intradramático, con excepción de *Escuela* en que los saltos temporales son poco perceptibles y se manifiestan mediante la fragmentación del discurso de los personajes cuando pasan de estudiante a instructor y dan su clase. En el transcurso de cada instrucción hay una interrupción que da paso a otra clase que también se verá interrumpida. Cada una se vuelve a tomar desde el momento de su interrupción, por lo que la obra se articula mediante muchos discursos unitarios desde el punto de vista del enunciado pero fragmentado desde el punto de vista de la enunciación.

Es común en este espacio privado y en esta sola escena temporal la inclusión de otras voces, complejizando el escenario polifónico que Calderón propone. Tanto en *Neva* como en *Diciembre*, en *Discurso* como en *Villa* y en *Escuela* los personajes actúan a otros personajes. Esto evidencia que la constitución del discurso de los personajes no es privado, subjetivo o

individual. En la obra del chileno, los personajes hablan por los demás, su voz es plural siempre y por lo tanto, representativa. Por lo mismo, la función de estos es siempre, desde el punto de vista sintáctico, particular y, extrañamente, universal. He aquí cómo el peso de la Historia trasciende los márgenes de la individualidad y pone de manifiesto la perspectiva ideológica en el centro del quehacer teatral. La autoría enunciativa en el teatro se desplaza hacia un colectivo. El espectador está en presencia de un actor que habla por un director, por un dramaturgo, por una persona, y en definitiva, por una comunidad. La colectividad teatral se traduce en la dependencia que Guillermo Calderón establece con su elenco. Excelentes actores y actrices que comprometen su individualidad al servicio de la despersonalización del discurso, de forma tan real, que muchas veces pone en crisis la separación entre realidad y ficción, tal como se puede ver en el estudio sobre *Villa + Discurso* y que termina por concebir al teatro como un espacio de suplantaciones.

Ahora bien, la articulación de la acción se ve marcada por el despojamiento de elementos teatrales escenográficos, con un tratamiento de la luz intradramática, casi en ausencia total de tecnicismo para descansar en la interacción entre los personajes, sus cuerpos y sus discursos. La austeridad escénica se aprecia en todas sus obras, donde no hay dependencia de artificios y por lo mismo, las obras se soportan en pocos elementos: una estufa y un sofá en *Neva*, una mesa en *Diciembre*, una silla y un escritorio en *Clase*, por solo nombrar unos ejemplos.

Una apreciación más respecto de la actuación. La interacción entre los personajes a nivel intra y extra dramático está marcada por una apuesta por la espontaneidad. Casi sin rasgos de caracterización, cada personaje desarrolla una complejidad que interpela, a la vez, al espectador, por el juego que establece el autor en la distribución de la información entre los participantes de la escena y el público. Al usar un registro discursivo que se sustenta en lo coloquial trabajado sin impostaciones de ningún tipo, la naturalidad actoral redundante en una

escena hiperreal. Esto contrasta con los efectos de distancia que se generan a través de los juegos de suplantación (o actuación) que hay en las obras, generando casi un doble nivel interpretativo. De hecho, los personajes son tremendamente humanos y la suplantación se percibe, paradójicamente, como una parte más de su compleja humanidad.

En esta mirada desde la dramaturgia, los elementos propios de la recepción se ven descritos a la luz de lo que consigue el dramaturgo en la construcción de los diálogos, en la configuración de los espacios, la unidad temporal y la interacción entre los personajes.

En el tratamiento de cada uno de los aspectos de su obra aparece la visión como parte del complejo tratamiento ideológico que subyace en la concepción de su teatro. De hecho, podríamos resumir que su teatro es político desde el punto de vista de los enunciados, con la Historia como tema que articula lo político e ideológico en la manera en que concibe al teatro desde el punto de vista estructural. Esta distinción debemos entenderla en el marco de lo explícito y lo oculto, siendo lo político privativo de lo primero, caracterizado como sustento de los enunciados y como fundamento de los elementos tópicos y lo ideológico lo estructural, aquel esqueleto que esconde la organización del drama. Por tal razón, su creación es efectiva no solo en el plano de lo dicho explícitamente, como escenario de exposición de ideas sino que también por la forma en que orquesta la articulación de los elementos en escena, invisiblemente, mediante operaciones que seducen al espectador y no solo que lo sermonean.

Es, en definitiva, en lo ideológico, en el entramado no marcado, en aquello que se esconde del discurso para aparecer en la enunciación teatral, donde se basa la fuerza de la dramaturgia de este autor. Calderón sitúa al teatro como una manifestación necesariamente representativa de modelos sociales en los que se juegan los enunciados. De hecho, la acción nunca es del todo política porque es más bien ideológica, incluso, en aquellas obras como *Villa*, *Discurso* y *Escuela*, cuyo contenido es explícitamente político, pues nos convoca a un

espectáculo que a todas luces dramatiza al teatro, la familia, la sala de clases, un campamento post terremoto, y en definitiva, un país que no puede dejar de ser responsable de su propia Historia.

## **2. Los casos *Villa* y *Discurso***

Heme ante el propósito de dar cuenta de dos obras del dramaturgo, actor y director chileno Guillermo Calderón (1971) que, por razones que trataré de explicar en este estudio, obedecieron a un solo espectáculo y que configuran, a modo de hipótesis de este estudio, una “tragedia política”. Es preciso señalar que la primera vez que me enfrenté a estas obras mediaba una distancia importante entre el contexto de producción y el contexto de recepción: fueron estrenadas en diciembre de 2010, en un edificio que fue centro de tortura de la dictadura de Augusto Pinochet en Santiago de Chile (calle Londres n° 38), y llegué a ellas en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz en octubre de 2011.

En dicho encuentro, donde Chile fue el país invitado, me vi en ante estas dos obras que se oponían formalmente, y sin embargo, componían una unidad discursiva compleja debido a su continuidad temática. La primera, *Villa*, enfatizaba la palabra dialogada, la austeridad escénica, el fuerte asidero en “lo real” -término del todo polémico en el contexto del fin de la representación y lo considerado “posdramático”- traducido, entre otras cosas, en una intencionada hiperrealidad actoral. *Discurso*, por su parte, mediante una alocución directa al público, especie de monólogo a tres voces, reescribía en tono distanciadamente farsesco, la despedida del primer gobierno de la actual presidenta de Chile, Michelle Bachelet, cuyo clausura (real y teatral) fue el terremoto que sacudió el territorio en febrero de 2010. cierre

La segunda vez que las vi ya habían pasado tres años, de vuelta en Santiago, en el contexto de un ciclo de teatro político en el céntrico y modesto Teatro La Palabra. El escenario

histórico había cambiado, y la obra producía una disociación curiosa, pues *Villa* permanecía aparentemente inmóvil desde el montaje de Cádiz, curiosa representación de que en ciertas áreas de la existencia parece que nada cambia muchas veces, lo que acentúa lo irremediable de la tragedia tal como en la paradigmática *Edipo Rey*. Y *Discurso*, por su parte, sufría una transformación radical: la voz de la presidenta al final de la obra, en cuyo montaje anterior era de despedida ahora, como candidata, tenía un tono a proclama de campaña. Se produce un tránsito que recuerda la reflexión de Karl Marx al mencionar que “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa”. (1852: 11)

No obstante, este tránsito no solo se ve afectado por el tiempo y el espacio de representación. El paso de tragedia a farsa se experimenta teatralmente en la hora y media que dura la puesta en escena y da cuenta de la transición de una época a otra desde el punto de vista cultural que se plasma en dos dramaturgias distintas: una cerrada (*Villa*) y otra abierta (*Discurso*).

Debemos reparar que las nociones de tragedia y farsa debemos enmarcarla no solo desde el punto de vista dramático, sino desde una noción conceptual que trasciende la forma clásica para aparecer como estructura emocional de cada una de las obras. Tragedia que no representa a personajes superiores que se debaten frente al inefable destino delante de un coro reflexivo mas no activo, sino que, como señala Hegel, es el enfrentamiento de dos derechos que se excluyen mutuamente, y farsa que no juega en la encarnación de personajes risibles con el afán de simpatizar y educar al público mediante el retrato de costumbres caricaturizadas,

sino más cercano a la carnavalización crítica donde el humor, como señala Freud<sup>29</sup>, “logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales”(1968: 512), de modo tal que se acerca mucho más a la parodia.

Ambas formas dramáticas se fundan sobre un entramado histórico que funciona como base y superestructura del drama. No podemos huir de la historia y a la vez, no podemos dejar de intervenir en ella. Recordemos nuevamente al viejo Marx:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmiten el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. (1852: 11)

De este modo, en la obra de Guillermo Calderón la historia se configura en el marco conceptual, más que formal, en el cual se enmarca la acción y sobre la que se organiza el drama. Tanto *Villa* como *Discurso* se articulan en un trabajo sobre la distancia representativa, sin alejarse de la propuesta de extrañamiento del programa de Bertolt Brecht, en la cual encontramos el fundamento político de este espectáculo. Es en este tipo de distancia donde lo histórico deviene conflicto. Distancia que dramatólogicamente se codifica como “categoría estética que se mide entre el plano representante y representado de cualquier arte u obra, y que resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad*.” (García Barrientos, 2003: 194)

En las obras que nos convocan, vemos el tránsito desde la máxima opacidad de la representación hacia la expresión de la ficción que se experimenta en el discurso a tres voces de la actual mandataria de Chile. Por tal razón, vemos que el fenómeno de la distancia representativa es fundamental para la comprensión de la obra de este dramaturgo chileno debido a que opera en tres niveles dramatólogicos: tiempo, espacio y visión.

---

<sup>29</sup> Freud, Sigmund. “El humor” en Obras Completas. Vol. III. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Nueva Madrid, 1968. 510-4.

A continuación detallaré la particularidad de estos fenómenos en cada una de sus obras, y a continuación, daré cuenta de cómo opera su articulación en un solo espectáculo sobre la memoria política reciente de Chile y el modo en que el teatro se hace cargo de esta.

## 2.1 *Villa*, una tragedia del espacio

A modo de resumen, la ficción dramática centra su articulación sobre un debate en relación al futuro de Villa Grimaldi<sup>30</sup>, ex campo de detención y tortura durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, entre 1973 y 1990. En escena vemos a tres personajes femeninos que discuten sobre las posibilidades arquitectónicas y políticas que tiene un espacio cargado de historia: "... opción A, reconstruir la villa como era, opción B hacer un museo" (2010: 17-8). Sin embargo, la primera duda que se le ofrece al espectador es que los tres personajes tienen el mismo nombre: Alejandra.

Textualmente, esta uniformidad se manifiesta en que el *dramatis personae* se hace en función de los nombres de las actrices (Carla Romero, Francisca Lewin y Macarena Zamudio):

*Personajes:*  
*Carla, 33 años*  
*Francisca, 33 años*  
*Macarena, 33 años*  
*(...) Macarena, Carla y Francisca están sentadas. Las tres usan el nombre Alejandra.*  
(2010: 9)

Realidad y ficción se entremezclan ante el lector-espectador desde un primer instante. Persona diegética y escénica no se diferencian y le dan tridimensionalidad a la persona dramática cuyas

---

<sup>30</sup> Ex cuartel Terranova, fue un centro de tortura durante la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990). Actualmente es el Parque por la Paz Villa Grimaldi, que tiene como misión "Preservar y comunicar la historia de Villa Grimaldi, como sitio patrimonial Parque por la Paz, y las memorias vinculadas a las víctimas y a las acciones de Terrorismo de Estado perpetradas en el lugar, para promover la reparación simbólica y una cultura de derechos humanos como base de la convivencia democrática de nuestra sociedad". (<http://villagrimaldi.cl/>). El Parque por la Paz -que fue concebido con la doble intención de erigirse como símbolo de la defensa y lucha por el respeto de los Derechos Humanos y lugar de conmemoración y recogimiento espiritual-, ocupa una superficie de 10.200 m<sup>2</sup> y reúne en su paisaje 40 especies, algunas de ellas nativas, como el canelo, la araucaria y la Patagua. También contiene ceibos, buganvillas, abedules, álamos y un ombú o "árbol de la esperanza", testigo silencioso de las atrocidades cometidas en Villa Grimaldi.

posibilidades de representación se pluralizan al punto de hacer coexistir en un solo discurso escénico un debate interpersonal e intrapersonal. ¿Quiénes hablan son las actrices que usan el nombre de Alejandra para enajenar su discurso? ¿Son tres mujeres que coincidentemente tienen el mismo nombre y la misma edad? ¿Es la visualización de un solo personaje triplemente representado y toda la obra es la escenificación de una subjetividad pura, una gran *endoscopia* en sentido dramatólogo, que obligaría a buscar las marcas teatrales de que estamos en presencia de una interioridad?

Respuesta: todas las anteriores, cabría decir, sin miedo de ser tan amplio que el montaje se traduzca en un imposible. Todas estas posibilidades solo tienen realidad dramática en tanto que permiten instalar el debate en todas las dimensiones políticas posibles, pues cada una da cuenta de sus propios conflictos: la relación que se puede establecer entre realidad y ficción, entre el representante y lo representado plantea la obligatoriedad de que el creador ofrezca su punto de vista, se exponga frente al público y tome posición.

Este juego se sustenta también en que los matices de la ficción son tenues. El exceso coloquialismo del discurso y el vestuario evidencia que prácticamente no hay distinción entre la caracterización de los personajes y las actrices, las que antes de subir a escena fueron vistas por los pasillos del hotel de Cádiz con la misma ropa. ¿Qué nos marca la separación? Elementos netamente teatrales: el teatro (edificio donde ocurre la representación), la iluminación escénica versus la convencional oscuridad en la que permanece el espectador, el escenario separado de las butacas y los micrófonos.

En efecto, estamos ante una obra que, desde el punto de vista de los personajes, ofrece posibilidades de lectura simultánea que articulan la compleja relación entre el *mostrar* y lo mostrado, según la lección que Hans- Thies Lehmann extrae de Brecht. Las distinciones que ofrece están lejos de ser un ejemplo de lo posdramático (término eficiente desde el punto de

vista polémico pero impreciso desde el punto de vista teórico), no obstante, expresan claramente las posibilidades teatrales y por tanto dramáticas de esta obra, pues *Villa* se pasea por todos los niveles que el autor de *Teatro Posdramático* establece a propósito del mostrar:

- a) Primer nivel: el mostrar no llama la atención, no muestra el mostrar (por ejemplo, el naturalismo).
- b) Segundo nivel: el mostrar llama la atención, reclama atención *junto a lo mostrado* (...)
- c) Tercer nivel: el mostrar aparece de modo *equitativo* junto a lo mostrado, muestra el mostrar e incide en lo mostrado (por ejemplo, el teatro épico de Brecht).
- d) Cuarto nivel: el mostrar tiene *prioridad* respecto a lo mostrado; el significante se desplaza y se sitúa delante del significado... Aquí el acto de la comunicación teatral se vuelve dominante.
- e) Quinto nivel: el mostrar aparece *de modo no figurativo*; solo se muestra a sí mismo como acto y *gesto* sin un objeto reconocible. (...) Aquí el acto de la comunicación teatral es autorreferencial. El mostrar se torna presentar, manifestar, exhibirse como un gesto autosuficiente. (1999: 191)

El exceso de naturalidad, un naturalismo cuidado hasta el extremo, impide establecer las distinciones entre la máxima ilusión de realidad y el distanciamiento anhelado por los teóricos del fin de la representación y esta falta de distinción entre los elementos representantes y representados se vuelve a remarcar con los elementos escénicos, cuya teatralidad se sella por su disposición en el escenario pues son de uso cotidiano:

*Sobre un escritorio hay una maqueta de la antigua casa de la Villa Grimaldi. En el respaldo de tres sillas se ven colgadas tres chaquetas blancas. Macarena, Carla y Francisca están sentadas. Las tres usan el nombre Alejandra. Votan. Macarena escribe su voto con un lápiz Bic y se lo pasa a Carla. (2010: 9)*

Entonces, todas las posibilidades del mostrar están presentes sin el predominio de ninguna. ¿Es esta una característica de lo eminentemente dramático? Por supuesto. En el drama se articula ineludiblemente la relación entre lo representante y lo representado, y los énfasis de esa relación no definen lo post sino lo eminentemente dramático. De hecho, el grado cero de representación no existe en ningún momento, la situación es figurada, la dramaturgia evidencia

lo teatral y, de este modo, difumina lo real. La obra se erige como un arte poética, un programa que permite leer entre líneas la imposibilidad de la representación total de la barbarie.

En *Villa*, la relación entre enunciado, enunciación y sujeto de la enunciación es la base sobre la que se organiza el drama ideológico y pone en el centro del debate la Historia con mayúscula, aquella que, como decía Goethe, solo puede ser juzgada por quien “haya vivido la historia en sí mismo”. De modo tal, la historia es un espacio de batalla, tal como lo es Villa Grimaldi, y en una escena siempre presente se decide sobre el futuro del pasado. Esto se apoya en la *isocronía* total de la representación (otro efecto de ilusión de realidad). La “estricta coincidencia entre duración diegética y escénica” (2003: 112) según García Barrientos, corresponde, en este caso, a lo que se denomina “drama en un acto” que se caracteriza por una sola escena temporal sin alteraciones de ritmo ni duración y que juega con la total ilusión de realidad en la cual la ficción se organiza como simulacro de una presentación en vez de una representación. Esto no quiere decir que el tiempo representado sea uno solo o que el tiempo no sea un elemento dentro del drama, de hecho está altamente tematizado debido a la relación existente entre el tiempo ausente, el tiempo presente y el tiempo latente.

Detengamos el análisis en los grados de representación del tiempo. El tiempo efectivamente representado, es decir, los momentos de vida de los personajes ficticios a los que asistimos como público es lo que la dramaturgia nombra tiempo patente, y en *Villa* es lo que exclusivamente domina la obra. Vemos a estas tres Alejandras que salen y entran a escena mediante un solo recurso (la salida al baño de cada una alternadamente), lo que divide la acción en nueve escenas que provocan un cambio en la configuración de triada a dúo y facilitan la posibilidad dramática de las alianzas en contra de la ausente. No obstante, no hay alteración temporal ni espacial que permita la variación en la linealidad ininterrumpida de la acción. Solo

mediante el discurso, nos vemos ante la existencia de dos tiempos fundamentales: El pasado y el futuro.

Ambos se ofrecen en grados distintos y el primero, vinculado a la Historia, es la base del conflicto. Los hechos sobre los cuales tenemos antecedentes (violaciones a los derechos humanos ocurridas en centros de tortura de la dictadura) se quedan como huellas en el lugar donde se desarrolla la acción y en gran medida, esas huellas del pasado son las que deben dar paso a una edificación del futuro:

Carla.- En un momento los guardias dijeron ya. Ya matamos muchos. (...) Ahora cerremos el cuartel y vayámonos silbando. Pero no, mi coronel. Si dejamos la villa cerrada con llave o tapada con ramas, igual la pueden encontrar. Nos pueden pillar. Después pueden venir unos suecos, o unos holandeses, y decir: oye, mira esta casa. Parece que esta es la casa roja. Parece que este es el Cuartel Terranova. Parece que esta es la villa secreta. Y van a entrar. Y van a venir así con una lupa y van a decir: mira, un pelo. Mira, una gota de sangre. Chuta. Mira. Un silencio silencioso. Aquí tiene que haber pasado todo lo que pasó. (...) Me quedó claro que este lugar es el lugar del crimen. Este es el cementerio indio. Este es el centro de la injusticia. Esta es la villa miseria. (...) Y ahí ya se va a saber en todo el mundo que el León es un sanguinario. (...) El León. Y si pasa eso mi general se va a enterar de que ya sabe todo el mundo y le va a dar como vergüenza. Y se va a sentir un poco como incomprendido. Por eso, mi coronel. Para evitarse ese dolor de cabeza, lo mejor es no dejarle pistas ni a los suecos ni a los holandeses. Tengo una idea, capitán. Podríamos quemar esta casa. No, mi coronel, mejor demoler. Mejor dejar todo en el suelo. ¿Y los escombros? Los podríamos tirar al mar. Buena idea. Y entonces cerraron y quemaron y demolieron. Y tiraron al mar. Porque querían un crimen perfecto. Pero bueno. ¿Qué pasó? Pasó el tiempo. Pasó el tiempo. (...) Se fueron con todo. Es como un crimen perfecto. Entonces pasa el tiempo, ya, y va a caer y va a caer, toda la cuestión. Y un día como que hay un poco de democracia y una siente que la villa no escandaliza tanto como nosotras pensábamos que iba a escandalizar. Y alguien dice: chiquillas, esto no puede ser un crimen perfecto, esto se tiene que saber con escándalo. ¿Y si reconstruimos? Buena idea. Si yo tuviera plata reconstruiría la cuestión. Para que los suecos y los holandeses sepan y digan: ajá. Eso era. Aquí estaba. Si yo tuviera plata reconstruiría todo hasta el detalle irrelevante. No solo todo lo que es la realidad arquitectónica de lo que fue la casa solariega, si no que también la piscina del agua, los árboles de la tierra, el jardín de las rosas, el silencio, el olorcito terrible, el grito, las cadenas, los motores en la noche, todo lo que es la ambientación artística. Y crearía un falso antiguo. (2010: 23)

Así, la Historia no es presentada como una fragmentación, y tal vez no lo sea. Es un continuo desde un tiempo ahora ausente a un futuro posible y por lo tanto latente. No obstante, la preeminencia del presente gobierna para no dar paso a una transformación.

En este sentido, es congruente ideológicamente la ausencia de alteraciones en el orden temporal de las acciones (totalmente cronológica) y la ausencia también de alteraciones en la frecuencia y en la duración de las escenas temporales. No hay artificios que puedan dar cuenta del tiempo y de la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro. Por tal razón, desde el punto de vista de la distancia temporal, si bien la obra se instaura en una distancia de grado cero entre la ficción y el espectador, debido a que sobre el objeto de debate intradramático, lo que sucedió en aquel centro de tortura y las decisiones que se tomen afectarán la interpretación de aquellos hechos en el futuro. La obra definitivamente se instaura como un drama histórico, pues la historia la vivimos hoy. “Hoy es siempre, todavía” escribe Antonio Machado, y parece que frente a la desgracia, el tiempo no es otro que el presente.

De acuerdo al espacio, ya señalamos que esta obra tuvo un estreno en el cual el espacio de la representación tenía tal peso histórico que la anécdota adquiriría fuerza de realidad de la cual solo la ironía del discurso, los recursos ficcionales de los enunciados, daban pista de la fábula. La ilusión de realidad se articulaba en función del peso emotivo, político, cultural e histórico que el centro de detención de la dictadura ubicado en la calle Londres 38 posee. De hecho, podríamos decir que la obra ha pertenecido a tres espacios de representación en los que la relación entre realidad y ficción se hace estructural. Un primer espacio “real” como el centro de detención donde se estrenó, un segundo espacio como el Museo de la memoria, en Santiago de Chile, lugar que resultó de una decisión sobre qué hacer con el pasado reciente de la historia de Chile y su interpretación y que la obra parodia como respuesta a la historia:

FRANCISCA:... un museo es un cajón blanco (...) Yo digo que no podemos estar tristes y feos toda la vida (...) Necesitamos volver a tener carita limpia y

calzones nuevos. Y esa resurrección perfectamente puede ser un museo del recuerdo doloroso, pero lindo. Y alguien tiene que ir pasando y decir: mira, aquí había una mansión siniestra y ahora... hay un museo de arte contemporáneo. Es ultra moderno (...) Hay cosas deprimentes... pero lo deprimente también es parte del arte contemporáneo. (...) estás en un museo que por fuera es como blanco, así como espejos, como concurso internacional de arquitectura, que en el fondo es la estética del capitalismo contemporáneo. (2010: 28-9)

FRANCISCA: ... Es un museo. Es súper bonito, blanco, tiene arte, tiene testimonios, no tiene perro, se puede llevar a niños de todas las clases.

Carla: Sí, pero eso es un Museo de la Memoria. Lo hicieron para darle al todo tema como un peso histórico.

FRANCISCA: No, (A Carla.) Alejandra. Ese museo es como una visión así súper concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema ya pasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar en plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo. (2010: 41)

Y finalmente, un tercer espacio de representación que agrupa a todas las salas teatrales donde esta obra se ha representado, en las cuales la valoración del espacio de representación es “secundario”. En este sentido, la noción que Lehmann denomina como “irrupción de lo real” propia, según él, del teatro postdramático, es pertinente aunque en el sentido contrario. Entendida como la conversión explícita del “nivel fáctico de lo real [de la realización escénica] en un *co-actor* y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión (...), sino también de la configuración teatral en sí misma” (172), la “irrupción de lo real” resulta ser más una pretensión estética pues lo real es inherente al arte teatral en su cara representante, precisamente por la situación comunicativa y la convención representativa que lo caracteriza como espectáculo.

El espacio de representación de *Villa* es, independiente del lugar, eminentemente dramático. La relación entre la sala y la escena da cuenta de los espacios del público y los actores respectivamente y “difícilmente podría neutralizarse la oposición entre esos dos “lugares” teatrales, que se fundamenta en una exigencia para cualquier tipo de teatro: la oposición entre actores y público, es decir, la concurrencia de los dos sujetos, o clases de

sujeto, sin los cuales no hay teatro posible” (García Barrientos, 2003: 124). Podríamos, entonces, estar en presencia de dos fenómenos, ambos teatrales y ambos dramáticos: en los espacios de relación uno y dos ya mencionados (que podemos nombrar no-teatrales) la relación entre sala y escena funciona en mayor grado de integración versus en el espacio 3 (espacios teatrales) en los cuales la relación se desarrolla en mayor grado de oposición. En las primeras, el énfasis en la sala pone en relieve la realidad de los elementos representantes y en la segunda, aparece relevada la cara representada. Sin embargo, en todos los casos, “la irrupción de lo real” opera en grados y por lo tanto, siempre presente en el arte dramático, pues “tanto la sala como la escena, lo mismo que el conjunto de las dos, son a la vez espacios dramáticos y de la representación, significantes y significados, es decir signos.” (2003: 127)

La importancia del espacio en el caso de la obra de Guillermo Calderón, radica en la significación de este desde el punto de vista ideológico, tal como señala García Barrientos al citar a Lotman: “en el plano ideológico “el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad”(149) mediante las cuales se crean imágenes de mundo. Así, no solo por el peso del espacio de representación, sino por su tratamiento desde el punto de vista dramático: espacio único, altamente dependiente de los signos escenográficos que configuran un espacio icónico realista, siempre desde una perspectiva externa y sobre todo, una obra que centra su atención en el espacio patente, pues es sobre el espacio de la ficción (el cuartel Terranova y su futuro) donde se erige la acción dramática, es que estamos en presencia de un drama de ambiente. La Villa ocupa el centro de la acción, toda la enunciación gira en torno a su presencia y está ineludiblemente unida a un tiempo histórico y escénico específico. Las acciones y los personajes están subordinados a la construcción de aquel ambiente, que no responde a la lógica del drama de costumbre, modelo

típico de este tipo de drama sino que nos ofrece la perversión del ambiente que se constituye desde la barbarie, como podemos ver en dos momentos distintos de la obra:

CARLA:... Público dividido. Pero igual seguimos avanzando con el guía. Bajando por el tobogán de la emoción de la villa reconstruida. Aquí lloras. Pasa por aquí. Aquí te da rabia. Aquí te indignas. Aquí le aprietas la mano al pololo. Aquí sientes como frío entremedio de las piernas. Aquí dices: ¿dieciocho años? ¿Por la boca? No te puedo creer. Y esa gente va a decir. ¿Aló? Fui a la villa. Tienes que ir. La reconstruyeron. Se ve un poco falsa. Parece set de teleserie. (24)

FRANCISCA: ... Porque yo soy de los años noventa. Yo nací aburrida. Yo nací vendida. Yo nací apretada. Tengo derecho a ser la bruja del bosque. Tengo derecho a ser homenaje. Hay gente que me dice que cambie. Pero yo quiero quedarme suspendida en el aire. Quiero ser una foto. Quiero morirme sin cambiar. (2010: 66)

En lo concerniente a los personajes, ya mencionamos que en su descripción inicial se nos ofrece una indiferenciación nominal que complejiza sus discursos. Tres mujeres jóvenes, que no fueron protagonistas de la historia sino que la padecieron, deben decidir sobre ella, aunque desde un impropiedad discursiva. Cada personaje encarna un punto de vista simulado, cada una defiende una opción que no es necesariamente la propia, lo que configura caracteres complejos, en los que cada personaje expone no solo su rostro sino también un rostro colectivo, un punto de vista comunitario, una opción histórica:

MACARENA: Ya. (A *Francisca*) Alejandra ¿tú puedes defender la opción B?

FRANCISCA: El museo. Sí. Pero con mis palabras.

MACARENA: Obvio.

CARLA: Y yo puedo defender la opción A: la reconstrucción de la villa.

FRANCISCA: Ya. (A *Macarena*) ¿Y tú, Alejandra?

MACARENA: No. Yo después de la (A *Carla*) Alejandra puedo moderar la cosa.

CARLA: Ah, ya.

FRANCISCA: Bueno, ya.

CARLA: Pero que una defienda algo no significa que una apoye la opción que está defendiendo.

MACARENA: No. Claro.

FRANCISCA: No. Pero una igual tiene que defenderla, así como con convicción. Igual.

MACARENA: Sí, obvio.

FRANCISCA: Claro. Pero fíjate, porque a veces una dice algo de lo que no está convencida y lo dice así, claramente, y una se escucha a una misma y se termina convenciendo de algo que no pensaba simplemente por escucharlo tanto. Por ejemplo: una dice, ya no te quiero, ya no te quiero, ya no te quiero y chuta, un día ya no lo quiero, aunque una en el fondo lo quiera. (2010: 19-20)

En *Villa la Historia*, como lugar de debate, es víctima de la retórica, disciplina que surge según Terry Eagleton, como “una teoría del discurso totalmente inseparable de las relaciones sociales de explotación” (1981: 158). En este sentido, en su origen no había separación entre la forma del enunciado, el enunciado y el sujeto de la enunciación. Todo discurso se evaluaba en la medida que conseguía su fin práctico. Los recursos del discurso obedecían a una necesidad pragmática, “técnicas de persuasión imposibles de separar de los principales temas y del público afectado”. (1981: 161) De hecho, “las “bellezas” de un texto no estaban ahí para ser saboreadas desde el punto de vista estético; eran armas ideológicas cuya utilización práctica había que aprender. Hoy en día el término retórica significa tanto la teoría del discurso eficaz como su práctica.” (1981: 158).

No obstante, en el momento en que el discurso se hace impropio (no representa el pensamiento personal de ninguno de los personajes), se vuelve distancia pura y así, se hace “estético”, se vuelve arte, se hace teatro. La ficción le gana terreno a la moral, en momentos en que la descripción de una tortura se hace narrativa, y la decisión respecto de la historia se vuelve burocracia. Por tal motivo, el drama se vuelve estático. El discurso sobre qué hacer impide el hacer. La retórica es, en el fondo, inacción:

FRANCISCA: (...) Es mejor dejarla así, vacía, que no proponga nada. Y si alguien se quiere reír que se ría. O si quiere llorar, que llore. (2010: 57)

La conclusión ante el drama de Guillermo Calderón es que no hay posibilidad de hacer justicia con los muertos en la medida que la historia sea un asunto retórico. De hecho, es un ataque frontal, desde el arte teatral, a las piedras angulares de la postmodernidad que han tratado de

llevar toda realidad a un asunto de lenguaje. “Las necesidades reales, las vidas y las muertes reales no soportan ser reducidas a interpretaciones” parafraseando el Manifiesto del Nuevo Realismo de Maurizio Ferraris. Este ataque, el dramaturgo y director chileno lo hace desde la vereda brechtiana. Según Roland Barthes en *Escritos sobre teatro*:

La historia está por todas partes en Brecht, aunque como un trasfondo, no como un tema; es el fundamento de lo real, pero el foco del drama ilumina las superestructuras, los sufrimientos y las coartadas de unos hombres que son desgraciados en la medida en que no comprenden la historia que los arrastra: pues comprender sería poder actuar. (2002: 232)

Debido a lo anterior, la obra escenifica un momento trágico que surge no en la decisión (actuación sobre la historia) sino en el momento anterior, cuando el individuo tiene las posibilidades delante de sí y todas se excluyen mutuamente. De hecho, la crítica política que la obra plantea deviene de la ausencia de decisiones que ha convertido la barbarie del campo de detención en un instante sin fin, en una tortura permanente, pues sobre ella no se han tomado decisiones e incluso, puede que no sea posible tomarlas.

No hay posibilidad de acción frente a la barbarie y se debe vivir con eso, pues no está sujeto a interpretaciones y en este caso, cualquier acción sobre la Historia implica olvido. Así, no es trágico tener que decidir pues la tragedia ya ocurrió y ahora, se debe vivir con aquello. De ahí que resulte del todo horrorosa cualquier elección:

MACARENA: ¿Pero sabes lo que pasa con el perro? Lo que pasa es que es demasiado doloroso poner un perro ahí. Porque es verdad. Porque fue verdad. Y hay que tener respeto por la gente que pasó por la villa y lo va a ver... y no, es mucho.

CARLA: Pero si lo que pasó en la villa ya es mucho. ¿Por qué tu quieres como suavizar la cosa y sacar al perro?

Macarena: Porque es muy obvio. Es muy efectista.

CARLA: Bueno, que sea efectista, la vida es efectista. Tú lo que quieres es embonitar la vida.

MACARENA: ¿Embonitar?

CARLA: Poner más bonito. (2010: 35)

En aquel escenario de debate sobre la historia y sus consecuencias, el discurso recurre permanentemente a una serie de efectos de humor mas no de comedia, de acuerdo a la

distinción que hace Sigmund Freud de estas y cuyo resultado es evidenciar el patetismo de la acción.

Freud señala que “el humor no es resignado, sino rebelde; no solo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales”. (1968: 512) En este sentido, hay una resistencia ante el avance de los traumas del mundo exterior y mediante el humor busca impedir que la tragedia se salga con la suya. El humor así entendido es protesta, es revolucionario y opera estableciendo una distancia crítica ante la realidad con el fin de mostrar gestos de libertad. Consecuentemente, se asocian las operaciones humorísticas de esta obra a lo que Freud describe como “humor del patíbulo” que asoma como recurso psicológico que nos distancia crítica y vitalmente de los acontecimientos oscuros que configuran la fábula. El humor por tanto es cruel, es duro, negro, paródico, sádico, casi como un acto de venganza contra la historia y sus manifestaciones, abrupto y en muchos casos interrumpe en una línea emocional con el fin de tensar el discurso y generar un efecto de distancia irónica.

FRANCISCA: ... entonces tu entras y hay un salón blanco con una bandeja rojinegra que dice: los que murieron aquí eran marxistas. (2010: 29)

FRANCISCA: ... Ese perro parece un pastor alemán, pero seguramente es un perro pastor obrero alemán, de esos perro obreros que exigían que los enterraran con un manifiesto comunista en el pecho. (2010: 31)

MACARENA: Pero años después un cuerpo se soltó de su riel y salió a flote. Y un día íbamos caminando por la playa grande y dijimos. Mira. La mar está serena. Serena está la mar. Espera. Mira. ¿Ese no es el cuerpo de una detenida desaparecida muerta que viene flotando hacia esta playa grande? Sí. Qué impactante. Pero es historia real. Y después tomamos aire y nos metimos al fondo de la mar y descubrimos un arrecife de muchos rieles. Y bueno. ¿Y qué hacemos con los rieles? Son manto sagrado. Llevémoslos a la villa y metámoslos en un cubo que parezca escultura de arte contemporáneo. (2010: 46)

MACARENA: Lo que pasó aquí no debería haber pasado nunca. Pero pasó. Y abajo de eso podríamos poner www punto villa punto cuartel punto nunca más. Para mandarlos a otro lado. A un museo. A un archivo. Lo que sea. Para

que sepan lo que pasó. Lo que nunca debería haber pasado. Porque si nunca hubiera pasado yo estaría con él. (2010: 65)

Mediante el discurso, y la compleja relación que se establece en los enunciados entre los elementos descriptivos, valorativos y humorísticos, los personajes desarrollan su caracterización totalmente en presencia. Frente al público, estas tres mujeres que conforman la comisión que decidirá sobre el futuro de la Villa, exponen su experiencia de manera progresiva, casi temerosamente, sin dar cuenta explícita de quienes son, qué creen, qué piensan o qué esperan. Son sospechosas entre ellas y son sospechosas ante el público. Retóricamente están cerca de la figura del loco. Y al mismo tiempo son víctimas, como ya mencionamos, de la Historia:

FRANCISCA: Sí. Es que cuando mi mamá estuvo presa en la villa la violó un oficial de origen alemán. O rubio. No sé.

CARLA: Ah, tu mamá es sobreviviente de la villa.

FRANCISCA: Sí. Por eso me violaron. Indirectamente.

CARLA: Claro.

MACARENA: Sí. ¿Y naciste en la villa?

FRANCISCA: No lo tengo claro. No se habla del tema. Pero es posible.

CARLA: Yo nací en la villa.

MACARENA: ¿En serio?

FRANCISCA: ¿Violaron a tu mamá también?

CARLA: Sí.

MACARENA: Yo también nací en la villa.

FRANCISCA: ¿De violación también?

MACARENA: Sí.

FRANCISCA: Ah.

CARLA: Ah. Por eso somos de la comisión especial.

MACARENA: Sí. Y por eso yo soy de la directiva de la villa.

FRANCISCA: Sí. Ahora se entiende. (2010: 68)

En efecto, la ausencia de definición respecto de la historia es al mismo tiempo una ausencia de definición individual. Los personajes son distintos y el mismo dentro de una sola unidad discursiva, como ya mencionamos, de modo tal que una víctima es la totalidad de las víctimas.

Este es otro síntoma de que no podemos huir de la historia y que vuelve a conectar la obra de Calderón con la lectura que Roland Barthes hace de Brecht:

Está claro que el teatro de Brecht no es un teatro de historiador, ni siquiera de historiador marxista: es un teatro que invita, que obliga casi a la explicación, pero que no la ofrece, es un teatro que provoca la historia, pero que no la divulga; que plantea con agudeza el problema de la historia, pero que no lo resuelve (del mismo modo, Brecht plantea a cada momento el problema de la bondad, pero no le da nunca solución teórica; el arte de Brecht es esencialmente mayéutico: como toda gran obra, la obra de Brecht no es nunca una introducción.) (2009: 231-2)

Nos hemos detenido en formular el tipo de personajes que forman parte de esta obra y que en gran medida permiten dar cuenta de su función semántica. El significado de cada una de las protagonistas desde el punto de vista del carácter y la relación directa entre este y su definición mediante el comportamiento en la situación dramática nos da cuenta del alto grado de semantización de aquellos, no llegando a ser personajes tematizados.

En relación a las otras funciones de los personajes, en *Villa* las tres cumplen funciones eminentemente argumentales particulares, en la medida en que la relación intradramática (sintáctica) entre ellas es la estructura sobre la que se desarrolla la acción. La interacción discursiva permite organizar la secuencia de acciones y a la vez, permite incluir al público como testigo del debate. Desde el punto de vista de su función pragmática, cada Alejandra se configura como una especie de portavoz respecto de las decisiones que la Historia exige, entendida por García Barrientos como personajes que ofrecen “las intenciones ideológicas o didácticas de la obra” y que “tienen encomendado formular, desde el interior del universo ficticio, el “pensamiento” de la obra”. (2003: 178)

Sin embargo, volvemos a Barthes y sus reflexiones sobre el teatro de Brecht: “El teatro brechtiano es un teatro moral, es decir, un teatro que se pregunta con el espectador: ¿Qué hay que hacer en tal situación?” . Por muy didáctica que la obra sea no estamos en presencia de un

drama monológico, precisamente por la relación de conservación o emancipación ideológica que cada una desarrolla con el objeto dramático (el centro de tortura). De este modo, se configura un drama totalmente dialógico, en el cual el espectador experimenta el debate y la ausencia de solución.

A causa de la complejidad de la organización del drama, en virtud del diálogo entre los elementos representados y representantes, en esta obra los personajes son completamente sustanciales y funcionales. La dicotomía que desde la dramaturgia se plantea entre “lo que son” (sustancia) y “lo que hacen” (función), entendida la primera la subordinación de las funciones al carácter y la segunda como la subordinación del carácter a la función, se anula en cuanto la indefinición caracterológica y la ausencia de acción sobre la situación dramática que la obra configura, impiden la predominancia de una sobre la otra. La sustancia de cada personaje está directamente vinculada a sus acciones y viceversa. Este problema de indefinición de la relación entre el personaje y la acción también es ideológico y semántico. Sobre la barbarie no hay posibilidad de definición del ser, ni tampoco posibilidad de acción, sustentando el carácter nihilista del drama en el que la cara representante no va a estar nunca a la altura de lo representado. La máscara es siempre un atentado a la verdad. La tragedia es a la vez irrepetible e interminable una vez que sucedió, no hay posibilidad de hacer justicia ni a la historia, ni a las víctimas, ni a la memoria. Y he aquí la declaración de principio que subyace desde el punto de vista estético y teatral:

CARLA: No, pues. No puedes poner a alguien en una parrilla falsa porque no se puede, porque es tan terrible que no se puede, porque siempre va a quedar falso. No va a quedar ni parecido a lo que realmente era estar en la parrilla. Entonces si tú lo haces y no queda tan terrible como fue, entonces eso embonita la experiencia y no llega nunca al nivel de la cosa. (2010: 38)

En este punto es donde fracasa el optimismo utópico de Adorno respecto del arte, pues *Villa* declara la imposibilidad de la representación de la vida de manera justa. No hay metáfora que

resista su correlato con la experiencia de un campo de tortura, no hay sublimación estética que permita acceder a la experiencia de una víctima de violación. Sin embargo, esta desesperanza se realiza mediante operaciones estéticas, teatrales, reivindicando de este modo la naturaleza trágica desde el punto de vista político de toda creación, como reflexiona Terry Eagleton en la *Estética como ideología*.

Para preservar los jirones desgarrados de autenticidad después de Auschwitz hay que mantenerse obstinadamente escindido entre los cuernos de un dilema imposible: ser consciente de que el abandono de la utopía es tan traicionero como la esperanza en ella, de que las negaciones de lo real son tan indispensables como ineficaces, de que el arte es a la vez precioso e inútil. (1990: 438)

Las tritagonistas encarnan personajes totalmente humanizados, de modo que la distancia temática que media entre el público y la escena es de grado cero. La experiencia que se presenta otorga su negatividad sin la necesidad de deformar la propia experiencia. Los elementos en la escena no pretenden dibujar una realidad distinta, paralela o alternativa. El espectáculo es la vida misma, por eso la experiencia redundante en frustración intra y extradramática. Como señala Adorno: “Los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte” (1970: 225)

En virtud de la recepción (o, de acuerdo con la experiencia del público, la visión) y sus tres categorías analíticas de acuerdo a la dramaturgia: distancia, perspectiva y niveles, *Villa* articula, como ya hemos mencionado a lo largo de este estudio, y a modo de resumen, efectos dramáticos que determinan la distancia temática, interpretativa y comunicativa. En primer término, entendida como la distancia que separa el plano real del plano de ficción, un análisis de la distancia temática, permite dar cuenta de personajes humanizados, en espacios y tiempos concretos, específicos. Incluso, como se dijo, con experiencias de representación que apuestan a la precisión histórica y espacial extrema.

De hecho, el espacio desde el punto de vista de la distancia interpretativa (que mide la relación entre el plano interpretante y lo interpretado), es, como ya vimos, totalmente icónico, y en el caso de su representación en lugares reales (no teatrales) como centros de tortura, totalmente realista. Es en este plano, de la distancia interpretativa, que en atención a los personajes, donde la distancia se vuelve conflictiva, pues como ya mencionamos reiteradas veces, la obra coquetea entre la máxima ilusión de realidad y la máxima distancia, enfatizando simultáneamente la cara representante y lo representado.

En lo que dice relación a la distancia comunicativa según García Barrientos, que va “del público al personaje (con su doble cara: actor/papel) o de la sala a la escena (espacio también doble: real / ficticio)” (28) temporalmente estamos en presencia, como ya mencionamos, de un curioso caso de drama histórico donde confluyen pasado, presente y futuro como una unidad indiferenciable. De acuerdo al espacio de representación, la obra se cierra sobre sí misma generando una separación con la sala. Sin embargo, la caracterización de las Alejandras, que enfatiza la cara representante, aporta a minimizar la separación de la que damos cuenta. Esta relación, como veremos más adelante, se problematiza cuando pasamos a la otra obra, *Discurso*, transformando el carácter cerrado del drama a uno abierto y que conlleva la activación del público en su cara ficticia.

De acuerdo a la categoría de perspectiva o focalización, la obra siempre se sitúa en la objetividad de la experiencia escénica. No hay indicios de subjetividad ni implícita o explícita, ni alteraciones. Donde sí hay una operación relevante en los aspectos cognitivos e ideológicos de esta obra. La indeterminación de los personajes y sus relaciones no es solo un conflicto intradramático. El espectador va descubriendo el desarrollo del carácter de estas tres mujeres en su desarrollo, en sus contradicciones, en los juegos dramáticos (la mantención de la intriga respecto de quién de las tres escribió “marichiweu” en las votaciones es algo que se mantiene en

duda para el público y para los personajes) y de este modo estamos en presencia de una *signosis*, identificación del conocimiento del público con los personajes. Este es otro de los efectos de realidad sobre los que insiste la obra para eliminar las huellas de la ficción. Del mismo modo, la constante exposición de pensamientos de los personajes, en la medida que funcionan como portavoces, lleva al público por caminos de conflictos ideológicos sobre los que no hay definición intradramática, trasladando el conflicto de la escena a la sala. Es mediante este fenómeno que la obra muta. *Villa* se queda en la indefinición trágica de la que tal vez solo se puede huir mediante un *gesto* teatral, que da paso a la otra obra que compone este espectáculo.

## 2.2 *Discurso, la farsa de la historia.*

El cierre dramático de *Villa* se realiza con un *gesto* definitorio. La ambigüedad nominal y de carácter de los tres personajes se cae en la medida que se transforman las tres actrices en un remedo de Michelle Bachelet:

FRANCISCA: Sí. Porque todas las torturadas reaccionan distinto.

MACARENA: Sí. Hay mujeres que no se recuperan.

CARLA: Sí. Y hay mujeres que se organizan y construyen museos.

FRANCISCA: Sí. Y hay mujeres que se convierten en Presidenta de la República.

[*Las tres toman las chaquetas blancas de las sillas y se las ponen. Bajo una de ellas hay una banda presidencial de Chile. Se paran en línea mirando al público, evocando la imagen de Michelle Bachelet*] (70)

Esta acción tiene el valor del *gestus*, según lo que Bertolt Brecht describe y que Fredric Jameson considera como “un efecto de extrañamiento por derecho propio” (1998: 150), que entraña en sí mismo, desde su etimología, la relación entre movimiento y hazaña, pues que debe entenderse como:

Un proceso en el cual un acto específico – un acontecimiento particular situado en el tiempo y en el espacio, y relacionado con individuos concretos específicos- es de algún modo identificado y vuelto a mostrar, es asociado con

un tipo de acción en general más amplio y más abstracto, y es transformado en algo ejemplar. (1998: 154)

La obra se inaugura mediante este acto de ponerse la chaqueta blanca, sinécdoque de Michelle Bachelet que remite a la vestimenta que usaba en la fotografía promocional de su primera campaña presidencial y que después difundió junto a la banda presidencial por todas las oficinas públicas del país, como es costumbre para un mandatario durante el ejercicio de su gobierno.

La imprecisión de los caracteres de la primera obra decanta en tres versiones de un mismo carácter: la presidenta de Chile. Y la polifonía discursiva propia del debate de *Villa* se transforma en un monólogo a tres voces cuya escritura no plantea la indiferenciación discursiva. En este punto, nos encontramos ante un ejercicio dramático cuya dependencia del medio (escrito o escénico) permite estructurar una organización ideológica del discurso de manera divergente. Por una parte, en su textualidad, la obra se organiza monofónicamente (una sola voz), sin embargo, desde el punto de vista escénico, el director opta por la polifonía a través de tres actrices que dicen el texto. La complejidad del enunciado y su relación con la enunciación, permite estar en presencia en ambos casos de una construcción dialógica, aunque en su escritura llegue al lector mediante una voz.

Desde el punto de vista textual, es un solo texto que tiene estructura de discurso:

Queridas amigas y amigos:  
Les hablo por última vez como Presidenta de la República./Me vengo a despedir.  
Yo sé que ustedes creen que saben lo que voy a decir./Piensan que voy a tener palabras de agradecimiento./Piensan que voy a perdonar a los que me ofendieron./Que voy a dejar una buena impresión./Yo sé que de mí esperan palabras sobrias y abrazos para todos./Como siempre./Pero no./Hoy no./Hoy siento que algo me pasa. (2010: 73)

En esta introducción podemos percibir los cambios que se provocan dramáticamente. En primer lugar, la escena se abre. El público de la obra anterior ahora se activa teatralmente

como ciudadanos de Chile, de modo que se rompe la separación entre la sala y la escena generando un espacio indiferenciado: “*Las tres mujeres están juntas, de pie y mirando al público. Cada una de ellas lleva una banda presidencial de un color: azul, blanca y roja.*” (2010: 73)

En segundo lugar, los personajes, antes vestidos trivialmente, ahora usan dos elementos caracterizadores (chaqueta blanca y banda presidencial) creando un solo personaje. En tercer lugar, mediante las operaciones anteriores y la palabra accedemos a una parodia de la presidenta. La obra cambia de género histórico, poniendo en relieve la burla propia de la parodia como recurso sobre el cual edificar una ¿comedia?. El uso imitativo de palabras, estilo, actitudes, tonos e ideas de la presidenta con el fin de elevar una crítica adquiere dimensiones patéticas en la relación dialéctica que se establece con la obra que la antecede y con la propia biografía de Michelle Bachelet. Ella es históricamente una víctima de la dictadura. Sus padres fueron detenidos (su padre, el general de la aviación, Alberto Bachelet murió a causas de la tortura) y ella misma estuvo presa en Villa Grimaldi. Ante estos hechos, la ausencia de decisión trágica respecto de la historia en *Villa*, mediante el recurso paródico, se hace burla en voz de la protagonista en *Discurso*.

La obra textualmente es un solo discurso con solo dos acotaciones, una inicial y una final. De este modo, es un drama eminentemente discursivo. Debido a lo paródico del lenguaje, hay juegos enunciativos propios de la comedia en los que se pierde el decoro y que aumentan la sensación de crítica política que la obra plantea:

Me siento tan orgullosa de mi pueblo./Yo sé que hay muchos que critican a nuestro país y a los chilenos.  
Dicen: *Lo que pasa es que en este país somos todos impuntuales, ladrones. Atrasados./Huevones./Bueno./No./Quizás./Puede ser./Pero no es para tanto./Depende de desde donde se lo mire./Por ejemplo yo lo miro desde arriba./Porque soy hija de aviador.* (2010: 76)

¿Y qué tiene que engorde un poco?/¿O que engorde mucho?/¿Qué importa?/Y un día todos empezaron a decirme gorda./Y hasta los muchachos del barrio me llamaban gorda./Tuve que hacerme la tonta./¿Pero qué se han

creído?/¿Cómo se atreven a ofender?/No hay ofensa en ser gorda./No hay ofensa en tener cuerpo./No hay ofensa en ser mujer y gorda. (2010: 99)

Así, las funciones teatrales del diálogo que predominan son las caracterizadora, las diegéticas (narrativas) e ideológicas, debido a que precisamente por la estructura del drama, la obra es estática y altamente dependiente del modo del decir de las actrices, pues la forma del diálogo es lo que se denomina un discurso *ad spectatores*.

La acción es una sola, sin alteraciones de tiempo ni espacio. Y en esa acción, el discurso de la presidenta de Chile con motivo del final de su mandato, se articulan las representaciones de acciones, tiempos y espacios ausentes. Es una gran subjetividad que media entre los ciudadanos y la Historia. No obstante, es prudente decir que no hay una lección por parte de Guillermo Calderón. De hecho, omite sistemáticamente toda posibilidad de sentencia, lo que nuevamente nos conecta con la lectura de Jameson respecto del *gestus* brechtiano: “la lección es un artificio para desarrollar el drama; y no al revés” (1998: 136). Muestra el conflicto de la relación entre la historia, la barbarie, gobernar y estar a la altura del cargo, lo que desde el punto de vista dramático deviene comedia.

Consecuentemente, la acción no puede sino ser abierta. Las palabras finales respecto de la historia no se han pronunciado, y es el público/ciudadano quien tiene el poder de juzgar la credibilidad de la gobernante. En este sentido, la tipología del drama cambia de acuerdo a la estructura de la acción. Si en *Villa* propongo que estamos ante un drama de ambiente, en *Discurso* la obra es eminentemente de personaje que, de acuerdo a la dramaturgia, se entiende aquellos dramas en los que el personaje “ocupa el centro de la estructura, las acciones derivan de él y no a la inversa, lo mismo que las partes constitutivas, él dota de unidad a la obra, no ellas; todo lo cual se hace perceptible en un característico relajamiento de la acción” (2003: 78)

El análisis del tiempo dramático permite dar pistas respecto de uno de los significados de la obra en su totalidad, es decir, en la sumatoria de los dos dramas: *Villa* y *Discurso*.

Primeramente, estamos como ya mencionamos en presencia de una representación desarrollada en una sola escena temporal, total isocronía entre el tiempo representado y el tiempo de la representación. De modo tal, el tiempo patente (el tiempo del discurso) dialoga con el tiempo ausente (aquel que remite el contenido del discurso) y que en general tiene que ver con la Historia de Chile reciente y su futuro. Si en la obra que inaugura este espectáculo, y el análisis, el tiempo es un continuo del que no podemos emitir juicios sin que este sea, a la vez, un gesto de olvido, en *Discurso* cada enunciación apunta a posicionarse dentro de la historia. Convierte la memoria en un texto desplazando la realidad histórica a un intermediario:

Yo no soy la culpable de todo./No nos olvidemos del pasado./Me subí a un tren en marcha./Aunque traté./Por ejemplo, lo que más he soñado es que la gente tenga trabajo./Y para que hubiera trabajo he tenido que mantener todo igual./La economía./Pero lo igual se ha puesto desigual./Y lo bueno se ha puesto peor./Perdón./Pero si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo./Me eligieron para otra cosa./Para darse un gusto./Para ser felices por un rato./Para que les amasara un pan con sabor a justicia. (2010: 75-6)

No obstante, este movimiento no hace más que generar una frustración histórica que deviene en un imposible: la verdad histórica es solo lenguaje. La Historia no sería más que un campo de batalla cuyo triunfador es aquel que posee el poder del discurso, pero frente a tal poder siempre habrá un manto de sospecha respecto a sus intenciones y fines más que al contenido de verdad del mismo discurso. La retórica entra nuevamente al juego pero en su versión más estética y por lo tanto más política. Ya no hay certeza de verdad en el enunciado de todo discurso, solo debemos reparar en la enunciación, es decir, en la acción del decir más que en su contenido pues mediante la enunciación se articula el poder. El tiempo ausente, en este caso, la Historia, no es más que el marco referencial donde se ejerce el poder que es finalmente el acto de poder discursivo. Recordando a Bourdieu en *Pensamiento y acción*: “El juego beneficia a los profesionales del verbo, de la palabra autorizada” (2002: 88)

En este sentido, si bien hay orden cronológico en la acción dramática y en el tiempo representado, sin alteraciones de ningún tipo, en el orden del discurso entramos en el terreno de loacrónico. No hay secuencias de causalidad en la narración que el discurso ofrece, hay saltos temporales que se configuran como recursos argumentales para poder explicar ciertos procedimientos políticos o generar marcos contextuales para entender la lógica del poder. Nuevamente la Historia es solo un aparato referencial cuyo valor de verdad no es relevante salvo en la medida que permita una explicación del presente:

Cuando llovía mi mamá me decía: *que pena./Se está mojando la gente./Se está acabando el carbón./Se están muriendo los pajaritos./Entonces yo también me moría de pena./Quería ayudar al jardinero./Quería que tuvieran acceso a las piscinas./Y lo único que tenía a mano era el socialismo./Porque no sé si se acuerdan pero en esa época no se había inventado el capitalismo./Sí./Había fundos y terratenientes./Sí./Había capitales extranjeros./Sí./Había compañías telefónicas./Sí./Pero no había plan de desarrollo nacional./Había oferta sin demanda./Había diente por medio./Las empresas del estado no alcanzaban para todos./Así que había que hacer algo./Para salir del perro mundo./Para salir del feudalismo preindustrial de la provincia./Y parecía que la izquierda tenía la respuesta./Me refiero a la redistribución de las tierras y al desarrollo de las industrias del estado./Para dejar de ser gatos de campo./Para dejar de ser zanjón de la aguada./Y ahora ese sueño parece un sueño./Pero en esa época parecía lo único posible./Entre reforma y revolución no había donde perderse./Y yo./Yo me sumé al curso de la historia./Y no fui la única. (2010: 83-5)*

¿Y qué más? Bueno. Nunca hemos tenido mejor salud. Ni mejor educación. Históricamente hablando. Ni menos casas de cartón. Ni más almuerzos familiares con carne y coca cola. Es verdad. Pero este sistema también produce una tristeza rosada. (2010: 87)

Este tratamiento del tiempo dialoga con un presente, claro que, como mencioné en la introducción, se ve alterado por el tiempo de la representación. Entre una puesta en escena y otra de las que fui espectador pasaron dos años. En la primera, el discurso funcionaba como epílogo de su período como gobernante de Chile y Michelle Bachelet era, en ese momento, Secretaria General adjunta de la ONU y directora ejecutiva de ONU mujeres. En la segunda oportunidad, ella era candidata a la Presidencia de la República en representación de un

conglomerado llamado Nueva Mayoría<sup>31</sup> y su discurso actuaba como un prólogo apologético de su persona y de su actuar durante su primer mandato. Ambos contextos de representación nos da cuenta de la contemporaneidad del drama que Guillermo Calderón elabora y de lo político de su estética.

Esta alteración del tiempo representado en diálogo con el tiempo de la representación también plantea una situación paralela en el diálogo entre el espacio representado y el espacio de la representación. En primer lugar, desde el punto de vista eminentemente dramático, la obra opera en la apertura de la escena, transformando la sala en el espacio del discurso, teatralizando a los espectadores. No obstante, el gesto político de apertura de la sala es diferente desde el punto de vista ideológico si este se desarrolla en un teatro o en un centro de tortura o museo de la memoria. En estos dos últimos lugares, ciertas partes del monólogo a tres voces adquiere una violencia en contra de la misma figura de la presidenta y de quienes padecieron la brutalidad de la dictadura:

Incluso personaría a mis torturadores./Si es que me hubieran torturado. (2010: 75)

Porque toda esa cosa de que yo sea hija de militar.../Y que haya sido joven socialista.../Y que haya dormido con el partido de vanguardia.../Y que haya sido torturada o no torturada.../Y que después haya cambiado tanto. (2010: 89)

Yo leí el diario de Anna Frank./Cuando era chica./Y sin querer descalificar a nadie pienso que es el mejor libro de la Historia./Me cambió la vida./Yo siempre he pensado en Anna./Y en sus viajes en los trenes./A veces me imagino que la curo del tifus./Que le doy sopa con cuchara./Es una fantasía espantosa./Pero del dolor de Anna nunca me he recuperado./Y hace poco bajé al país bajo./Y visité la casa de Anna./Ahora es un museo./Yo no quería decir nada, pero me hicieron hablar./Por algo soy la presidenta./Y dije unas palabras cariñosas./Que por supuesto salieron en los diarios./Y después viene el príncipe de la derecha chilena y me dice que me estoy comparando./Que me estoy comparando con Anna./Que estoy diciendo que ella y yo somos la misma./¿Cómo es posible tanta mala leche?/Tuve que llorar en el baño./Y eso

---

<sup>31</sup> Coalición política chilena conformado por el Partido Socialista, La Democracia Cristiana, el Partido por la Democracia, el Partido Radical Socialdemócrata, el Partido Comunista, Izquierda Ciudadana y el Movimiento Amplio Social.

que yo no lloro casi nunca./Porque yo nunca me compararía con ella./Yo estoy viva. (2010: 95-6)

Estas digresiones aparecen como provocaciones políticas de acuerdo al escenario en el que se pronuncian y distancian la figura de Bachelet al plano de lo grotesco. Las dudas respecto de su propia historia es una forma de someter a ella y su ejercicio del poder en un escenario de complicidad con el contexto, de ductilidad que impide ver su verdadera cara. Bachelet está carnavalizada y ella misma se ofrece, patéticamente, como un carnaval de las víctimas de la dictadura. El mismo dramaturgo responde en una entrevista respecto de esta obra:

(Bachelet) Ese discurso no lo diría hoy, ni lo diría de esta forma. Es lo que a mí me hubiera gustado que dijera, una proyección mía. Se habla de su vida y de la tortura en Villa Grimaldi, aunque ella nunca habló de eso. Yo la fuerzo a hablar de la tortura, lo cual es muy conflictivo, pero para mí era necesario.<sup>32</sup>

No obstante lo anterior, la obra crea independiente del espacio de la representación un espacio dramático totalmente convencional, donde la cara representante y representada no pugnan por evidenciarse, dejándose ambas constituir en lo eminentemente dramático dado por el cuerpo de las actrices. Así, el único espacio dramático se conforma mediante dos tipos de signos: escenográfico y verbal/corporal.

El primero está dado por una metonimia histórica y la evidencia de un efecto teatral:

*A un costado del escenario está el escritorio (que ya fue visto como escenografía de Villa) con la maqueta de la Villa Grimaldi. Además, está cubierto de vasos.* (2010: 73)

Estos vasos, a los que remite la acotación espacial, permiten al final de la obra acceder a la sensación del terremoto de magnitud 8,8 grados que azotó el centro de Chile el 27 de febrero de 2010, a 12 días de que entregara el poder al presidente electo de la coalición de derecha, Sebastián Piñera, culminando cuatro períodos consecutivos de gobiernos de centro izquierda desde el regreso de la democracia.

---

<sup>32</sup> Valdez, Rocío. "Villa + Discurso: la obra en que Guillermo Calderón indaga en la tortura" en *La Tercera*. <http://diario.latercera.com/2010/12/08/01/contenido/cultura-entretencion/30-52555-9-villadiscorso-la-obra-en-que-guillermo-calderon-indaga-en-la-tortura.shtml>

[*El escritorio empieza a temblar y los vasos se quiebran en el suelo. Se apaga la luz y solamente se puede ver tintinear la luz roja que sale de las ventanas de la casa de la maqueta de la Villa*] (2010: 110)

El espacio verbal/corporal está dado por el actuar de las actrices, tal como ya mencionamos, mediante un largo discurso *ad spectatores*. De acuerdo a nuestro análisis, este tipo de discurso afecta a dos “fenómenos de la “visión” dramática”, la distancia y los niveles”, asunto que veremos más adelante. De este modo, el espacio también se representa en diálogo entre lo patente y lo ausente. Aquello que forma parte de la representación es el escenario donde se mencionan los espacios del poder, todos con carga simbólica, política, cultural e histórica que aparecen en el discurso que es expuesto ante los ciudadanos/público.

Todo lo anterior permite dar cuenta que si bien en *Villa* el espacio está tematizado, en *Discurso* tiene mucho significado, precisamente por la fuerza de la acción dependiendo del espacio de la representación más que por el espacio representado.

La complejidad representativa de esta obra radica en que el personaje es uno (Michelle Bachelet) pero su representación está fragmentada en tres actrices. En este sentido, un personaje diegético se realiza por tres personajes escénicos, creado tres personajes dramáticos que son tres versiones del mismo. Por lo tanto, no podemos tomar a estos tres personajes de manera independiente. La configuración de los tres es interdependiente, tanto que cada una lleva en su caracterización una banda presidencial de un solo color, mientras que la real tiene los tres (blanco, azul y rojo). Del mismo modo, no hay en la textualidad de la obra una organización del discurso con forma de coloquio en el cual se señala cada una de las intervenciones. De hecho, es un solo monólogo que no permite dar cuenta de que cada personaje dramático simbolice una parte del personaje diegético.

Lo anterior nos ofrece pistas para entender la complejidad del carácter representado. La pluridimensionalidad de un personaje real solo puede ser ejecutada por muchas voces. Tal vez,

de fondo subyace la imposibilidad de la representar la realidad sino mediante un artificio tan marcado. Esto redundaría en que la caracterización de Michelle Bachelet se hace mediante el vestuario, pero también mediante el ejercicio de la palabra. De hecho, así como la Historia es una construcción discursiva, el mismo individuo es su propio discurso y consecuentemente, las técnicas de caracterización a la que recurre son eminentemente explícitas, verbales y reflexivas. La Historia y la Presidenta se exponen frente a un público mediante un discurso autorreferencial para dar cuenta de sí misma.

Esto pone en conflicto la función dramática de estos personajes. Su actitud exclusivamente apelativa permitiría relevar la función comunicativa pero de una forma tal vez confusa. En primer lugar, podría verse a estas tres mujeres como una especie de coro que da cuenta de la voz de Bachelet. No obstante, concordando con la pretensión dramática del mismo autor y director, ellas se plantean como portavoz del pensamiento del propio dramaturgo respecto del papel de la Presidenta de Chile frente a la Historia del país y su propia historia personal. Lo que señala la separación entre las expectativas y la realidad traducidas al lenguaje político. Al tenor de esto, Pierre Bourdieu<sup>33</sup> declara en una entrevista sobre el poder de las palabras:

Efectivamente es sorprendente que quienes no han parado de hablar de la lengua y el habla, o incluso de la « fuerza ilocucionaria » del habla, nunca hallan formulado la cuestión del portavoz. Si el trabajo político es, en lo esencial, un trabajo sobre las palabras, es que las palabras contribuyen a formar el mundo social.

La particularidad del personaje, su caracterización, complejidad representativa y su relación con la acción nos permite estar en presencia de un personaje igualmente funcional y sustancial. Sus acciones (exclusivamente discursivas) constituyen su identidad a la vez que esta le da estructura al poder de sus acciones. No podemos en este sentido separar el discurso de

---

<sup>33</sup> Eribon, Didier. "Entrevista a Pierre Bourdieu. ¿Qué significa hablar?" en *Liberation*. 19 de octubre de 1982. <http://sociologiac.net/2008/01/17/entrevista-pierre-bourdieu-que-significa-hablar/>

quien lo dice, la enunciación va directamente ligada al sujeto de la enunciación quien tiene el poder sobre el enunciado. De esta forma, el lenguaje es un espacio de poder tal como lo plantea Pierre Bourdieu en la misma entrevista:

Las palabras ejercen un poder típicamente mágico: persuadir, influir. Pero, como en el caso de la magia, es necesario preguntarse dónde reside el principio de esa acción o, más exactamente, cuáles son las condiciones sociales que vuelven posible la eficacia mágica de las palabras. El poder de las palabras sólo se ejerce sobre los que están dispuestos a interpretarlas y escucharlas, en pocas palabras a creerlas. (...) El principio de poder de las palabras reside en la complicidad que se establece, a través de ellas, entre un cuerpo social encarnado en un cuerpo biológico, el del portavoz o vocero, y cuerpos biológicos socialmente educados a reconocer sus órdenes, sus exhortaciones, sus insinuaciones o amenazas. Éstos son los «sujetos hablados», los fieles, los creyentes.

Esta acción discursiva se ejerce frente a un público como ya hemos mencionado y esto tiene un correlato en el fenómeno de la recepción. Desde la configuración de la parodia, el público debe comprometerse activamente frente a la acción representada pues requiere de información para poder dar cuenta de el efecto de intertextualidad crítica que esta propone. Esto afecta la distancia temática desde el punto de vista del personaje. La carga social y cultural que posee un Presidente de una nación cualquiera esta sea se ve degradado por el efecto paródico, logrando una humanización del poder que bordea lo corrosivo. En un contexto postmoderno de fin de los metarrelatos y de sus héroes, la banalización del poder y de quienes lo ejecutan redundan en que su discurso es uno más entre los discursos posibles respecto de la historia y su verdad, de aquí que la crítica al poder, cual carnaval medieval, devenga comedia farsesca.

Esto tiene un correlato en la distancia interpretativa y comunicativa. La primera, pues la caracterización a través del vestuario claramente busca generar un remedo de una imagen, la de la Presidenta Bachelet, lo que provoca cercanía por lo referido pero a la vez aleja por la manera en que se refiere. La segunda, de acuerdo a lo ya mencionado, porque mediante la

apertura dramática por medio del aparente quiebre de la delimitación sala/escena, la obra pretende romper la ilusión teatral generando dos niveles dramáticos complementarios: actrices/público y Michelle Bachelet/ ciudadanos.

Todo lo anterior, en relación a las acciones, el tiempo, el espacio y los personajes es congruente con una perspectiva totalmente externa. La obra juega en la objetividad representativa sin alteraciones de subjetividad, excepto por la propia del yo enunciativo, que evidencia el aspecto propio de la focalización cognitiva: el personaje sabe más que el público, por lo que todo el texto juega en lo explicativo promoviendo un conflicto. El público (ciudadano) debe juzgar. El debate se instala en la audiencia, promoviendo un diálogo propio de dramaturgias abiertas entre el nivel intradramático y extradramático que no tiene delimitaciones.

A modo de resumen, mencionamos en la introducción que estas obras se articulan de manera tal que generan un solo espectáculo. Al dar cuenta de cada una por separado podemos percibir que mediante una serie de procedimientos dramáticos, las obras organizan un debate interno y externo respecto de la relación entre el presente y la Historia. De hecho, ambas obras son sobre el tiempo y su relación con la memoria y frente a esto el público actúa en una como testigo y en la otra como juez.

Esta posición del público puede entenderse también como un paso de una dramaturgia cerrada a una abierta. En *Villa* la acción descansa en el diálogo que, como señala Peter Szondi, es el componente exclusivo del tejido dramático moderno: “El predominio absoluto del diálogo – del ejercicio de la palabra entre personas – refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que sólo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico” (1978: 74)

De este modo, la situación dramática se concentra en el debate del que el público es testigo. Con toda la ambigüedad ya mencionada respecto de la identidad de cada una, de su vínculo con el centro de tortura y de su comportamiento discursivo, la obra es una instancia que apuesta por el diálogo y la comunidad aunque esto derive en la imposibilidad de poder hacer justicia con la Historia y con los vestigios que de ella quedan para el futuro. De hecho la acción se remite exclusivamente al debate donde no hay nunca una suerte de síntesis que permita salir del dolor de una dictadura, como gesto post-traumático.

Sin embargo, mediante un gesto brechtiano, la obra muta radicalmente no solo desde una punto de vista dramático sino ideológico (si es posible tal separación). En el momento en que las Alejandras se transforman en Michelle Bachelet poniéndose las chaquetas que cuelgan del respaldo de las sillas (y que siempre estuvieron ahí), la obra pasa de cerrada a abierta, dramática a épica, de tragedia a farsa y me atrevería a decir, de moderna a postmoderna.

El ejercicio de la palabra dentro de una comunidad discursiva se desplaza hacia una portavoz con autoridad cuestionada. De forma tal que una historia que se construye colectivamente, y que evidentemente no tiene separación entre pasado, presente y futuro, se ritualiza mediante un discurso de despedida de un mandato y que paradójicamente, en virtud del contexto de representación, muta a prólogo de un nuevo gobierno que comenzó en 2014. Lo que en *Villa* fue debate, ahora es toma de posición instrumental. Finalmente el discurso es solo eso, palabras que buscan configurar un escenario, crear una realidad a la que solo se puede acceder mediante otro discurso. Y la memoria es, en definitiva, un campo de batalla sin salida y del que no hay fuga en la escritura de la Historia. De hecho, la Historia es una lucha por el discurso sobre el pasado y si no se escribe el pasado no hay posibilidad de futuro. Del mismo modo, todo discurso sobre la memoria conlleva un olvido y tal vez valdría la pena preguntarse qué se hace con el olvido, quién paga el precio del olvido.

En estas obras de Guillermo Calderón, así como en Brecht, “la historia está por todas partes”, y sobre ella vemos a estas mujeres cuya desgracia radica en que están imposibilitadas de comprender qué hacer con la historia, “pues- como dice Barthes- comprender sería actuar” (232) y toda acción sería, finalmente, olvidar.

Es así cómo se configura en la totalidad de la experiencia teatral una tragedia política. Pues si bien es cierto que *Villa* es trágica y *Discurso* es comedia, el diálogo entre la escena y los espectadores culmina con un terremoto mediante el cual, la realidad material de la catástrofe, al igual que una dictadura, no deja pie a interpretaciones. Las vidas y muertes reales no pueden ser sometidas a juegos de lenguaje.

## **XI. Conclusión y Proyecciones**

Si bien la noción de ideología se ha comprendido tradicionalmente como el contenido específico de un discurso, a lo largo de este estudio hemos considerado que debe entenderse como un fenómeno discursivo o semiótico y, por tanto, no se devela en el plano exclusivo de los significados sino que en los efectos de estos dentro de estructuras discursivas específicas. De hecho, el discurso dramático como ideología es más una formación discursiva, entendida como una matriz de significados sobre la que se estructuran diversos procesos discursivos.

Vista así, proponemos dar un paso en el estudio de la retórica y del discurso artístico, literario y teatral, considerando que gran parte de la teoría, siguiendo los términos aristotélicos, se ha centrado tradicionalmente en la dispositio y la elocutio y es hora, tal vez, de poner atención en la actio. Este es el paso que, entendemos, da la dramaturgia de José Luis García Barrientos, pues funciona como un método propicio para dar cuenta del teatro como formación discursiva y el análisis de las obras que en este estudio se desarrollaron son un ejemplo de procesos discursivos puntuales dentro de un contexto generacional de la dramaturgia chilena.

Tal vez por falta de una metodología apropiada para dar cuenta de los modelos sociales que se traducen en las obras y ante el riesgo de caer en un análisis de tipo sociológico, nos delimitamos a plantear las estructuras sobre las cuales se organizan ciertos efectos de sentido en las obras de Acevedo Hernández, Vodanovic, Heiremans, Wolff, Galemiri y Calderón, específicamente y permite proyectar la investigación hacia el diálogo que se genera en la producción dramática chilena con sus contemporáneos, con las generaciones anteriores y con las que les siguieron. De hecho, observar la transformación de las expresiones discursivas da pie, al mismo tiempo, para señalar las alteraciones, modificaciones, divergencias y confirmaciones de procesos discursivos amplios como el dramático. Solo en este esquema,

podemos entender las transformaciones que la concepción del género dramático como texto y como espectáculo ha sufrido a lo largo de los siglos y contextualizar la lectura en función de la organización ideológica que se hace en el momento de su puesta en escena y de su recepción.

Así, debemos coincidir con Eagleton en el sentido de que “al estudiar las relaciones entre texto y realización, estamos estudiando un modo de determinación preciso y riguroso del que, no obstante, no se puede dar cuenta en términos de “reflexión” o reproducción”. Es decir, estamos examinando las condiciones de una producción.” (1976: 595)

No podemos olvidar que cada una de estas creaciones tiene un contexto de producción específico el cual, si bien no se analiza, circunscribimos el análisis a cómo este contexto se devela en la articulación de signos propios del drama como manifestación de un estado de la sociedad. Aquella articulación de signos se da necesariamente en un encuentro a veces crítico, a veces complementario entre forma y contenido y en esta es donde se despliega un primer escenario ideológico. Eagleton, plantea que una obra puede, en gran medida ser revolucionaria en términos formales, no obstante reaccionaria desde el punto de vista político, como podría ser, por ejemplo, una performance de sexo explícito en la inauguración de un ciclo de cine erótico. En este caso, la relación de la obra en tanto forma no genera oposición política con el contexto de producción y por tal motivo, es conservadora del estatus quo. Esto podría invertirse en la medida en que se presente en el mismo contexto una versión clásica de *La tragedia de Ricardo III* de William Shakespeare donde no habría una transgresión formal, pero políticamente, a nivel de acción discursiva compleja, generaría al menos una crisis de sentido (o decoro) con la situación de representación:

Un texto puede “destacar” sus significantes hasta el punto de deformar, distanciar y desfamiliarizar radicalmente sus significados o puede, estrictamente, aplacar dicho exceso con una aparente conformidad respecto a la lógica de su “contenido”. Este contraste estético no debe ser malinterpretado como

político, es decir, como si el primer texto fuera necesariamente “progresista” y el último, inevitablemente “reaccionario”. La desfamiliarización puede revitalizar una ideología con fines reaccionarios y, por lo tanto, el texto conformista, “transparente”, tiene que ser juzgado de acuerdo con su “conformidad”. (1976: 605)

En tal sentido, debemos enfatizar que toda creación debe ser completada en el complejo círculo ideológico que lo conforma la relación entre la obra y el contexto de recepción. La inclusión del público como parte del hecho estético permite no solo depender de la intención autoral para su configuración semiótica sino que amplía esta a la relación que se establece con el espectador dentro de la situación de enunciación que se plantea.

Insistimos en que el drama como género implica una reproducción de modelos sociales debido a su disposición eminentemente dialógica y, por tanto, expresa la confrontación de dos modelos de sociedad encarnados en sujetos de la enunciación delimitados dentro de una ficción. Y, a pesar de ser un hecho de ficción, toda construcción semiótica depende de la realidad en la que se circunscribe para darle validez a los signos. De aquí que el hecho discursivo tenga un valor eminentemente comunicativo y que no se entienda la posibilidad de un lenguaje que no sea en el seno de una sociedad. Como señalamos en la Introducción, en gran medida, el estudio del discurso dramático es un estudio de los modos de oposición entre enunciados (y, por lo tanto, emisores y receptores) que se debaten entre la emancipación o la conservación de un modelo que sustenta el contexto de enunciación interno del drama y, en las obras que analizamos, se puede observar claramente cómo se organiza este debate.

El debate entre aquellas fuerzas de emancipación y conservación no es necesariamente explícito. De hecho, gran parte de su efectividad opera de manera irónica, como resume Paul de Man (1998: 232), en sentido de que es un enigma que nunca comprenderemos del todo pues se construye en la yuxtaposición de sentidos dentro de un mismo enunciado.

Esto coincide con lo que Jorge Larraín señala al respecto, pues “el rasgo principal del problema ideológico es el hecho de que su operación no puede ser fácilmente reconocida por los participantes, así como el paciente neurótico no puede fácilmente descubrir el problema real detrás de sus síntomas perturbadores”. (2010: 115-6)

De este modo, la necesidad de lo ideológico, como formación de representaciones se construye en los silencios de la obra, en clara alusión a que “existe ideología porque hay cosas de las que no se debe hablar” como diría Terry Eagleton (1976: 614). Por tal razón, la ideología se expresa mediante

imágenes, ideas, principios éticos, representaciones globales y, asimismo, gestos colectivos, rituales religiosos, estructuras de parentesco, técnicas de supervivencia (y de desarrollo), expresiones que llamamos ahora artísticas, discursos míticos o filosóficos, organización de poderes, instituciones y enunciados y fuerzas que éstas ponen en juego, sistema que tiene como fin regular en el seno de una colectividad, de un pueblo, de una nación, de un Estado, las relaciones que los individuos mantienen con los suyos, con los extranjeros, con la naturaleza, con lo imaginario, con lo simbólico, los dioses, las esperanzas, la vida y la muerte. (Châtelet, 1978: 6)

Estas operaciones las podemos rastrear en las obras que constituyen el corpus de análisis de esta investigación. En primer lugar, en *Chañarillo* de Antonio Acevedo Hernández la oposición que se da explícitamente en el conflicto intradramático se traslada hacia el público mediante la inclusión discursiva de los cerros como elemento de quiebre de la realidad representada. La personificación de aquellos permite dar cuenta de que la reflexión no se expresa en la distancia de lo escénico, en el espacio insalvable que existe entre la realidad de la escena y la realidad del espectador, de acuerdo a la idea de Szondi respecto del drama moderno, sino que al enfatizar el aspecto signifiante transgrede la posición de voyeur pasivo del público incorporándolo de lleno en el conflicto político y como sujeto activo en el contexto de explotación que viven los trabajadores.

En la obra de Vodanovic, por su parte, el enfrentamiento entre pasado y presente con sus escalas valóricas específicas, se convierte en el centro del eje dramático y sobre el que pueden sostenerse las interpretaciones conservadoras y revolucionarias de la misma. En efecto, *Deja que los perros ladren* se hace parte de la tradicional querrela entre lo antiguo y lo moderno propia de las vanguardias y que se arrastra desde la retórica medieval con una clara focalización en los aspectos valóricos que trae el nuevo orden y sobre los cuales se organiza la crítica.

En las obras de Heiremans tenemos dos procedimientos que confirman la estética propia del drama moderno en la cual el conflicto se despliega en las relaciones entre los personajes y su posicionamiento respecto de los demás. El juicio que cada uno de aquellos tiene sobre el abanderado, en la obra homónima, no solo permite acceder a un lugar de enunciación sobre el cual el personaje construye su identidad, sino que, a la vez, mediante los efectos de subjetivación que describimos en el análisis, el espectador se ve obligado a no concluir la obra con la bajada del telón, sino que más bien se abre hacia una acción que debe ser necesariamente reflexiva cada vez que, en coherencia con el drama moderno, *ocurre por primera vez siempre lo mismo*.

En *El tony chico*, el orden establecido expresado por los enunciados de los personajes que remiten a una descripción negativa del mundo y de la existencia permite una oposición reflexiva respecto del sentido de la misma en virtud de lo que hay que esperar y de cómo hay que actuar. De hecho, la oposición es visible entre acción y contemplación de acuerdo con los movimientos de los personajes para conseguir lo que desean.

Para Wolff, en *Flores de papel*, la oposición se da entre seres carentes, de mutua necesidad que se apoyan en la destrucción del mundo para establecer un nuevo orden y, por lo pronto, tanto Eva como El Merluza son focos de acción progresiva para criticar, por medio del derrumbamiento, el orden social al que pertenecen.

Como ya señalamos, en la obra de Galemiri, el despliegue de signos de manera desmesurada da cuenta que la polifonía no es precisamente dialógica, en la medida que no ofrece discursos distintos que se enfrenten teatralmente. Más bien mediante un exceso de referencialidades y demandas escenográficas, la obra gira en torno a un único problema declarado por el paratexto inicial: romper el record de espacios en una obra teatral. En este caso, el formalismo extremo de la obra es una prueba de que el *mythos* está al servicios de la *opsis*, es decir, que el espectáculo – como depositario ideal para el reinado de la imagen – desplace al *logos* mediante una estrategia de deconstrucción derridiana *à la lettre*.

En sentido contrario, las obras de Guillermo Calderón, en un claro desmantelamiento de la estética espectacularizante del teatro postmoderno, en sentido de Galemiri, pone en entredicho la pertinencia teórica de conceptos polémicos como lo postdramático, con el fin de volver al *logos* un lugar central en el teatro pero no como texto, sino como discurso, como palabra en acción y en cuerpo de los actores. De hecho, su gesto radical del despojo, es decir, de construir escenas con el recurso casi exclusivo del cuerpo de los actores viene a romper la estética dominante de la transición democrática sintomatizando la necesidad de volver al diálogo como acción política para la construcción de la nación. Desde este prisma, el discurso solo se puede concebir como texto en contexto, como voz en cuerpo y siempre en el marco de una sociedad que debe cuestionarse a sí misma.

En su conjunto, las obras permiten evidenciar que la creación dramática es parte de una institución cultural (campo teatral y cultural) que determina el comportamiento de cada una de sus manifestaciones y de los diálogos que se producen en el seno de ella misma. Si cada obra tiene en sí misma las huellas de su poética, también conlleva las huella de su época y es sobre esta que influye. Muchas veces los contextos son propicios para ciertas manifestaciones específicas de discursos dramáticos y otros son adversos. En el caso de las analizadas, la obra

de Vodanovic, por ejemplo, tuvo un eco importante dentro de su generación pero sufre las alteraciones del paso del tiempo, tal vez debido, precisamente, a su intención realista que llega incluso a las demarcaciones geográficas y temporales restrictivas. En cambio, la ambigüedad contextual de las obras de Heiremans y Wolff permitió que trascendieran la relación histórica específica, logrando una buena vejez en escenarios diversos dentro y fuera de Chile.

El aporte de la estética y poética de tipo marxista que fundamenta esta investigación ha permitido replantear una mirada al fenómeno social de la producción dramática y de la estructuración de su discurso con el fin de no desentenderse de las reglas materiales y culturales que subyacen en este tipo de formación discursiva. Como toda producción de signos es instrumental, en el ámbito de la producción de bienes culturales las intenciones retóricas deben ser analizadas en el plano de los efectos que busca conseguir y desde donde se organiza semióticamente la recepción, no por la búsqueda de un discurso específico con el cual simpatizar o disentir, sino porque estamos obligados, como lectores y espectadores, a sospechar de cada signo que se nos presenta y a no asumir la realidad como un conjunto de valores universales, sino históricamente contruidos y, por lo tanto, completamente modificables. Sin embargo, es necesario -por rigor conceptual y metodológico- revisar críticamente las poéticas y preceptivas dramáticas a lo largo de la historia para dar cuenta de cómo ha ido variando esta formación discursiva y su relación con la sociedad en que fueron producidas.

En definitiva, hemos planteado una aproximación a un modelo de discurso dramático como ideología, reconociendo la falta de una metodología propicia y, al mismo tiempo, consciente de las dificultades puesto que su estudio más completo debe ser eminentemente interdisciplinario. No se puede eludir el hecho de que el teatro aún conserva esa realidad social desde sus orígenes a diferencia de los otros géneros literarios que se han limitado a la lectura

privada – como si esto fuera posible – y por lo tanto, debe ser entendido dentro de la potencialidad que implica el ser un fenómeno social y, en consecuencia, político. Todo fenómeno que involucra comportamientos humanos codificados en el seno de una cultura, ofrece necesariamente un modelo de sociedad que lo decodifique y organice sus sentidos. De esta forma, podemos ampliar los horizontes de la creación artística más allá de las patricias fronteras esteticistas, hacia la democratización y la educación de una sociedad que se pone en conflicto dentro de una escena.

## XII. Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio. *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro* (2008). Madrid: CSIC.
- Acevedo Hernández, “Chañarcillo” (1936) en Hurtado, María de la Luz y Barría, Mauricio (comp.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010). Vol. I. Santiago: Comisión Bicentenario. 323-77
- Adorno, Th. W. *Crítica cultural y sociedad* (1955). Trad. Manuel Sacristán. Madrid: Sarpe, 1984.
- Adorno, Th. W. *Teoría estética* (1970). Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración* (1981). Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
- Adler, Heidrum y Woodyard, George (eds.) *Resistencia y poder. Teatro en Chile* (2000). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Alcamán Riffo, Norma. “Prólogo” “Cronología de su vida y obra” “Traducciones y Adaptaciones” y “Referencias bibliográficas sobre el dramaturgo y su obra” en Heiremans, Luis Alberto. *Teatro Completo*. Santiago: RIL editores, 2002. 9-30
- Aristóteles. *Poética*. Prol. Trad. y notas Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002.
- Aristóteles. *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Barcelona: Gredos, 2007.
- Austin, John L. *Como hacer cosas con palabras* (1962). Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural del relato” en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Beatriz Dorriots. Madrid: Akal, 2005. 165-82.
- Barthes, Roland. “Brecht y la crítica” en *Primer Acto*. n. 86, julio 1967
- Barthes, Rolland. *Escritos sobre el teatro*. (2009) Trad. Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. (1979) trad. Tatiana Bubnova. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. (1982) trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2011.
- Benjamín, Walter. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. (1998) Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

- Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Madrid: Arco Libros.
- Bourdieu, Pierre. “Estructuras, habitus, prácticas” en *El sentido práctico* (1980). Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 85-106.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power* (1991). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (1992). Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995
- Bourdieu, Pierre, “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: UBA/ Eudeba, 2000. 65-73.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual* (2002). Trad. Alberto de Ezcurdia et al. Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, Pierre. *Pensamiento y acción* (2002). Trad. Octavio Kulesz. Buenos Aires: Libros del Zozal.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (2003). Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. (2010) Trad. Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de reproducción social* (2013). Trad. Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro* (2004). Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2010.
- Calderón, Guillermo. *Neva*. Bilbao: Artezblai, 2007
- Calderón, Guillermo. *Diciembre. Clase*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Calderón, Guillermo. *Teatro II. Villa. Discurso. Beben*. Santiago de Chile: Lom, 2012.
- Calderón, Guillermo. *Escuela*. PDF.
- Camargo, Ricardo. *El sublime re-torno de la ideología* (2011). Santiago: Metales Pesados.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (ed.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. (1997) Trad. María Barberán. Madrid: Santillana, 1998. pp. 57-94.
- Carvajal, Fernanda y Van Diest, Camila. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008* (2009). Santiago: Cuarto Propio.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 2002

Châtelet, François. Mairet, Gérard (eds.) *Historia de las ideologías. De los faraones a Mao.*(1978) Trad. Jorge Barriuso y René Palacios. Madrid: Akal, 2008.

Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*'.New York: Harcourt Brace & Company Publication Year: 1922.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción* (1982). Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992.

De Certeau, Michel. “La operación histórica” en Perus, Françoise. *Historia y literatura*. Trad. Jem Cabanes. México: Antologías Universitas, 2001. (31-69)

De la Parra, Marco Antonio (1993). *Para un Joven Dramaturgo (Sobre Creatividad y Dramaturgia)*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1993.

Ferraris, Maurizio. *Manifiesto del nuevo realismo*. Trad. José Blanco Jiménez. Santiago: Ariadna Ediciones, 2012.

De Man, Paul. *La ideología estética*. (1996) Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, 1998.

De Toro, Alfonso. “Hacia un modelo de teatro postmoderno” en *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Galerna, 1990. 13-42.

De Toro, Alfonso. “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” en *Separata de la Revista Iberoamericana*. 155-156: 1991. 441-67.

De Toro, Fernando. “Elementos para una articulación del teatro postmoderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad” en *Del Rito a la Postmodernidad*. Ed. Sergio Pereira Poza. Santiago : IITCTL, 1994. 27-37.

De Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. (1990) Buenos Aires: Galerna.

De Toro, Fernando “Desde Stanislavski a Barba: modernidad y postmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX” en *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Galerna, 1990. 79-99.

Delleuze, Gilles y Guatari, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972). Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1995.

Di Pasquale, Marino. “Notas sobre el concepto de ideología. Entre el poder, la verdad y la violencia simbólica” en *Tavula Rasa*. N°17. Bogotá, Colombia, , 2012: 95-112.

Dijk, Teun A. van. *Texto y contexto*. Trad. Juan Domingo Moyano. Madrid: Cátedra, 1995.

Dijk, Teun A. van. *La ciencia del texto*. (1983) Trad. Sibila Hunzinger. Barcelona: Paidós, 1997.

Dijk, Teun A. van. (ed.) *Discurso y Literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Trad. Diego Hernández García. Madrid: Visor, 1999.

Dijk, Teun A. van. “Algunos principios de una teoría del contexto” en *ALED, Revista Latinoamericana de estudios del discurso* 1(1), 2001, pp. 69-81.

<http://www.discursos.org/oldarticles/Algunos%20principios%20de%20una%20teor%EDa%20del%20contexto.pdf>

Dijk, Teun A. van. *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel, 2003.

Dijk, Teun A. van. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Trad. Lucrecia Berrone de Blanco. Barcelona: Gedisa, 2006<sup>2</sup>

Dubatti, Jorge. “Relectura de *Flores de papel*: dramaturgia vertical y producción de sentido político” en Oyarzún, Carola (ed.) *Wolff. Colección de ensayos críticos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006. pp. 149-74.

Eagleton, Terry. “Hacia una ciencia del texto” (1976) en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Vicente Carmona. Madrid: Akal, 2005. 592-625

Eagleton, Terry. *Literatura y crítica marxista*. Intr. Andrés Sorel. Bilbao: Zero, 1978.

Eagleton, Terry. “Pequeña historia de la retórica” en *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (1981) Trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998. 157-75

Eagleton, Terry. “Carnaval y comedia: Bajtin y Brecht” en *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (1981) Trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998. 217-58

Eagleton, Terry. *Una introducción a la Teoría Literaria*. (1983) Trad. José Esteban Calderón. Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. (1984) Trad. Fernando Inglés Bonilla. Barcelona: Paidós, 1999.

Eagleton, Terry. “Arte después de Auschwitz: Theodor Adorno” en *La estética como ideología*. (1990) Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006. 419-45.

Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. (1990) Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. (1997) Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 2005.

Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of Tragic*. (2003). Oxford: Blackwell.

Eagleton, Terry. *Dulce Violencia. La idea de lo trágico* (2003). Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2011

- Eco, Umberto. *Obra abierta* (1962). Trad. Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación* (2000). Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- Eribon, Didier. “Entrevista a Pierre Bourdieu. ¿Qué significa balar?” en *Liberation*. 19 de octubre de 1982. <http://sociologiac.net/2008/01/17/entrevista-pierre-bourdieu-que-significa-hablar/>
- Fernández Rodríguez, Teodosio. “El drama chileno en torno a 1960: el “realismo psicológico” en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 1977. pp. 109-24
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Trad. Elisa Briega Villarrubia. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Foster, Hal (ed.) *La postmodernidad* (1983). Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008.
- Freud, Sigmund. “El humor” en *Obras Completas*. Vol. III. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Nueva Madrid, 1968. 510-4.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. (1957) New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Galemiri, Benjamín. “Edipo Asesor” (2001) en *Antología Esencial. Benjamín Galemiri*. (2003). Santiago: Edebé.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y Tiempo. Dramatología I* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- García Barrientos, José Luis. “Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Madrid: Arco Libros. 253-94
- García Barrientos, José Luis. “Hermenéutica y representación. (Glosando a Steiner)” (2000) en *Miradas y voces de fin de siglo*. Madrid: Acta del FTII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. 473-479
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2003) Madrid: Síntesis, 2007.
- García Barrientos, José Luis. *Teatro y Ficción. Ensayos de Teoría*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- García Barrientos, José Luis. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Genette, Gérard. “Géneros, “Tipos”, Modos” en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Trad. María del Rosario Rojo. Madrid: Arco/Libros, 1988. pp. 183-233.

Guerrero del Río, Eduardo “Prólogo”, “Cronología Bibliográfica” y “Publicaciones” en Vodanovic, Sergio. *Antología de Obras Teatrales*. Santiago de Chile: RIL editores, 2003.

González Mardones, Fernando. “Antonio Acevedo Hernández: instaurador del Teatro Político- Social en Chile” en Hurtado, María de la Luz y Barría, Mauricio (comp.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010). Vol. I. Santiago: Comisión Bicentenario. 319-22

Gray, Ronald. *Brecht dramaturgo* (1976). Trad. Antonia Kerrigan. Madrid: Ultramar, 1979.

Griffero, Ramón. “El teatro chileno al fin del siglo” en Adler, Heidrum y Woodyard, George (eds.) *Resistencia y poder. Teatro en Chile* (2000). Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 133-43

Habermas, Jurgen. “La modernidad, un proyecto incompleto” en Foster, Hal (ed.) *La postmodernidad* (1983). Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008. 19-36

Heiremans, Luis Alberto. *El tony chico*. (1964) en Heiremans, Luis Alberto. *Teatro Completo*. Santiago: RIL editores, 2002.

Heiremans, Luis Alberto. *Teatro Completo*. Santiago: RIL editores, 2002.

Hess Lüttich, Ernest W.B. “El discurso dramático” en Dijk, Teun van. (ed.) *Discurso y Literatura. Nuevos Planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Madrid: Visor, 1999, pp. 235-54.

Hobsbawm, Eric. “Marx y la historia” en *Cuadernos Políticos*. Trad. Laura Emilia Pacheco. número 48, México D.F., ed. Era, octubre-diciembre, 1986, pp.73-81.

Hottois, Gilbert. *Historia de la filosofía del renacimiento a la postmodernidad* (1997). Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra, 1999.

Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990* (2011). Santiago: Ediciones Apuntes-Frontera Sur, 2011.

Hurtado, María de la Luz y Barría, Mauricio (comp.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010). Vol. I-II-III-IV. Santiago: Comisión Bicentenario.

Ingarden, Roman. “Las funciones del lenguaje en el teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Trad. C. Bobes. Madrid: Arco Libros. 155-65

Jameson, Fredric. “Sobre la interpretación” (1981) en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Vicente Carmona. Madrid: Akal, 2005. 566-90.

Jameson, Fredric. *Brecht y el método* (1998). Trad. Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Jameson, Fredric. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en Foster, Hal (ed.) *La postmodernidad* (1983). Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008. 165-86

- Jansen, Steen. “Esbozo de una teoría de la forma dramática” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Trad. C. Bobes. Madrid: Arco Libros. 167-200
- Kowzan, Thadeusz. *Literatura y espectáculo*. (1970) Trad. Manuel García Martínez. Madrid: Taurus, 1992.
- Kowzan, Thadeusz. “El signo en el teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Trad. C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco Libros. 121-53
- Larraín, Jorge. *The Concept of Ideology*. (1979) London: Hutchinson & Co.
- Larraín, Jorge. *El concepto de ideología*. Vol. I, II, III, IV. (2010) Santiago de Chile: Lom.
- Lehmann, Hans-Thies. “Mostrar y Comunicar” en *Teatro posdramático*. (1999) Trad. Diana González et al. México: Paso de Gato, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático* (1999). Trad. Diana González. México: CENDEAC-Paso de Gato, 2013.
- Lersch, Phillip. *El hombre en la actualidad* (1955). Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1982.
- Lewandowski, Theodor. *Diccionario de Lingüística*. Trad. M<sup>a</sup> Luz García – Denche Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lukács, Georg. “La novela histórica y el drama histórico” en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Jasmin Reuter. Madrid: Akal, 2005. 548-64
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1986) Versión castellana: Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 2006.
- Marx, Karl. *Manuscritos de economía y filosofía* (1844). Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza, 2007.
- Marx, K. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. (1852) Trad. O.P.Safont. Barcelona: Ariel, 1968.
- Marx, Karl y Engels, Frederich. *Sobre el arte*. (2009). Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad, 2012.
- Mukařovský, Jan. “Arte y semiología” (1971) en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Simón Marchán Fiz. Madrid: Akal, 2005. 131-8.
- Oyarzún, Carola (ed.) *Wolff. Colección de ensayos críticos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.

Oyarzún, Carola. “Una escritura desbordada” en Hurtado, María de la Luz y Barría, Mauricio (comp.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010). Vol. IV. Santiago: Comisión Bicentenario. 43-6

Oyarzún, Carola. “Entre el teatro y la vida” en Hurtado, María de la Luz y Barría, Mauricio (comp.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010). Vol. IV. Santiago: Comisión Bicentenario. 303-5

Ortega y Gasset, José. *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro* (1904-1935). Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Pavis, Patrice. “La herencia clásica del teatro postmoderno” en *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Trad. y Sel. Gloria María Martínez. Santiago: Lom, 1998. 65- 83

Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo. Imágenes y Voces*. Trad. Gloria María Martínez. Santiago: Lom, 1998.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.(1998) Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2005

Pereira Poza, Sergio (ed.) *Quinientos años de Teatro Latinoamericano: Del rito a la postmodernidad*. (1994). Santiago de Chile: IITCTL.

Perus, Françoise (comp.) *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 2001.

Piña, Juan Andrés. “Antonio Acevedo Hernández fundador del teatro social” en Acevedo Hernández, *Chanarcillo* (1936). Santiago: Pehuén (versión digital).  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/chanarcillo--0/html/ff25f156-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/chanarcillo--0/html/ff25f156-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1)

“Prólogo” en Wolff, Egon. *Teatro. Niñamadre, Flores de Papel, Kindergarten*. Santiago: Editorial Nascimento, 1978

Potter, Jonathan. *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. (1998) Trad. Genís Sánchez Barberán. Barcelona: Paidós.

Procházka, Miroslav. “Naturaleza del lenguaje en el teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Trad. E. Álvarez López. Madrid: Arco Libros. 57-81

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado* (2008). Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Sánchez, José A. (Ed.) *La escena moderna*. (1999). Madrid: Akal.

Sartre, Jean Paul. *Un teatro de situaciones*. (1973) Trad. Mirta Arlt. Buenos Aires: Losada, 1979.

Scruton, Roger. *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein* (1981). Trad. Vicent Raga. Barcelona: Península, 2003.

Selden, Raman; Widdowson, Peter y Brooker, Peter. *La teoría literaria contemporánea*.(1987) Trad. Blanca Ribera de Madariaga. Barcelona: Ariel, 2001.

Svenbro, Jesper. “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa” en Carvallo, Guglielmo y Chartier, Roger (ed.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. (1997) Trad. María Barberán. Madrid: Santillana, 1998. pp. 57-94.

Störig, Hans Joachim. *Historia universal de la filosofía*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 2000.

Strindberg, August. “La señorita Julia” (1988) en *Teatro escogido*. Trad. Francisco J. Uriz. Madrid: Alianza, 2008.

Styan, J. L. *Modern drama in theory and practice I. Realism and naturalism*. (1981) Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Styan, J. L. *Modern drama in theory and practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. (1981) Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Styan, J. L. *Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and Epic Theatre*. (1981) Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. (1978). Trad. Javier Orduña. Madrid: Dykinson, 2011.

Todorov, Tzvetan (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (1965) Trad. Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. (1971). Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Planeta.

Todorov, Tzvetan. “Análisis estructural del relato” en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Trad. Beatriz Dorriots. Madrid: Akal, 2005. 184-210.

Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros” en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) *Teoría de los géneros literarios* (1988). Trad. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Arco/Libros.

Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. (1991) Trad. José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós, 2005.

Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila editores, 1991.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral* (1988). Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Valdez, Rocío. “Villa + Discurso: la obra en que Guillermo Calderón indaga en la tortura” en *La Tercera*. <http://diario.latercera.com/2010/12/08/01/contenido/cultura-entretencion/30-52555-9-villadiscorso-la-obra-en-que-guillermo-calderon-indaga-en-la-tortura.shtml>

Veltruský, Jiří. “El texto dramático como uno de los componentes del teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del teatro*. (1997). Trad. Lubomir Bartos. Madrid: Arco Libros. 31-55

Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción* (2003). Barcelona: Anagrama, 2009.

Villegas, Juan. “Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta” en *Latin American Theatre Review*. Kansas: University of Kansas. Spring, 1986. pp. 85-95

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. (1982) Ottawa: Girol Books, 1991.

Villegas, Juan. “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX” en Adler, Heidrum y Woodyard, George (eds.) *Resistencia y poder. Teatro en Chile* (2000). Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 15-38

Vodanovic, Sergio. *Deja que los perros ladren*. (1957) en Vodanovic, Sergio. *Antología de Obras Teatrales*. Santiago de Chile: RIL editores, 2003

Vodanovic, Sergio. *Antología de Obras Teatrales*. Santiago de Chile: RIL editores, 2003.

Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. (1929) Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Godot, 2009.

Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría Literaria*. (1949) Trad. José M<sup>a</sup> Gimeno. Madrid: Gredos, 19742

Williams, Raymond. *Tragedia moderna* (1966). Trad. Camila Arbuét Osuna. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

Williams, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. (1968) Trad. José M. Álvarez. Barcelona: Península, 1975.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. (1977) Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las cuarenta., 2009.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura* (1981). Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994.

Wolff, Egon. *Teatro. Niñamadre, Flores de Papel, Kindergarten*. Santiago: Editorial Nascimento, 1978.

Wolff, Egon. *Antología de obras teatrales*. Ed. Eduardo Guerrero del Río. Santiago: RIL Editores, 2002.

Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual* (1959). Trad. Celia Haydée Paschero. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Žižek, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Trad. Cecilia Beltrame et al. Buenos Aires: FCE, 2003.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología* (1989). Trad. Isabel Vericat Núñez. Madrid: Siglo XXI, 2010.

Žižek, Slavoj. “Arte e Ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo.” Trad. César Rendueles en Žižek, Slavoj; Alemán, Jorge; Rendueles, César. *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008. 9-48