

INNOVACIÓN Y RUPTURA EN LA DRAMÁTICA CHILENA DE COMIENZOS DE SIGLO

SERGIO PEREIRA POZA

DOCTOR EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE



Revisar el curso de la literatura dramática durante los primeros decenios del siglo veinte, significa hacerse cargo de un período que, desde el punto de vista histórico-cultural, manifiesta claras señales de alteración de las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales vigentes hasta ese momento en el país. A partir del último tercio del siglo pasado, profundas disensiones en el orden ideológico y político-social comenzaron a minar lo que hasta ese instante, a decir de Gonzalo Vial, constituía el eje de la convivencia ciudadana: “la unidad nacional”, es decir, el conjunto de valores, ideas, creencias e imágenes de mundo que había servido de componente catalizador de una conciencia nacional. Las certezas que había acompañado el desenvolvimiento de la institucionalidad republicana, y que se fundamentaba en la idea de que el progreso llevaría al hombre a satisfacer sus anhelos de desarrollo y felicidad humanos, pronto comenzaron a ser relativizadas a causa de las insuficiencias que el discurso de la época mostraba para explicar la verdadera raíz de los problemas de existencia y de convivencia que aquejaban al cuerpo social. Se sumaba a todo esto la tendencia manifiesta en todo el mundo occidental a relativizar lo que hasta ese momento aparecía como inamovible en el campo del saber. Verdades postuladas por la

ciencia y avances generados por el uso de la tecnología cada vez más sofisticada y que parecían como la gran solución a los problemas de la humanidad, empezaban a ser contradichas por descubrimientos revolucionarios en la física, en la química, en la psicología y en la filosofía que obligaron, en muchos casos, a determinadas ciencias a volver sobre sus pasos. “De hecho, sobrevino un replanteamiento generalizado de aquellas teorías que declaraban su perpetua validez. Se tuvo la certeza de que, a partir de ese instante, nada era permanente; más bien todo se volvía revisable, convirtiendo las verdades científicas y racionales en provisorias, relativas, sujetas al permanente juego de sustituciones, anulaciones, reacomodos”.¹ Sin embargo, todas estas transformaciones no tuvieron sólo un alcance epistemológico, sino que además, y como consecuencia de ello, afectó directamente a la concepción que hasta ese instante la modernidad tenía del sujeto, quien de eje y fundamento del mundo (etimológicamente sujeto significa “lo que está debajo”), pasó a convertirse en sujeto en situación, traído y llevado por las condiciones de existencia impuestas externamente.

En esta ocasión nos proponemos examinar el papel de la obra dramática en esta época de profundas transformaciones que

sufre Chile y sobre la premisa de que la dramaturgia de comienzos de siglo representa un cambio importante en el modo de representación de la realidad en términos de innovación y ruptura.

Para verificar nuestra hipótesis de trabajo, nos proponemos examinar el aporte que en esta línea innovadora, por un lado, y rupturista, por el otro, hacen Germán Luco Cruchaga, Armando Moock y Antonio Acevedo Hernández, los tres dramaturgos más significativos en el desarrollo del género de comienzos de siglo en Chile.

Los conceptos de innovación y ruptura los utilizaremos en esta exposición como categorías que señalan los progresos, en un caso, y superación, en otros, de los modelos literarios en que se inspiraba la literatura dramática para la representación de la realidad. La innovación aludirá a los esfuerzos que este tipo de discurso realiza por trascender los términos puramente objetivos de descripción del mundo, aunque dentro de las normas estéticas del realismo tradicional. Por ruptura entenderemos, en cambio, el programa estético destinado a crear una nueva imagen de mundo que responda a la necesidad de revelar zonas de la realidad que han permanecido al margen de la representación literaria.

EL REALISMO PSICOLÓGICO COMO EXPRESIÓN DE LA LIBERTAD INDIVIDUAL

El avance que significa para la práctica del realismo decimonónico la incursión de sus dramaturgos en la dimensión interna del individuo, implicará para la sensibilidad de la época un cambio importante del punto de vista con que tradicionalmente se medía la realidad. El cambio supuso un abandono de las externalidades corrientes del realismo positivista y su reemplazo por una mirada más concentrada en el mundo interior del hombre contemporáneo. Se lo consideró como objeto de observación en donde su vida ordinaria y familiar, su época, sus relaciones sociales, el medio, representarían el testimonio fidedigno de la auténtica verdad que se deseaba postular sobre él y su circunstancia.

La cultura positivista encuentra en el realismo literario el medio a través del cual es posible llevar a la práctica su programa de acción con alcance social y moral. Desde el momento en que el realismo se empeña en atenerse a los patrones de objetividad y a los niveles de crítica de la realidad, el trabajo dramático se encargará de situar al hombre al centro del universo desde el cual se podrá ofrecer una visión verdadera y confiable del estado de la sociedad en sus expresiones más precarias, y una caracterización objetiva de las relaciones entre los sujetos y de éstos con el medio social.

El realismo psicológico apunta a crear con el drama un documento humano en cuyo interior se observa y examina el total psicológico de un alma, poniendo el énfasis en aquellos atributos que le son propios y en aquellas manifestaciones afectivas que son el motor de sus actos y el sello personal y humano que lo identifica en el medio en el que se inscribe. El realismo psicológico, en su afán por alcanzar un mejor conocimiento del hombre y de la sociedad, escoge como objeto central de la observa-

ción el tipo social, es decir, la figura individual que es portadora de una significación social. Por este motivo, la representación de la realidad se hace por inclusión social, o dicho de otra forma, se excluye de dicha representación la jerarquización de estilos que dejaba fuera a los sectores medios y proletarios. A esta apertura hacia niveles distintos de la realidad convencional que le confiere a la representación del mundo una nueva movilidad por las expectativas de cambio que se van creando como consecuencia del ascenso social, se agrega un elemento de complejidad interna al someter al sujeto a un examen psicológico que revela los intrincados mecanismos psíquicos que regulan el comportamiento humano. Ya Cedomil Goic lo señalaba al referirse a esta orientación que había tomado el realismo literario: "Los personajes dejan de ser de una sola pieza, se llenan de sorpresas y se someten ordinariamente a una visión llena de cambios o de posibilidades de transformación".²

La dramática en Chile opta por el realismo como un modo de interpretación de lo real, primero, por una esperada reacción contra la imaginaria romántica y, segundo, porque al inclinarse por el psicologismo se parte de una zona de realidad en la que los instintos son sustituidos por las funciones del espíritu, la sensibilidad y la inteligencia. En el hecho se trata de adoptar una posición que, sin desconocer el progreso que significa entender la realidad con el apoyo de la ciencia y la experiencia, fije un camino propio que descubra al hombre histórico chileno, sin estereotipos, pero tampoco sin leyes naturalistas rígidas como las preconizadas por sus mentores: el medio, la raza y el momento histórico. El realismo psicológico rechaza la mirada superficial y unidimensional; su mirada va más allá, va hacia las profundidades que descubren una rica y compleja vida interior. Como lo sostiene Domingo Melfi: "... una mirada sagaz tendida sobre la vida actual, descubre problemas vitales, casos dolorosos de conciencia, crisis del alma, flaquezas y miserias, lacerías y grandezas".³ Sin duda, este cambio de óptica revela un significativo

avance en relación con el punto de vista ortodoxo que desarrollaba el positivismo literario del último tercio del siglo pasado. La pintura de los caracteres en el marco de la vida social no está hecha para verificar teorías o verdades sancionadas por el saber, sino que sirve de testimonio para mostrar ese mundo interior misterioso e inabarcable que el tipo humano posee y que lo lleva a las elevadas cumbres o lo lanza a las abisales profundidades de la existencia. En ambas situaciones, la libertad para optar estará excluyendo el determinismo.

Los primeros dramaturgos positivistas - Luco Cruchaga, Moock - se ocuparán de seguir el desarrollo de los conflictos del alma o de los modos de existencia como una primera respuesta a la problemática derivada de la irrupción de nuevos sectores al escenario social del nuevo siglo. El segmento que ocupará el centro de la escritura dramática será la clase media. Como lo reconoce el ya citado Melfi, "La clase media está llena de caídas y sacrificios en un sueño mórbido de ascensión social. El advenedizo ha aparecido sobre la cuna de la aristocracia. El arribista, en la capital como en provincias, es un tipo de primer orden. El comerciante que asciende en su lucha porfiada, dura y paciente, desde los fondos turbios hasta las capas superiores, para revelar, una vez en ellas, su pequeñez moral, es un tipo magnífico; sus costumbres constituyen un documento inapreciable".⁴

Dentro de este punto de vista introspectivo que estos dramaturgos desarrollan en el marco de la representación del mundo, surgen dos sectores materiales dentro de los que se plantea la acción: el espacio de la ciudad y el espacio rural. Lo característico del tratamiento espacial en estos autores está en que el componente costumbrista y popular, propio del modelo realista tradicional, deja paso a la construcción de un topos que sirve sólo de referente para situar el nivel de los conflictos personales y sociales representados en los ámbitos respectivos. A diferencia del realismo tradicional, el espacio se abstrae de las caracte-

rísticas identificatorias propias de la tendencia regionalista o localista para convertirse en un escenario neutro, atribuible a cualquier lugar no sólo nacional, sino planetario, en particular en los dramas de localización citadina. En los otros, de ubicación rural, si bien se mencionará el lugar de la acción en un punto reconocible desde un ángulo geográfico (es el caso de las tierras sureñas, al interior de Temuco en La viuda de Apablaza), el centro del interés no estará puesto en las características externas del paisaje, sino en el "paisaje" interior de los personajes, en esa dimensión desconocida que se esconde obscenamente tras la capa de lo biológico. En este sentido, tanto las obras urbanas como las rurales se abocarán a pesquisar los efectos que produce en los caracteres representados las condiciones de existencia que impone la nueva etapa que se inicia en el desarrollo de la modernidad con la llegada del siglo XX.

Los dramas de ambiente citadino reflejan los problemas y tensiones que ocasiona a un sector determinado de la sociedad el tener que enfrentar un conjunto de obligaciones y decisiones para lo cual no han sido preparados. Su raíz no está en esta generación que adviene junto con el siglo, sino en el pasado, de características más patriarcales y con menos expectativas de progreso en lo humano, social y material. También en este tipo de obras es posible encontrar una preocupación casi programática por revelar la situación de la mujer frente a estas nuevas condiciones, al parecer, motivada por la posición más expuesta que presenta.

Un alcance similar tiene la otra obra de carácter urbano que hemos seleccionado en esta muestra. Nos referimos a Isabel Sandoval, modas de Armando Moock.

Relata la historia de la modista Isabel Sandoval quien tiene tres hijos, dos de los cuales se distinguen por ser, uno, obrero mecánico y, el otro, estudiante de leyes y poeta. La diferencia de formación de ambos genera un conflicto entre ellos al ser,

Lalo, despreciado por Juan por su condición de trabajador manual. Este conflicto se profundiza al amar ambos a Adriana, joven ayudante del taller de costura. Llevado Juan por el afán de mejorar su posición social, abandona el hogar, independizándose y pretendiendo a una muchacha de nivel social y económico superior. Rechazado por la madre de ésta al descubrir su parentesco con la modista, regresa arrepentido y decidido a cambiar de vida, compartiendo el trabajo mecánico con su hermano.

Al igual que la composición de Barrios, la temática abordada por Moock alude al segmento medio de la sociedad, describiendo los proyectos, conflictos y aspiraciones de unos personajes que se ven enfrentados al cambio de época con todo lo que ello implica en el orden de las ideas, creencias, valores y visiones de mundo. El punto de vista escogido por el autor para desarrollar la acción es el psicológico.

Respecto de la universalización del espacio, que anotábamos que constituía una de las características de este tipo de dramas psicológicos, la composición de Moock se expresa en la misma forma. La acotación de entrada describe el lugar de la acción -el taller de modas- con una mínima mención al espacio exterior: "Habitación de un segundo piso con dos balcones [...] se divisan los tejados y torres de la ciudad". De esta manera, queda manifestada la intencionalidad estética del autor de situar la mirada en el paisaje interno de los personajes más que en el mundo exterior.

El motivo dramático del cambio de época lo desarrolla Moock, tomando como base las visiones contrapuestas que existen en relación a los oficios y profesiones como expresiones de una marca social determinada. El desprecio que manifiesta Juan por su hermano representa el juicio bastante extendido en la sociedad de que el prestigio y el buen posicionamiento en el campo de las relaciones se alcanza a través de las profesiones llamadas liberales. En cambio, los oficios manuales, como el que desempeña Lalo, son motivo de desprecio social.

La credencial de abogado en una sociedad exitista es la mejor carta de triunfo, en especial, para quienes, provenientes de un hogar modesto como el de Juan, ven en ello un elemento de ascenso social. La mentalidad oportunista que exhibe el estudiante se asocia con estas expectativas profesionales que son compartidas y avaladas por una institucionalidad que fomenta sólo el modelo del intelectual exitoso en desmedro del resto que ejerce una función fabril en el mundo del trabajo. El contrapunto psicológico es evidente en la caracterización de ambos personajes. Mientras Juan profita entre los suyos de los beneficios que implica su condición de estudiante de leyes, dispensándolo explícita o implícitamente de sus obligaciones familiares y de sustento, Lalo sobrelleva resignadamente todo el peso de atender a la totalidad de las necesidades de la familia. El contraste resulta todavía más violento si se repara en que el oficio de mecánico de Lalo es capaz de afrontar todos los compromisos que impone la rutina de un hogar de clase media baja. Si a lo anterior se agrega el hecho de que el joven, en virtud de su esfuerzo y capacidad, ha logrado alcanzar la independencia laboral, instalándose en su propio taller, la comparación objetiva de ambos no puede ser más esclarecedora en cuanto a los papeles sociales y a la proyección económica que manifiesta uno y otro. Sin embargo, su peso en la familia es nulo; sólo cuentan las opiniones y decisiones de Juan, la cabeza brillante de la familia. El carácter "aséptico" de la escritura de Moock lleva a concebir un desenlace que quiere alejarse de todo asomo de didactismo o moralización al resolver el conflicto de los hermanos con el reconocimiento explícito de la visión equivocada de Juan, aunque en la disputa del corazón de Adriana salga ganancioso. Un remate tradicional habría premiado la vida ejemplar de Lalo, quedándose con la muchacha, pero no es así ya que el interés programático de la obra es hacer de la escritura un documento objetivo de lo que el autor llama "la época actual".

Las figuras femeninas que comparten la acción de la obra ocupan también un pa-

pel relevante. Tanto doña Isabel, Inés y Adriana presentan caracteres muy definidos en sus relaciones con los demás. Doña Isabel, la modista, encarna el conjunto de tradiciones que la vinculan a un pasado que tiene un concepto de la vida diametralmente opuesto al que postula la "época actual", empezando por mantener un trabajo de tipo artesanal como forma de surgimiento y progreso social. El desacoplamiento generacional se traduce en una permisividad respecto de las inconsecuencias e inconstancias de su hijo Juan y en una no disimulada impersonalidad afectiva con Lalo. La resolución del conflicto significará para ella el restablecimiento del equilibrio al interior del hogar y el fortalecimiento de las defensas ante el peligro exterior. Por su parte, Inés, la hermana menor, asumirá el papel de personaje cautelador de la honra, dignidad y solidaridad familiares frente al peligro potencial de lo de "afuera". Su trayectoria está ya predefinida por la práctica de la costumbre en el sentido de ser la continuadora a futuro de la actividad de su madre. Por último, Adriana, el personaje que incorpora el elemento sentimental a la trama, representa la expresión del amor potenciado o debilitado por la voluntad masculina a cuyo poder voluntariamente aparece sometida. Las veleidades de Juan son recibidas con resignación y renuncia de su parte, en tanto que la proposición de matrimonio de Lalo le abre un espacio verdadero para su realización como mujer. La interferencia postrera de Juan torcerá nuevamente el destino de la muchacha, cediendo a sus promesas y desechando la posibilidad de ser "alguien" junto a Lalo.

También en esta época se desarrolla la temática rural desde una perspectiva psicológica similar. El primer elemento que conforma este espíritu innovativo respecto de la visión campesina tradicional, es el papel agencial que desempeña el campesino que lo coloca dentro de la incipiente pequeña burguesía rural que ha logrado con su esfuerzo acceder a los centros de producción, desplazando al antiguo patrón, tradicionalmente asociado con el supremo poder o al administrador que ejercía ese

poder en ausencia de aquél. Con ello se plantea un sistema de relaciones sociales y productivas distinto. En segundo lugar, la responsabilidad en el manejo y explotación de los campos queda sujeta a una especie de coparticipación colectiva en la que el trabajo es compartido por todo el peonaje, incluyendo a quien aparece como el patrón y cuyo origen es el mismo de los demás. En esta actividad compartida comienza a tener una presencia real la mujer, quien no sólo desempeña labores de casa, sino que se incorpora activamente a las faenas productivas. Finalmente, la vida campesina es tratada como un objeto sociológico cuya naturaleza y alcance social son examinados por el dramaturgo de manera seria y concentrada, poniendo de relieve el nuevo sistema de relaciones que se establece en el campo a partir de las condiciones de vida que han comenzado a surgir como resultado de un modelo neocapitalista que empieza también a regular las actividades agrícolas.

La obra que mejor expresa este paso de una sociedad caracterizada por un sistema que Adorno define como la dialéctica feudal de señorío y servidumbre a otra donde el acceso a los bienes de producción se extiende a sectores que otrora cumplían sólo función de mano de obra es, *La viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cruceaga.

La historia relata la atracción que la viuda siente por su hijastro Níco, joven peón recogido y criado por la mujer después de la muerte del marido de quien el muchacho era su hijo natural. El ofrecimiento que la mujer le hace de hacerse cargo de las tierras a cambio de su matrimonio con ella convertirá a Níco en el virtual patrón. La libertad de que hace uso el joven del manejo de la propiedad terminará por anular cualquier influencia de la viuda en la toma de decisiones. La autoridad cercenada más las dañadas relaciones de pareja culminarán con la llegada de Florita, sobrina de la mujer y amante del joven, a compartir el mismo techo. Esta situación provocará el suicidio de la viuda.

El lugar que ocupa la viuda constituye una primera señal de que las condiciones de existencia en los campos chilenos han cambiado. En apariencia, el papel asignado tradicionalmente al hombre en las tareas agrícolas es delegado a la mujer, y con un desempeño económico y social exitoso, a juzgar por lo que nos dice el texto. Sin embargo, es el propio texto el que subraya que este progreso alcanzado en la explotación de la tierra se lo debe a las características personales de la mujer asociadas más a conductas hombrunas que femeniles. Como la describe el propio hijastro: es una "víua hombruna que nos manijaba con la punta del rebenque..."⁵

La condición de "hombruna" que ostenta la mujer es el rasgo determinante que la legitima como autoridad; una función destinada para ser cumplida por los hombres no habría tenido destino si no hubiese existido esta especie de metamorfosis que le permitió hacerse fuerte en el mando. Enseguida, otra marca que no deja de ser significativa es el hecho de que la atracción que siente la viuda por su hijastro lleva implícita también la necesidad de restablecer un equilibrio alterado por su permanencia como encargada de la explotación agrícola. Por esta razón, ella no repara en ningún tipo de consideraciones morales para solicitarle a su hijastro que se case con ella, porque al final de cuentas él es el hombre que ha formado para mandar sobre los demás, inclusive sobre ella misma. "*¿No tendré derecho entonces -dice la mujer- a tomar, mano a mano, con el que curdia mis sembraos, con el que me vende los quesos, con el que campea mis animales y qué es aquí, en m'hijuela, el hombre pa too?*"⁶ A pesar de su espíritu de trabajo y de su entrega a una actividad que es rentable en la medida que se cuente con las capacidades y recursos, sus vecinos y hombres de la zona comentan que los campos no están bien trabajados. Verdad o no, el caso es que la dirección de la hijuela se hace vulnerable a los ojos de la sociedad. Ahora el hecho de que la mujer vea a Níco como el sucesor de su finado marido significa que la tarea emprendida en su favor, alimentándolo, dán-

dole techo y abrigo y formándolo en el bregar campesino, tiene una sola dirección cual es la de transferir el poder al que, por costumbre, lo ha detentado desde los tiempos del encomendero. Ayudan a este propósito el que se establezca explícitamente el derecho de sangre que le asiste al muchacho por ser hijo natural del patrón Apablaza, y el que la propia obra omite definitivamente la identidad civil de la mujer: jamás se la llama por su nombre de pila ni menos se la llama por su apellido; sólo existe porque es la viuda de Apablaza. Cuando recoge y forma al hijastro lo hace consciente de que está preparando al joven para suceder al "finao" Apablaza: *"Pero aquí se hace mi voluntad... Por algo t'hey criaio y soi mío. ¡Desde hoy en adelante, vos reemplazai al finaio...! Tuyas son las tierras, la plata y... la viúta. Mandarís más que yo"*.⁷ La nueva posición que alcanza Níco con el matrimonio terminará convenciéndolo que él es el patrón y sobre él no existe nadie más. Es la ley que se ha mantenido consuetudinariamente en los campos de Chile, desde la época de la Colonia.

A pesar de su origen humilde y su calidad de expósito, Níco ha logrado progresar como sujeto, haciéndolo apto para tomar las riendas de la hijuela. La obra encomienda el empuje del peón que preanuncia el acceso de una nueva generación que llega al trabajo de la tierra con una mentalidad distinta, más práctica, aunque ligada, por ancestro, a las tradiciones y convenciones sociales del pasado. El paso de Níco de peón a propietario se hace sin traumas; más bien se considera esta etapa como un proceso natural en las condiciones de vida que se presentan en el nuevo siglo en los campos chilenos.

El nuevo hombre que surge de esta hornada deja atrás el concepto del patrón dispensador de gracias y castigos. La firmeza que demuestra el joven frente a las decisiones que le competen como dueño, representa la legitimidad de la posición alcanzada, la cual está consagrada por la tradición. Sin embargo, Níco ya no se muestra como el patriarca que decidía los desti-

nos de todos quienes trabajaran y vivieran bajo su territorio. El sentido pragmático con que se reviste la actividad agraria obliga a desarrollar un comportamiento más acorde con lo que está ocurriendo en el entorno. Este nuevo patrón no se diferencia de los peones más que por la formalidad de considerarlo como el "patrón". Sin embargo, la posición relevante que ocupa entre los demás le desarrolla cierta mentalidad práctica que lo lleva a ver en los peones de su hijuela un medio para acrecentar sus ganancias. En este sabroso diálogo entre él y los inquilinos queda en evidencia el peso del signo de los tiempos: el dinero.

—Níco: También vos... Toma... Son seis pesos entre los dos...

Custodio: ¡Cómo, patrón, si fueron dos pesos a cada uno...!

Níco: Son seis pus, inorante.

Fidel: Si dos y dos son cuatro...

Níco: Tate callao. Si aquí, en el campo, dos y dos pesos prestaos son seis.

¿No vis que van ganando lo mesmo que en el Banco?"⁸

Está lejos la visión del campesinado obsecuente y sumiso que entrega la literatura costumbrista tradicional en medio de un escenario pintoresco. La base económica de estas relaciones les confiere una independencia de juicio que los lleva a defender lo justo y a justificar las medidas. En este caso, tanto el patrón como el inquilino tratan abiertamente los asuntos pendientes, utilizando códigos que son parte de la cultura del capital que se ha entronizado en las prácticas sociales y laborales de los campos. La ley de la oferta y la demanda ha entrado a regir las relaciones entre los seres, proyectando sus expectativas a la obtención de bienes y riquezas que aseguren su acceso y estabilidad en un nivel social diferente al que tuvieron sus padres y abuelos. Níco confiesa que su matrimonio con su "casi maire" lo hizo para tener dinero y poder: *"¿cómo se le podía ocurrir - dice el joven a la viúda- que yo m'iba a enamorar, cuando lo que halagó jué su plata y las faciliaes que yo tenía pa hacerme rico a su sombra?"*.⁹ Esta imagen de inde-

pendencia que entrega la obra del campesinado chileno no descarta, sin embargo, la intención documental que inspira la escritura de los textos dramáticos de comienzos de siglo. Las situaciones tejidas en torno a la historia de la viuda sirven de testimonio de una época que sufre los últimos temblores de su ocaso y la irrupción de una nueva que establece sus fundamentos en una especie de materialismo práctico que estimula la codicia por la posesión de bienes.

La otra composición dramática que se sitúa en la órbita de lo rural es **Pueblecito** (1918) de Armando Moock. La historia alude al regreso de Marta a su pueblo natal, después de haberse ido a la capital para educarse. Desengañada, vuelve a su terruño en busca de la paz arrebatada por el torbellino mundano. El reencuentro con lo propio la lleva a redescubrir el encanto de lo natural, abandonando toda expectativa de progreso social de acuerdo con el modelo ciudadano. La presencia de Juan Antonio, su amigo de la infancia y, a la sazón, prometido de su hermana, ayudará a su proceso final de reinserción en el mundo rural, a pesar de que la atracción hacia el joven frustrará los planes matrimoniales de Rebecca, su hermana.

La presencia de Marta con la carga mundana a cuestas producirá un cambio importante en la vida rutinaria del pueblo. Su amor por Juan Antonio no responde a un plan de conquista de esta santiaguina por adopción, sino que está motivado por la confusión que la aqueja después de haber tenido una mala experiencia en la ciudad, tensionada y agitada por las grandes urgencias que impone la modernidad. Su vuelta al lugar tiene el sentido del retorno al espacio natural en el que "lo civilizador" todavía no ha alterado los términos de la convivencia pueblerina. Juan Antonio es, entonces, parte del paisaje que Marta quiere reeditar. Huye de la vorágine de la ciudad, del angustioso ritmo del progreso material, para refugiarse en un espacio que perpetúa los hábitos y costumbres de vida heredados desde siempre. Tanto en ella como en Rebecca se da este desfase definitivo que las

coloca al margen de la modernidad y las condena a contemplar la vida detrás de las celosías. El contrapunto con Juan Antonio estriba justamente en que el muchacho se ha mantenido alejado del mundo de los "civilizados" por lo que su espíritu no refleja las angustias y sobresaltos de Marta. Es el único de los personajes que no tiene problemas en asumir su propia identidad. El renunciamiento de la muchacha es total, porque su capacidad de comprensión frente a la nueva época excede sus posibilidades espirituales.

Pueblecito, al igual que el resto de las composiciones de esta época, adopta un punto de vista que dibuja una pintura de la realidad pueblerina con fines testimoniales en un afán por mostrar los espacios que aún no han sido tocados por los aires modernizadores del capitalismo burgués, aunque indirectamente sus efectos ya se hacen sentir en determinados niveles humanos de la realidad social de la provincia chilena. A esta doble articulación corresponde la división que presenta el tejido social en la comedia. En un primer plano, se descubre un grupo de personajes al que lo une la afinidad cronológica: son todos jóvenes. Como trasfondo, funciona la pintura caracterizadora de los modos y expresiones que marcan el ritmo provinciano de las regiones y animado por el tradicionalismo social: el señor Alcalde, el señor Cura y el funcionario del Estado, exponentes todos ellos de la organización política tradicional de las ciudades y pueblos del continente.

El regreso de Marta desde la capital pone al pueblo ante la evidencia de los cambios que tienen lugar más allá de sus fronteras, y que por más que se quiera darles la espalda, es una realidad que se deberá enfrentar. El desengaño que la acompaña es la primera señal de que el costo que habrá que asumirse es alto y doloroso. Para Marta, el pueblo es el refugio a las inclemencias del mundo exterior, en tanto que para Rebeca, Juan Antonio y sus amigos el "afuera" sigue siendo ese sueño impreciso pero amenazante que los sacará de la rutina provinciana:

*"Marta.- Nuestro tedio, nuestro desencanto, nuestro cansancio de vivir es el desencanto y cansancio de los "civilizados", es el deseo de lo desconocido que nos devora; llegamos a la vejez siendo jóvenes y nuestros débiles cuerpos no son capaces de arrastrarse con nuestras fantasías..."*¹⁰

El fantasma de lo nuevo es lo que los fascina, pero, a la vez, los atemoriza. Mook reitera en esta composición la temática recurrente de la desadaptación de la generación joven a los cambios que trae aparejada la modernidad. La decisión de Marta de defender su amor por sobre las consideraciones filiales y sociales significa, a mi juicio, la manera traumática como se incorpora al espacio de las tradiciones los nuevos códigos de la modernidad. La obra es el testimonio justamente de esta simbiosis dolorosa. Por su parte, la generación adulta que funciona en el texto como el trasfondo de una dimensión de la realidad que se quedó cristalizada en el pasado, revela la fractura que padece el ordenamiento social de principios de siglo, con una clase de sujetos que lucha por integrarse al movimiento de la historia en tanto que la otra perpetúa los valores, creencias y visiones de mundo del pasado.

El acercamiento a la realidad que plantea la obra dramática de este período de cambios que vive la nación, presenta una característica general que consiste en modificar el punto de vista habitual que se observaba en el modelo literario anterior -de pura espacialidad descriptiva-, haciéndolo más funcional a la representación del sujeto en sus dimensiones espirituales. Tanto las obras de corte urbano como las de corte rural revisadas nos ponen frente al tema de ver actuar al individuo en un escenario que reconoce ángulos que hasta ese momento no existían y a los cuales hay que entender y sobrellevar. Desde los cambios en el nivel de los valores, creencias e ideas hasta la configuración del mundo, todo resultará nuevo para este sujeto. La escritura dramática se encargará de describir los efec-

tos que esta nueva situación provoca en su alma, revelando sus temores, sus apatías, sus triunfos y fracasos. Los resultados de esta lucha por la vida no siempre serán alentadores. El triunfo del ventajismo social y económico por encima de las legítimas aspiraciones de comunicación y entendimiento, pondrá el sello a los nuevos tiempos, dejando al margen a quienes se resisten a seguir el ritmo que impone la modernidad. En especial, la mujer sufrirá sus efectos de manera más directa por la formación heredada sujeta a las convenciones, prejuicios y prohibiciones. La obra dramática recoge estas problemáticas desligada de cualquier compromiso moral o ideológico. Se escribirá para dejar un testimonio de época de un período caracterizado por los cambios producto de una dinámica que no acepta debilidades. Es la tragedia de la viuda o Marta. Sin embargo, el mundo representado no está en cuestionamiento. La obra promueve, difunde y legitima los valores y la imagen de mundo que establece el orden dominante. Las señales de estos textos no son para abjurar del mundo en que se vive ni mucho menos para romper con él. De ahí que la propuesta de mundo que nos entregan estas obras constituye un punto de vista diferente, innovador, pero no rupturista de las formas de representación establecidas por la cultura positivista.

LA DRAMÁTICA RUPTURISTA DEL PERÍODO

Contemporáneo de los dramaturgos citados, Antonio Acevedo Hernández aparece como uno de los creadores que marca una diferencia importante con los modos de representación de la realidad alentados por las convenciones estéticas del realismo positivista. Esta diferencia, a mi juicio, tiene que ver con su posición abiertamente rupturista con los cánones estéticos vigentes y con las formas de plasmar la imagen de realidad en sus textos. Ya advertíamos que su posición es contraria al arte realista por considerarla representativa de la ideología burguesa dominante. Su estética apunta hacia niveles que se identifican con la

esencialidad de los seres y de las cosas, los que se encuentran en otros espacios inmanentes a la realidad histórica, aunque ignorados por el discurso oficial. Lo que se propone Acevedo Hernández es justamente rescatar estas dimensiones ocultas de la realidad para mostrarlas desde una perspectiva diferente en la que los factores de causalidad y de determinismo genético caros a la sensibilidad realista, sean sustituidos por la interpretación simbólica del mundo. Este afán de trascendencia se notará en aquellas obras cuyas formas materializan lo artístico con lo ideológico. Es el caso de *Almas perdidas* (1915), *Carcoma* (1919), *Irredentos* (1920), *Caín* (1927), Joaquín Murieta (1935) y *Chañarcillo* (1937), entre otras.

Incurrió indistintamente en obras de ciudad, "dramas de suburbio" como los llamó, y en dramas campesinos. En uno y otro tipo el tema del hombre enfrentado a una realidad hostil que le dificulta su actuar está tratado desde la perspectiva del hombre de pueblo, miserable y olvidado de los grandes relatos. La pobreza congénita, las necesidades acuciantes, la propia indefinición frente a la vida, sus proyectos existenciales, sus triunfos y sus caídas, serán materia de dramatización. Sin embargo, su posición no estará al servicio de las causas político-partidistas, sino que desarrollará un planteamiento estético que hará posible mostrar el mundo distanciadamente, por encima de los compromisos afectivos, ideológicos o militantes. De esa forma, el dramaturgo piensa llegar a la conciencia de su lector e influir para que el sistema que critica pueda ser cambiado por otro más justo. El mecanismo formal del distanciamiento será el medio por el cual Acevedo Hernández se hará cargo de los grandes conflictos y las contradicciones que presenta el organismo social contemporáneo de comienzos de siglo.

Gracias a este recurso, que es posible seguir a nivel de la galería de personajes como a nivel de la acción, el dramaturgo es capaz de representar críticamente la realidad, induciendo al destinatario a adoptar

una actitud pensante en lugar de una posición afectiva e identificatoria con lo que se representa en la obra. A diferencia del arte tradicional que busca como propósito la identificación patética con lo propuesto estéticamente gracias al expediente de la mimesis aristotélica, el camino que propone nuestro dramaturgo es el del distanciamiento, forma gracias a la cual el lector es obligado a recibir el contenido dramático no como espejo de sus propios actos, sino como objeto de reflexión.

A nivel de personajes, este procedimiento incide para que sus figuras dejen de lado su textura psicológica, desarrollando, en cambio, su textura ideológica. Esto quiere decir que son portadores de ideas, creencias, valores y visiones de mundo, las que se ponen al servicio del programa estético que plantea el autor. En *Almas perdidas*, Laura es víctima de los excesos que sufre de parte de su propio padre al pretender imponerle un esposo por conveniencia personal. La resolución del conflicto -que remite al acto incriminatorio cometido por Óscar, su prometido-, no está planteado en términos afectivos, sino valóricos en el sentido que pone en cuestión la relación conflictual que se establece entre quienes presumen ejercer el principio de autoridad y quienes padecen el ejercicio de dicho poder. El texto rechaza estas prácticas sociales que legitiman un sistema que funda su permanencia en un orden jerárquico donde el más fuerte impone su razón por sobre el más débil. Laura es el agente portador del espíritu de rebeldía frente a la represión, espíritu que se revela en la acción del personaje más que en su pasión. En esta línea, Laura concita el interés del destinatario, el que ve en el curso del conflicto un motivo de reflexión acerca de las condiciones en que se desenvuelven las existencias de los seres periféricos y marginales. El contradiscurso que implica la representación de la mujer como sujeto denigrado es la señal que envía el dramaturgo para promover el cambio.

A nivel de la acción se puede observar que se contravienen los preceptos de

causalidad que cultiva como principio el arte realista y que hace ver al mundo como un juego de causa y efecto. En esta obra vemos que las situaciones representadas tienen una significación autónoma, valen por sí mismas sin necesidad de explicarlas por lo que acaba de ocurrir o lo que ocurrirá después. El compromiso que se establece entre el padre de la muchacha y su cortejante se da en un episodio independiente que se coloca al margen de la acción unitaria y completa. Su función se define como el expediente destinado a poner de relieve traslaticamente la figura del abuso como práctica habitual en las relaciones interpersonales. Al despojar de la previsibilidad cronológica a esta situación dramática, el sentido de la obra apuesta a la construcción de una realidad sujeta a la dinámica de los hechos y, por lo mismo, modificable. De esta manera, el drama acevediano postula la idea de que sus obras son propuestas capaces de influir en la modificación de la realidad vigente.

Otro tanto sucede con *Caín*, drama de inspiración bíblica que relata la tragedia del personaje bíblico que mata a su hermano Abel. Aparte de ser la primera obra de corte bíblico que se escribe en la dramaturgia chilena (1927), el tema está tratado desde la perspectiva social del individuo que se siente oprimido y rechazado por los demás. El castigo que recibe de Jehová lo interpreta como un castigo injusto para quien, como él, ha dado su vida por trabajar en beneficio de los demás. Su rechazo a reconocer los designios divinos lo convierte en un rebelde que reacciona contra la injusticia no sólo en el plano personal, sino en contra de la injusticia universal. En esta línea, Acevedo Hernández nos entrega una figura cargada de simbolismo, la que por su proyección tiene plena actualidad en momentos en que en la realidad nacional se debaten las primeras leyes tendientes a garantizar los derechos de la clase asalariada que tiene tras de sí toda una historia de explotación, marginalidad y menosprecio.

Por medio del distanciamiento, la historia de Caín aparece como la contraversión

del relato bíblico, desde el momento que el dramaturgo invierte los términos en que se fundaba la historia, asignándole a Caín el papel de víctima y a Abel la condición de privilegiado. Éste es representado como el sujeto que recibe todos los beneficios que amerita la calidad de protegido del poder, en tanto que su hermano padece la incompreensión y persecución a causa de su actitud recusadora. El desmontaje semántico a que Acevedo Hernández somete el mito pone en evidencia los signos ocultos que acompañan a la historia, mostrando a un Caín despreciado por su oficio y rechazado por su naturaleza contestataria. Abel, en cambio, presenta un carácter contemplativo y piadoso, grato a los ojos de la divinidad, de la cual recibirá los reconocimientos y la protección requerida. Al despatetizar la historia, lo que queda en pie es la revisión que hace el autor de las dos actitudes observadas frente al poder constituido. El desenlace de la situación conlleva un planteamiento ideológico que apunta hacia un orden que favorece la adhesión y condena la disidencia; en este orden injusto, lo que cabe, según el texto, es influir para que esta realidad cambie.

En el plano de las acciones, la composición está construida por escenas que van entregando progresivamente los materiales que harán posible juzgar la situación dramática de una manera diferente. Todos los episodios que se encadenan en el acontecer traen un punto de vista que permite examinar la situación planteada desde el referente histórico que le sirve de marco, pues a pesar de que se trata de una materia milenaria, los alcances que se pueden inferir tienen una proyección que calza perfectamente con la realidad que se vive en la época en que se difunde la obra. El delito de Caín es intentar transgredir el orden estatuido, violentando los términos en que basa su estabilidad. De ahí que sea rechazado, negándole el espacio que humanamente le corresponde. Es significativo el hecho de que, como una manera de obviar la presión que se ejerce en su contra por parte de su propia familia, decida ir en busca del Sol, elemento que simboliza la liber-

tad y el poder de realización. Las condiciones adversas de su lucha harán inútiles sus esfuerzos por cambiar el curso de los acontecimientos. Sus actos lo llevarán inevitablemente al fratricidio.

Una tercera obra que pone en funcionamiento el expediente dramático del distanciamiento es *Joaquín Murieta*, escrita en 1935 y perteneciente al género legendario. Representa la figura del bandolero-caudillo que fue a probar suerte a California detrás del oro. A partir del momento en que es víctima de la violencia de los norteamericanos, su conducta pacífica se transforma en agresiva y vengativa, tomando el camino del crimen para vengar las injusticias de que son víctimas todos quienes proceden de la región sur del continente. Después de ser buscado intensamente por la justicia, es detenido y ahorcado en la ciudad de Stockton, cerrando un capítulo más en la historia de atropellos del país del norte contra los pueblos latinoamericanos.

El personaje central de la obra adquiere a lo largo del texto una dimensión legendaria y simbólica que tuvo como origen los episodios acaecidos en California durante la locura del oro. A partir del momento en que Murieta asiste impotente a la violación y asesinato de su esposa, su carácter cambia radicalmente, convirtiéndose en sujeto vengador de los abusos cometidos contra los extranjeros, en especial, si son latinoamericanos. Las dos etapas que se reconocen en la posición de Murieta respecto de la realidad se asocian con las vividas en América Latina, primero, como colonia de potencias europeas y, después, como objeto de penetración del imperialismo norteamericano. La etapa del colonialismo aparece representada en el texto a través de la voluntad de unirse contra el enemigo común por sobre lenguas y razas (la llamada unión latinoamericana de Bolívar que se evoca en la escritura). La segunda se relaciona con la lucha que emprenden los pueblos de esta parte de América para defenderse del asedio e intromisión anglosajona. Mirada la acción desde esta perspectiva, observamos que la historia personal de

Murieta deja de ser un episodio particular para convertirse en testimonio de los esfuerzos de un sector de la población latinoamericana por aislar la influencia y presencia del imperialismo en el destino de los países de esta parte del continente. Murieta pasa a ser el símbolo de una América que debe recurrir a la violencia para mantener sus derechos y su libertad. En este sentido, el drama de Acevedo Hernández representa a un personaje que debe ser visto como un héroe de la causa antiimperialista contemporánea más que un simple bandolero.

La acción está dividida en seis partes, cada una de las cuales remite a situaciones concretas del acontecer, desarrollando autónomamente motivos relacionados con las ideas, valores y creencias propios de la ideología de la obra. Ideas como la unidad latinoamericana, la implantación de leyes injustas, el racismo y la discriminación social, son expuestas en forma de cuadros dramáticos para que el lector las pueda juzgar y valorar racionalmente. No existe entre una parte y la otra una trabazón argumental que valide el principio de causalidad del realismo tradicional. Se trata más bien de poner en el tapete de la discusión los grandes problemas que inquietan a la conciencia latinoamericana, colocando como eje de la reflexión a Joaquín Murieta.

Por lo revisado en este artículo, la dramática de comienzos de siglo implica en el proceso de producción un paso adelante respecto de las prácticas literarias en vigor. Se reconocen, a mi entender, dos líneas muy claras que buscan cubrir zonas de la realidad no consideradas anteriormente por el canon realista. El género incorpora a su construcción verbal instrumentos de percepción del mundo no utilizados hasta ese momento. Me refiero a la representación, por una parte, de las esferas internas de la existencia y, por la otra, de las dimensiones míticas de la realidad humana. Para la primera modalidad, destaca la escritura Germán Luco Cruchaga y Armando Moock, quienes centran la mirada en la interioridad del ser humano, en tanto que la segunda,

representada por Antonio Acevedo Hernández, pondrá el acento en los aspectos míticos y legendarios del mundo, metaforizando sus contenidos y creando una realidad autónoma del contexto.

Los aspectos innovativos de la producción dramática de este período se dan en el plano de la significación en lo que tiene de carencial y deficitario el espacio histórico. La certeza de la existencia de estas limitaciones transforma el texto dramático en un documento crítico de la realidad. Es un testimonio de época que revisa los efectos que provoca en el hombre la pérdida de su centralidad, obligándolo a adoptar decisiones para las cuales la Humanidad no lo ha preparado. No obstante el contenido crítico de su discurso, este grupo de obras innovadoras no se compromete con la alteración del sistema vigente, sino que, por el contrario, reafirma los valores y visiones de mundo del orden establecido.

La posición que llamamos rupturista con la tradición literaria realista se caracteriza por desarrollar un discurso que intenta construir un mundo alternativo que recoja efectivamente las preocupaciones que agitan la conciencia y el espíritu del hombre del nuevo siglo, especialmente, de aquéllos que provienen de los sectores más vulnerables de la sociedad, acallados y mantenidos en la periferia por el discurso oficial. La producción dramática de Acevedo Hernández se hará cargo de las grandezas, penurias y contradicciones del segmento popular de nuestra población. No se trata, sin embargo, de convertir los textos en manifiestos político partidistas, sino en propuestas estéticas que ayuden al lector a dirigir una mirada crítica al entorno con la intención de construir una síntesis creadora que desarrolle en su espíritu una voluntad de cambio. ♦

NOTAS

- ¹ Sergio Pereira Poza, "Tendencias y direcciones del teatro chileno actual", en *Revista Literatura y Lingüística*, 10 (1997), p. 128.
- ² Cedomil Goic, *Historia de la novela hispano-americana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, p. 87.
- ³ Prólogo a *Teatro escogido*. Eduardo Barríos. (Domingo Melfi). Santiago, Zig-Zag, 1947, p. 14.
- ⁴ Domingo Melfi, *ibidem*.
- ⁵ Germán Luco Cruchaga, *La viuda de Apablaza*. Santiago, Pehuén, 1990, p. 59.
- ⁶ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 43.
- ⁷ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 45.
- ⁸ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 50.
- ⁹ Luco Cruchaga, *op. cit.*, p. 58.
- ¹⁰ Armando Mook, *Pueblecito*. Santiago, Pehuén, 1989, p. 67.

Este trabajo corresponde a la investigación FONDECYT sobre "Tradición e innovación en la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández" que el autor desarrolla en la actualidad.