



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

**La trilogía del sur de María Asunción Requena:
dramaturgia para la construcción de otra nación chilena
y otra literatura nacional**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

JUAN PABLO AMAYA GONZÁLEZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesora guía: Dra. María Teresa Aedo Fuentes
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Profesor co-guía: Dr. Mauricio Tossi
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



La realización de esta investigación fue posible gracias al financiamiento de una Beca para Estudios de Doctorado en Chile y una Beca de Término de Tesis Doctoral en Chile, ambas otorgadas por CONICYT.

Tabla de contenido

Resumen.....	V
Introducción.....	1
Capítulo I: Dramaturgas en los teatros universitarios.....	10
Los teatros universitarios chilenos.....	10
Isidora Aguirre, Gabriela Roepke y María Asunción Requena en las historias del teatro, de la literatura y la crítica literaria.....	23
La construcción de las literaturas nacionales: historias de la literatura y el teatro.....	54
Las dramaturgas en la historiografía literaria y teatral.....	60
Capítulo II: Aproximaciones dramatológicas a la trilogía del sur.....	70
Estudios teatrales y el método dramatológico.....	70
Fuerte Bulnes.....	76
Ayayema.....	95
Chiloé, cielos cubiertos.....	109
Claves de la dramaturgia de María Asunción Requena.....	130

Capítulo III: Los problemas de la nación.....	134
La historia de la nación: omisiones y tachaduras.....	144
Desde Punta Arenas a Chiloé: la geografía de la nación.....	163
Los cuerpos de la nación: mujeres, colonos, chilotes, indígenas.....	173
Consideraciones finales.....	197
Referencias bibliográficas.....	215



Resumen

Esta investigación parte del estudio de las obras *Fuerte Bulnes*, *Ayayema* y *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena y de lo que la crítica hegemónica ha dicho sobre ellas, para desde allí complementar los estudios sobre la dramaturgia escrita por mujeres en el marco de los teatros universitarios chilenos (1950-1973).

Las obras de Requena escenifican geografías inéditas para la generación del 50, acostumbrada a la representación de los conflictos de la sociedad burguesa de la capital santiaguina. Además, problematiza el conflicto de sujetos de provincia distintos del mundo rural de la zona central y reconstruye acontecimientos del pasado histórico del país de profundo impacto social, pero soslayados por la élite oligárquica que determinó una nación homogénea socialmente.

Se afirma que las obras cuestionan la idea de nación chilena como una construcción homogénea al escenificar espacios geográficos distintos de aquellos que componen la imaginación nacional de la zona central, rural; evidencia las tensiones sociales y culturales producto de la ampliación de los márgenes de la comunidad imaginada, en vez de imaginar la comunidad de otra manera, de soñar la nación bajo otros términos; y, de paso, discute con el canon literario que ha desplazado su discurso teatral en virtud de un discurso crítico-hegemónico, centralista y urbano.

Se revisa exhaustivamente la crítica en torno a la dramaturgia de los teatros universitarios, principalmente de Isidora Aguirre, Gabriela Roepke y María Asunción Requena, con el fin de describir las temáticas de la dramaturgia escrita por mujeres desde 1950 a 1970.

Se leen las obras de Requena con el fin de analizar las temáticas, conflictos, personajes, espacios y recepción de las obras comprendidas en la “trilogía del sur”. Con ello, se resitúa su figura en el marco de los teatros universitarios y se define la imagen de nación propuesta en el corpus seleccionado.

La investigación contribuye a disminuir la serie de tachaduras y omisiones que la literatura nacional ha ejercido sobre las mal llamadas literaturas regionales, en virtud de las temáticas que abordan o de la marginación de los circuitos culturales productivos de la capital. Requena logró instalar su trabajo dramático en el marco de los teatros universitarios (Santiago y Concepción), para dar cuenta de problemáticas que causaron fuerte impacto en el público y en el trabajo que sus compañeras dramaturgas desarrollaban; sin embargo, la omisión de María Asunción Requena obliga a restituir el valor de su trabajo literario, al igual que el de Gabriela Roepke e Isidora Aguirre.

Introducción

“el teatro no necesita “efectos” (artificiosos) de realidad porque tiene (y muy abundantes) ingredientes de realidad”
José Luis García Barrientos

Este trabajo nace de una motivación personal por leer una parte de la literatura chilena, que problematiza la representación del sur de Chile y su construcción discursiva. En trabajos anteriores, la preocupación ha estado centrada en escritores vinculados a la zona cultura de Chiloé, entendida como espacio geográfico, pero también histórico.

Desde Antonio Bórquez Solar, Edesio Alvarado, Sonia Caicheo, Rosabetty Muñoz, los análisis de un corpus amplio en géneros y periodos concluyen particularidades de la escritura literaria de estos novelistas, cuentistas, poetas, pocas veces incluidos en la literatura nacional y, por ende, menos conocidos.

Con la experiencia de estos trabajos, se anuncian procesos históricos que han contribuido a imaginar el sur de Chile, desde Chiloé a Magallanes, como un espacio autónomo, integrado política y administrativamente al estado, pero excluido radicalmente de la idea de nación chilena.

Al igual que la investigación de Ignacio Álvarez (2012), “este trabajo ha sido escrito desde un lugar político y teórico que, aunque concibe como deseable y necesario el fortalecimiento de las identidades nacionales, no adhiere a

cualquier nacionalismo” (p.18). Por lo pronto, descrea del nacionalismo que ha forjado una idea de Chile profundamente injusta con las regiones, descuidada de la historia nacional y de la participación de la comunidad en esos procesos.

En la formación como investigador de la literatura, la dramaturgia se revela en un género atractivo para la investigación en torno a las preocupaciones sobre lo nacional, sobre Chile y sobre los espacios de la nación.

El epígrafe de García Barrientos sintetiza plenamente la concepción personal respecto del teatro-dramaturgia. Pese a su remoto origen occidental y abundantes manifestaciones, en Chile, ha tenido poca atención, aún cuando cuenta con una fuerte tradición.

El teatro chileno escenifica hondas preocupaciones sociales e históricas. Su riqueza y atractivo radica en preguntarse repetidamente sobre Chile y el ser chileno. En cada uno de los distintos periodos de desarrollo, el teatro ha sido objeto artístico e instrumento político para la movilización y concientización, al develar realidades, tanto en la escritura dramática como en la representación. Este doble poder lo hace más atractivo al duplicar su efecto.

Son estos hechos, unidos al afecto por el sur, es que el teatro se revela como género propicio para el estudio de la nación, pese a las dificultades teóricas y formales que encierra el teatro.

Desde su origen en la Grecia clásica y su primera teorización por parte de Aristóteles, el teatro ha sido entendido como una manifestación artística que une lo literario de la escritura dramática, más el espectáculo de la puesta en escena.

Esta doble condición complejiza las posibilidades de investigación, puesto que cada una de las disciplinas que se proponen estudiar el teatro encuentran limitaciones en su mismo seno. Los estudios sobre la puesta en escena abordan el teatro desde su espectacularidad y soslayan el valor del texto dramático que le dio origen o que se funda tras el proceso de creación.

Vale agregar otra dificultad, la imposibilidad de reconstruir las puestas en escenas, debido a la existencia efímera, momentánea del teatro. Esto determina, por ejemplo, que construir la memoria del teatro por medio de una historiografía o historología, como señala Dubatti, implique escribir la historia del teatro perdido (2012, p.55).

La presente investigación asume las dificultades señaladas. Busca reconstruir una parte del teatro chileno del siglo xx, aquel que se inauguró en la década del 40' y se irguió en defensa de un teatro clásico y moderno por igual.

Así como el teatro, el investigador tiene sus propias dificultades que limitan sus posibilidades de acercamiento y comprensión del objeto de estudio. En este caso, la investigación parte desde los estudios literarios, en particular, desde los acercamientos al teatro entendido como género dramático, delimitado desde antiguo por Aristóteles, al reconocerlo una de las formas de imitación.

Este trabajo considera el teatro, para efecto de investigación, desde el objeto denominado “obra dramática”, que corresponde a la “codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático” (García-Barrientos, 2012, p.39).

Una investigación como la presente, que prescinde de entrada, pero no totalmente, de la representación teatral, no pierde profundidad. Comprender el teatro en virtud del texto dramático escrito previo/posteriormente a la representación es considerar el valor de ese texto en el centro de la cultura como depositario de la memoria colectiva, modificador de la personalidad, al acercar al receptor a nuevos significados y a la elaboración de nuevos textos (Lotman, 2006).

Entonces, se consideran las obras dramáticas como documentos fundamentales para el estudio del teatro, la codificación literaria de la que han sido objeto, le otorgan una autonomía representativa respecto al teatro (García Barrientos, p.39).

Junto con comprender el teatro como texto (Lotman) y obra dramática (García Barrientos), se ha considerado hablar de teatro desde la noción de discurso. Juan Villegas considera que “tanto el discurso dramático, el discurso teatral como el discurso crítico sobre estos son prácticas discursivas” (1988, p. 39), por consiguiente, están atravesadas por la ideología.

Con Verón, los análisis realizados asumen que “lo ideológico puede investir cualquier materia significativa (1993, p.15), porque no es un discurso específico sino “el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social que ha dejado sus huellas en el discurso” (p.15).

Asumir el análisis de las obras dramáticas también como discursos investidos ideológicamente, ha significado comprenderlas “como una “construcción”, como (...) una codificación discursiva de lo real desde la perspectiva de un grupo social y en relación conflictiva con los modelos del mundo elaborados por otros grupos sociales en un determinado momento histórico” (Villegas, p.40).

En sintonía con la ideología, los discursos teatrales son analizados bajo la dimensión política de la literatura. Para Rancière, “la expresión “política de la literatura implica que la literatura hace política en tanto literatura” (2011, p.15). En sus palabras, significa que “la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (p.17), todo aquello que él mismo define como “el reparto de lo sensible”.

La exposición revisada hasta aquí permite adelantar que el estudio propuesto de una parte del teatro chileno ha sido realizado a partir de los textos como documentos y su relación con la sociedad (discurso, ideología y política), dado que el teatro es una práctica discursiva estratégica para indagar en la producción de identidades nacionales, porque se convierte en un espacio para ensayar en el orden simbólico, ideas, prácticas y nociones que pueden vincularse con figuraciones de lo real. Como afirma Dubatti, el teatro es el espacio del

convivio, un lugar preferente de encuentro entre los productores, técnicos y público, no sólo para habitar un espacio, sino también para compartir imaginarios.

Hipótesis

Las obras de Requena carecen de una lectura crítica que dé cuenta de sus características formales y de cómo participan de los rasgos constitutivos de la literatura nacional. En particular, las obras no han sido leídas como discursos que aportan a la construcción de un imaginario de nación chilena o de su cuestionamiento, por medio de la representación de un hic et nunc distinto del construido por la centralidad que pensó Chile, en virtud de una unidad geográfica y social.

La virtualidad teatral de las obras permiten la escenificación de lugares casi desconocidos para la metrópolis, como la Patagonia, Aysén y Chiloé; además de la representación de chilenos marginados como ciudadanos: mujeres de principios y mediados de siglo, indígenas. En su conjunto, cuestionan la idea de nación chilena como una construcción homogénea, al escenificar espacios geográficos distintos de aquellos que componen la imaginación nacional de la zona central, rural; evidencia las tensiones sociales y culturales producto de la ampliación de los márgenes de la comunidad imaginada, en vez de imaginar la comunidad de otra manera, de soñar la nación bajo otros términos; y, de paso, discute con el canon literario que ha desplazado su discurso teatral por causa de un discurso crítico-hegemónico, centralista y urbano.

Objetivos

El objetivo principal es determinar el rol del teatro de María Asunción Requena en la construcción del estado nación chileno y su literatura nacional, en el marco de la dramaturgia escrita por mujeres durante la época de los teatros universitarios.

De modo específico, se busca:

- a) Describir las temáticas de la dramaturgia escrita por mujeres en el marco de los teatros universitarios (1950-1973).
- b) Analizar las temáticas, conflictos, personajes, espacios y recepción de las obras comprendidas en la “trilogía del sur” de María Asunción Requena.
- c) Resituar la escritura dramatúrgica de María Asunción Requena en el marco de los teatros universitarios chilenos.
- d) Definir la imagen de nación propuesta en el corpus seleccionado.
- e) Revisar la noción predominante de literatura nacional a partir de las obras estudiadas.

Esta investigación se centra en la lectura y análisis crítico de la dramaturgia escrita por mujeres en el marco de los teatros universitarios, en particular, de la trilogía teatral de María Asunción Requena, para realizar precisiones a la homogénea y capitalina historia literaria y teatral del periodo.

Para esto, se revisa exhaustivamente la crítica en torno a la dramaturgia de los teatros universitarios, principalmente de Isidora Aguirre, Gabriela Roepke y María Asunción Requena, con el fin de describir las temáticas de la dramaturgia escrita por mujeres desde 1950 a 1970. Asunto desarrollado en el capítulo I titulado: “Dramaturgas en los teatros universitarios”, en el que se intenta redefinir la literatura nacional, a partir de la figura de Requena.

La particularidad del discurso teatral de las tres obras de Requena se analizan mediante la teoría de la dramaturgía de García Barrientos en el capítulo II. La dramaturgía ayuda comprender la estructura del texto y la ficción (personajes, espacio, tiempo, visiones). Su mirada teórica supera la semiótica teatral; las cuatro categorías de análisis ya mencionadas asumen la unión de lo diegético más lo escénico. Este análisis permite tener una mirada sobre las obras en cuestión y resituirlas en el marco de los teatros universitarios chilenos.

Los dos primeros capítulos confluyen en el tercero. Se revisan los principales problemas de la nación chilena escenificados por el teatro de Requena. Primero, la historia de la nación reconocida por la crítica se profundiza en las omisiones y tachaduras vinculadas a personajes, acontecimientos y geografía, perpetuadas en la historiografía nacional. Seguido, se revisa la geografía de la nación, en particular, la representación conflictiva de los espacios de Punta Arenas, Aysén y Chiloé. Finalmente, el capítulo se cierra con la discusión sobre los cuerpos de mujeres, chilotes, colonos e indígenas

desagregados del ideal del estado-nación, así como de su participación y protección.



CAPÍTULO I

Dramaturgas en los teatros universitarios

“Es Chile un país tan largo,
mil cosas pueden pasar”
(Cantata Santa María de Iquique)

Los teatros universitarios chilenos

El teatro chileno, entendido como género dramático, posee una breve historia frente a los demás géneros literarios desarrollados desde los tiempos de la conquista. En los primeros tiempos, el teatro fue instrumento de educación moral por parte de la Iglesia Católica, y luego, promoción de valores patrios bajo la estética romántica en tiempos de gestación de la república.

La literatura chilena se caracterizó durante largo tiempo por la adscripción de las modas literarias europeas, hasta 1842 en que se expresa claramente una autoconciencia literaria con el discurso literario de José Victorino Lastarria en la Sociedad de Escritores. Para José Promis, este discurso inaugura la literatura chilena al ser un llamado a crear una literatura propia, que no sea mera aplicación de los modelos europeos¹.

¹ Similar llamado se encuentra ya en “Alocución a la poesía” de Andrés Bello, en que llama a la musa a residir en América.

En el teatro, esta autoconciencia es posterior. Recién en 1876, el dramaturgo Daniel Barros Grez² se expresa en igual sintonía que Lastarria:

Hasta cuando imitamos los buenos modelos europeos, debemos poner en acción nuestros propios elementos, y retratar nuestra vida práctica, recordándonos que escribimos en América, para América y por América. Esta palabra debe ser el punto de partida y el polo de mira de nuestros artistas y literatos, el punto y seña de los soldados del pensamiento y de la idea (1876, p.273).

El teatro hispanoamericano y el chileno abandonan la modernidad³ una vez entrado el siglo xx. “La crítica ha establecido ya debidamente que un estilo teatral nuevo, de características polémicas, a menudo desconcertantes, asoma su rostro por primera vez en Hispanoamérica en el curso de la década del veinte” (Rojo, 1972, p.7). Es interesante la propuesta crítica de Grínor Rojo porque establece una ampliación del modelo generacional de Cédomil Goic para la novela hispanoamericana al teatro. La generación de 1927 (Superrealista), tendría un correlato en el teatro, tanto en México como en Buenos Aires (dos ejemplos de Rojo), se comprende que el teatro no es imitación de la realidad y, por tanto, se inició un cuestionamiento a la escena.

A partir de la influencia de autores europeos y la itinerancia de compañías del Viejo Continente, “un aliento de libertad, de creación, de nobleza estética en

² La figura literaria y teatral de Daniel Barros Grez es importante para la comprensión historiográfica. En pleno siglo diecinueve su conciencia crítica a la identidad chilena-santiaguina se expresa en rasgos formales distintivos y opuestos a la estética dominante del período. Desde 1859, con su obra *La Beata*, abrió una línea característica al “criticar de manera humorística y punzante ciertos vicios y conductas de sus compatriotas” (Piña 1999: 9).

³ El concepto de modernidad y modernización presenta varios usos. Aquí se respeta la consideración realizada por Grínor Rojo y Juan Villegas.

cuanto al tratamiento de las distintas partes que componen una puesta en escena fueron el fruto cosechado” (p.17).

La literatura de comienzo del siglo veinte, la dramaturgia que aquí interesa reseñar, buscó ser oposición al diecinueve en actitudes antinaturalistas, antirrealistas, nutridas por los vertiginosos movimientos de vanguardia, las reformas a las estructuras sociales propuestas por las lecturas de Marx, los acontecimientos de la Revolución Rusa, Primera Guerra Mundial, los nuevos inventos mecánicos y tecnológicos que modifican radicalmente la forma de concebir el mundo.

Para el caso chileno, la historia teatral no es distinta a la reseñada por Grínor Rojo para Hispanoamérica, pues el siglo xx se presentó también como un tiempo propicio para la renovación.

Hacia fines del diecinueve hubo discursos en los medios de comunicación que llamaron a echar las bases de un teatro nacional al alcance de todos, discurso que tomó mayor fuerza alrededor de la celebración del Centenario de la Independencia (1910). Era urgente formar ese teatro con dramaturgos y actores chilenos, con el fin de civilizar y moralizar la sociedad, principalmente los sectores populares (Subercaseaux, 2011, p.231).

Recién hacia 1915 se crearon las primeras compañías y con ello se inicia un proceso de profesionalización, pero inserto en el mercado. Destaca aquí la figura de Armando Moock, quien como dramaturgo llegó a vivir casi exclusivamente del teatro. Para Rojo, el trabajo de Moock -al igual que el de

Eichelbaum, Defilippis, Osorio, Jiménez Rueda en Hispanoamérica- son anteriores a los teatros de experimentación y fundamentales para la comprensión de los rasgos imaginistas y psicológicos del teatro de la generación del '27 (1972).

La primera mitad del siglo veinte fueron años propicios para la formación del teatro nacional, con un incremento de los elementos necesarios para el espectáculo de lo nacional, pero también de una literatura que desembocó en la clasificación que hace Subercaseaux (2007): teatro patriótico, costumbrista y social.

El teatro patriótico se inició ya en 1901 con las obras *De la taberna al cadalso* de Juan Rafael Allende y *Por la patria* de Óscar Avendaño. Se trata de obras de tesis, representan los iconos y convenciones más tradicionalistas con el fin de avivar el sentimiento y amor a la patria. El teatro costumbrista, del cual es figura Armando Moock, entiende la esencia de la nación en las costumbres y valores del mundo rural, las que urge preservar del avasallamiento de la modernización del país. Por último, el teatro social, ampliamente desarrollado por Acevedo Hernández, representa la nación a partir de los tipos y caracteres de los personajes populares (Subercaseaux, p.238-243).

Sin embargo, la experimentación de las vanguardias y de la generación de 1927, cristalizará a partir de 1941, año fundamental para el teatro porque marca el inicio de la profesionalización de la práctica actoral, gracias a iniciativas estudiantiles que contarán primero con el apoyo de la universidad estatal y de la Universidad Católica después. Estas primeras iniciativas se fueron concretando

en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), Teatro de la Universidad de Concepción (1945), Teatro de la Universidad Técnica del Estado (1958), Teatro de la Universidad de Antofagasta (1962). Estos nuevos grupos iniciaron motivados por renovar el teatro nacional y llevarlo al mayor público posible, trabajaron en la formación de audiencias, montaron obras clásicas, pero también buscaron modernizar con nuevos dramaturgos.

Los antecedentes que explican el surgimiento de los teatros universitarios son variados y en ello coinciden los autores de las historias de la literatura y el teatro, incluso los autores de trabajos más recientes como el de Juan Andrés Piña (2014).

Para Hurtado, quien estudia el teatro en su vertiente más sociológica, esta nueva generación se gesta por la “tensión social acumulada en la crisis oligárquica desde fines del siglo XIX hasta 1930 (...) volvió a activarse e incorporar nuevas fuerzas, en especial desde 1960 en adelante” (1997, p.195).

La nueva generación abandona el naturalismo que “había ya cumplido, hacia 1930, su faena de entregarnos una imagen del mundo construida en sus términos más relevantes y en estructuras de respetable tradición” (Durán 1970: 10). El viejo modelo naturalista no era adecuado para “el cambio social profundo que permitiera realizar la utopía de la justicia, la igualdad, el desarrollo” (Hurtado, p.195).

Como bien acota Villegas, los teatros universitarios chilenos coinciden con

movimientos semejantes en América Latina y corresponde a un proceso de modernización vinculado con el ascenso al poder de sectores medios, fundados en proyectos nacionales de democracia representativa con participación activa de los sectores populares, énfasis en la nacionalización o defensa de los valores nacionales, el estado como el orientador de la cultura, la cultura como contribuyente al cambio social (2000a, p.15).

Los sectores medios educados se vieron motivados por la presencia de compañías teatrales europeas en gira por Hispanoamérica debido a los conflictos bélicos y políticos en el viejo continente. Todos los autores destacan la importancia de Margarita Xirgú y su compañía, quienes escenificaban las obras de Federico García Lorca; además de los exiliados españoles republicanos, que renovaron el ambiente cultural chileno, principalmente de Santiago.

El teatro experimental de la Universidad de Chile se propuso la difusión del teatro clásico y moderno, formación del teatro escuela, creación de un ambiente teatral, presentación de nuevos valores⁴ (Durán-Cerda, 1970, p.18; Fernández, 1976, p.333). Los cuatro objetivos se hacen extensivos a los demás teatros universitarios, en la medida que las carteleras siempre buscaron equilibrar las obras contemporáneas con las grandes obras de la tradición clásica; también urgió la necesidad de formar profesionalmente a actores y directores al alero de las mismas universidades; el público se transformó en elemento principal para

⁴ Durán Cerda se refiere a “presentación de nuevos valores” como “la promoción de nuevos creadores en todas las áreas de la actividad teatral, especialmente de dramaturgos nacionales que laboran dentro de las tendencias modernas, a quienes el ITUCH proporcionan las oportunidad del estreno de sus obras cuando ellas son realmente valiosas, lo que discierne habitualmente por medio de su Concurso Anual de Obras Teatrales, instituido en 1945” (23).

definir el quehacer teatral, “para ello era preciso prepararlo (...) intelectualmente y estéticamente” (Durán, p.21).

Se originaron cambios importantes desde el punto de vista técnico. Se abandonaron los decorados pintados, así como los apuntadores porque los nuevos actores memorizaban completamente los textos. Estos cambios formales significaron una diferencia enorme con el trabajo de los actores profesionales, aquellos formados en el oficio de las tablas, con quienes hubo colaboraciones mutuas que enriquecieron el trabajo de ambos.

Los objetivos de los teatros universitarios tuvieron repercusiones literarias, debido a que la presentación de nuevos valores iba más allá de la inclusión de nuevos nombres a la escena, significó la formación de nuevos dramaturgos. La formación y promoción de dramaturgos y dramaturgas nacionales se vio fortalecida por concursos, como el organizado por “el ITUCH (que) proporcionan las oportunidad del estreno de sus obras cuando ellas son realmente valiosas” (Durán-Cerda, p.23) y que fue imitado por lo demás teatros universitarios.

Si bien la década del 40 fue el momento de creación y consolidación de los teatros universitarios, no fue hasta la década siguiente que la dramaturgia cobra importancia e influencia, particularmente desde 1957 (Hurtado, 1997:, p.185). Serán casi tres décadas de escritura dramática, en que los autores se sienten herederos “de una tradición realista, que fue la que ellos conocieron y con la que se formaron” (Piña, 2014, p.556). Sin embargo, este realismo adquiere un matiz particular al abordar el mundo más interior de los personajes, por ello

Fernández lo califica de “realismo psicológico a fines de los cincuenta y en una evolución a formas dramáticas más libres en las décadas siguientes (1976, p.341).

Los nuevos dramaturgos y dramaturgas coincidían en su formación y en los rasgos dramáticos que imprimían a su escritura. Fernández reconoce que escenificaban los problemas que les afectaban, que no eran otros que los “de la clase media santiaguina y del sector intelectual o estudiantil” (p.34). Para Villegas, las situación fue la misma, porque los sectores medios cultos produjeron un discurso hegemónico para los mismos sectores (2000a, p.17). Más recientemente, Piña se une a esta afirmación, pero agrega un aspecto relevante: “las inquietudes de estos autores iban más allá de su clase y envolvían a toda la sociedad (...) algunos se atrevieron a sobrepasar los límites de su grupo de origen, tratando problemas de la ruralidad y de la marginalidad urbana” (2014, p.556).

Fue una dramaturgia coincidente “en la utilización de códigos teatrales y retóricos considerados como “estéticamente” realizados dentro de la cultura dominante de Occidente” (Villegas, p.17), como el teatro épico de Brecht y las variaciones del teatro del absurdo. Estas influencias se manifestaron de forma variada, los críticos las clasifican de modo disímil; una apropiación clara es de Hurtado en tres vertientes: “teatro que escudriña la crisis de la oligarquía y de la burguesía, teatro social referido al mundo de la pobreza provocada por la sociedad moderna, teatro político revolucionario” (1997, p.196).

La dramaturgia de esta generación, nombrada del 50 al igual que en narrativa y poesía, equivalente a la irrealista en la *Historia de la novela hispanoamericana* (1972) de Cédomil Goic, se vio enriquecida por los procesos políticos y democráticos que dieron participación a las mujeres. Este hecho es relevante, porque permitió la incorporación de las mujeres en la política y la cultura, en el teatro no sólo se formaron como actrices profesionales o escenógrafas, sino que también como creadoras de dramaturgia: Isidora Aguirre, Gabriel Roepke, María Asunción Requena.

Son las dramaturgas quienes marcan un punto de inflexión en el desarrollo de la dramaturgia en el marco de los teatros universitarios, al ser reconocidas por Durán-Cerda como las iniciadoras del “teatro chileno de nuestros días” (p.29), o bien, teatro chileno contemporáneo. Este reconocimiento se fundamenta en la aparición de sus trabajos el mismo año: 1955. *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, *Carolina* de Isidora Aguirre y *Las santas mujeres* de Gabriela Roepke, inauguran tres tendencias, no muy diferentes a las realizadas por otros críticos: “valoración del pasado histórico, sátira y crítica social, teatro trascendentalista, con énfasis en la perspectiva individual” (p.29), respectivamente.

Esta afirmación y clasificación de Durán-Cerda, es reafirmada por Castedo-Ellerman (1982). Luego repetida por historiadores de la literatura, como Muñoz y Oelker (2014), ampliada por Hurtado, para quien las tres vertientes corresponden a las temáticas de “la familia, el mundo popular y el rescate de nuestra historia con sus respectivos personajes” (Darrigrandi, 2001, p.37).

En su trabajo de 1966, Cánepa reseña el trabajo de los teatros universitarios, evita apreciaciones subjetivas con información de premios y estrenos. Sin acotación particular sobre las dramaturgas, sus nombres aparecen repetidamente en los escasos años que cubre su trabajo, lo que indica la importante participación de las tres dramaturgas en los primeros años de los teatros universitarios.

Respecto a los premios, destaca la presencia de dos dramaturgas en el Premio Municipal de Teatro, “para la mejor obra teatral estrenada o publicada el año anterior” (p.102-103). *La invitación* de Gabriela Roepke en 1955, *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena en 1956 y en 1964 por *Ayayema*, son señales del impacto del trabajo dramático en la renovada cartelera teatral. Sin embargo, el Premio Nacional de Arte, ampliado al teatro, el Premio Anual de Labor Teatral de la Universidad de Chile, el Premio Mistral de Literatura de la I. Municipalidad de Santiago fueron otorgados sistemáticamente a hombres.

El reconocimiento ambivalente de los premios, no se condice con la información de los estrenos de los teatros universitarios. Requena y Aguirre estuvieron más vinculadas al Teatro de la Universidad de Chile y de Concepción con 4 y 6 trabajos respectivamente, mientras que Roepke estuvo vinculada al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica con 3 estrenos.

Queda claro que en la generación de dramaturgos de los teatros universitarios o generación del 50, las mujeres dramaturgas tuvieron un rol

importante. Trabajaron con los elencos más importantes del país, con periodicidad en la escritura y en los montajes.

Las mujeres dramaturgas de la generación de los teatros universitarios no tienen mención particular en la crítica ni en la historiografía literaria. Sin embargo, ellas y los dramaturgos son incluidos en la generación del 50 en la clasificación que propusiera Enrique Lafourcade o generación de 1957 para Cédomic Goic. En ambos casos, la definición generacional fue pensada para explicar y ordenar la producción literaria de la narrativa, cuento y novela.

Las exigencias del método generacional y su consiguiente rigidez descriptiva de los procesos literarios ha seguido siendo una referencia para la crítica, que con nuevas perspectivas, trata de comprender y ampliar la mirada.

Ya sea la generación de 50 “mérito o arbitrariedad del inventor, (...) invita a repensar, no sólo el invento, sino la parcialidad de las lecturas relativas a las significaciones de los textos” (Olea, 2010, p.104). Por ello, la revisión crítica de Raquel Olea por caracterizar el trabajo de las escritoras, como dice el título de su artículo, desde una lectura política.

En particular, la escritura de mujeres de la generación del 50 se caracteriza por “la relación de las mujeres con el poder y la política y con el existencialismo como sistema filosófico” (p.101). Es este rasgo que le permite a Juan Andrés Piña establecer que la dramaturgia de mujeres durante los teatros universitarios comparte rasgos textuales con las escritoras, novelistas principalmente, de su generación.

La participación de las mujeres en la vida pública aumenta progresivamente en el siglo xx con la incorporación en las profesiones, de antiguo restringidas, y en la política. Con el derecho a voto conseguido en 1934, pero recién materializado en 1952, convierte a la década del 50 en un periodo de grandes discusiones y controversia. Son años en que “la clase media educada comienza a hacer sentir su valor sobre una oligarquía atrasada y retrógrada en su pensamiento” (p.107).

Es así como las escritoras participan de las discusiones, ya no desde la vida social únicamente, sino que en la participación cívica: política y profesional. Toman distancia de “las tradiciones vigentes: tanto de la tradición literaria estancada en el costumbrismo, de la familia como espacio de restricción y castración, de la ideología burguesa nacional desprestigiada en su provincianismo” (p.107).

En particular, “las narraciones se sitúan en la tensión entre el deseo de salir de un mundo que obliga a cumplir un mandato que las hace ser lo que una mujer debe ser y la (im)posibilidad de la elección de hacerse a sí mismas” (p.109). Sin bien, como afirma Hurtado, las dramaturgas no cuestionaron los roles sexuales (1997), hubo la incorporación de personajes mujeres que se hacen oír en la disputa con el orden patriarcal, que las somete y margina económicamente, como la figura de Romilia en *Los Papeleros* de Isidora Aguirre.

Los personajes femeninos de las dramaturgas, así como Olea reconoce en la narrativa, buscan “la libertad como bien irrenunciable, los costos de la facultad de elegir, la acción como fundamento de la política” (p.110).

Desde la crítica literaria-teatral, se reconoce el trabajo particular de las dramaturgas con la memoria antes y después del golpe de estado de 1973, quienes usaron el “escenario para asumir una posición política” (Reinstädler, 2013, p.62).

Esta posición política se evidencia en la tendencia “de trabajar de una u otra forma con el testimonio de los grupos oprimidos. Si bien en un principio fue la opresión en el hogar y en el Estado, luego se agregó la opresión del trabajo y el capital” (Jeftanovic, 2008, p.316). Es conocido el método de trabajo de Isidora Aguirre por recopilar testimonios en terreno con informantes directos antes del proceso de escritura, igual que María Asunción Requena con fuentes históricas y personales con sujetos particulares de las zonas marginadas social y geográficamente.

Darrigrandi analiza la dramaturgia chilena de los sesenta con perspectiva de género. Su lectura considera el trabajo de la crítica precedente, en particular, de María de la Luz Hurtado, para comprender el desarrollo de las formas y temáticas de la dramaturgia chilena.

Reconoce que el trabajo de mujeres como Isidora Aguirre y María Asunción Requena es de “una crítica explícita a las instituciones burguesas con la insinuación revolucionaria” (2001, p.43). Apreciación en sintonía con las

afirmaciones de Villegas cuando reconoce que corresponde a una dramaturgia de escritoras de clase media que escriben para su mismo sector.

Evidencia relaciones laborales particulares en esta dramaturgia, en la que los hombres no acceden a los trabajos, por diferentes motivos y son invisibilizados como seres ausentes. En cambio, para las mujeres, el trabajo es fundamental, porque participan del quehacer productivo ante la inutilidad de los hombres, mientras “se combina con el hogar, no lo reemplaza” (p.157).

Ante la realidad de hombres y mujeres, los jóvenes se ven afectados, perciben y cuestionan la estabilidad de las estructuras que los atan; buscan escapar, son víctimas con “una fuerte desazón y desorientación” (p.159).

Isidora Aguirre, Gabriela Roepke y María Asunción Requena en las historias del teatro, de la literatura y la crítica literaria

“Nosotros estamos tratando de saber quiénes somos”
(María Asunción Requena, 1971)

Isidora Aguirre es la dramaturga más importante de su generación, a la par de haber sido una de las más prolíficas. Como reconoce Castedo-Ellerman, su teatro “comenzó con una graciosa comedia de un acto: *Carolina*” (1982, p.179), pero ha sido conocida popularmente por la escritura de *La pérgola de las flores* (1960).

Sin embargo, la mayor parte de su trabajo es de protesta social, en la línea del teatro épico de Bertolt Brecht. Así lo reconocen Durán-Cerda (1963, 1970), Cánepa (1974), Castedo-Ellerman (1982), Hurtado (2000, 2011), Jeftanovic (2008), Piña (2011), por nombrar sólo a una pequeña parte de la crítica literaria y teatral chilena.

El brechtianismo de Aguirre merece algunas precisiones en la amplia gama de la crítica chilena. En primer lugar, destaca la apreciación más superficial de la notoria ideologización en sus obras, en vista del compromiso político declarado y participativo de la dramaturga, quien declaró: “gracias a Brecht, mi maestro, descubrí que la ideología enriquece al teatro” (Cánepa, 1974, p.203).

En un nivel más profundo, Fernández añade que junto a la ideologización, las obras de Aguirre incorporaron “cierta narratividad y el empleo de técnicas como la conjunción de diferentes artes en la representación” (1994, p.635). Estos procedimientos eran utilizados para “develar un submundo chileno desconocido en los trágicos límites de su miseria” (Durán-Cerda, 1963, p.193), para un público metropolitano de clase media y desconocedor de los márgenes geográficos y sociales de la ciudad, con el que “intenta comprender la razón antes que las emociones del espectador para comunicarle su mensaje ideológico” (Castedo-Ellerman, p.183).

Sus obras son fruto de un trabajo directo con fuentes testimoniales, así reconoce Jeftanovic cuando dice que “es una dramaturga estudiosa, su documentación es rigurosa; va al terreno mismo, indaga, toma notas, pregunta,

dialoga (...). Hace confluír en la creación dramática la documentación, la historia, la antropología y los testimonios orales” (2008, p.313).

Todo el material recopilado le permite aludir a espacios temporales del pasado histórico y reconstruir los aspectos sociales de conflictos localizados fuera del margen ciudadano y capitalino, “en ellos, realiza una reconstrucción de las grandes fuerzas en juego, de las estructuras que sustentan el accionar de los sujetos más que el sólo nivel de sus aspiraciones y orientaciones” (Hurtado, 2000, p.59).

Su trabajo dramático es consecuente con la forma en que entiende el teatro, más allá del simple divertimento que caracterizó el teatro preuniversitario y comercial. Su compromiso político y social la llevó a considerar el teatro en su capacidad de “acoger y movilizar colectivos humanos, de dignificar a los excluidos y marginados del sistema imperante, de encender la llama de la rebeldía y de la acción para transformar las condiciones de vida de los desposeídos” (p.57), en momentos de alta agitación política, en que los partidos de izquierda aumentaban progresivamente su adhesión.

De la extensa producción dramática, la crítica se ha concentrado en tres o cuatro obras, las que parecen ser hitos significativos en la conformación de su escritura poético-teatral.

La obra más renombrada es *La pérgola de las flores* (1960), por sus constantes montajes, especialmente durante septiembre, en que se la reconoce como un ícono que sintetiza los rasgos de la identidad nacional. De igual modo,

durante mucho tiempo la crítica minusvaloró la obra en virtud de asociar su condición de comedia musical a un género menor; la misma Aguirre declaraba que no era su mejor trabajo y pedía que se consideraran otras obras, como las de la etapa de madurez⁵ (Jeftanovic, 2009). Sin embargo, las nuevas lecturas críticas han valorado el carácter adelantado en representar los conflictos sociales permanentes de la sociedad chilena: los trabajadores apoyados por los estudiantes, enfrentados a la clase política, que los margina de los proyectos de modernización de la ciudad y el país.

Por lo menos, así da cuenta Reinstädler al afirmar que la obra “le presenta al espectador de principios de la década del 60 un ejemplo de resistencia (moderada) de las clases bajas como una forma viable y prometedora de participar en los procesos de transformación de la sociedad (2013, p.65). Las enseñanzas del pasado, porque la obra tiene como asunto un hecho histórico de la ciudad de Santiago, sirven para proyectar en el presente la viabilidad de la utopía social, valor fundamental que acompaña a la apariencia de teatro de divertimento, en que se juega con la dicotomía campo-ciudad que ha marcado el carácter nacional.

⁵ Jeftanovic publicó un libro como resultado de largas y periódicas conversaciones con Isidora Aguirre, gracias a una amistad forjada gracias a un proyecto anterior. La transcripción de la entrevista, tanto como las impresiones de la entrevistadora, dan cuenta de la perspectiva más personal de Aguirre sobre su labor de escritora y de la generación en que participó. Así conocemos sus sentimientos sobre su obra más reconocida: “*Durante el tiempo de las entrevistas, Isidora expresó sentimientos ambiguos con respecto a La pérgola, lamentando a veces opacara el resto de su trabajo, incluso obras que ella considera mucho más logradas y potentes. Definitivamente, no es su obra preferida: quizá hay hasta cierto hastío producto de su fenomenización*” (2009: 168).

De las obras de teatro épico, la crítica ha centrado la mirada en dos obras importantes de la década del 60: *Los papeleros* (1962) y *Los que van quedando en el camino* (1969), porque han sido leídas como expresión explícita del teatro épico, con el fin de denuncia social.

Los papeleros se inició con la investigación de la autora en el mundo particular de los recolectores de basura de Santiago, lo que convierte a esta obra, como en la mayor parte de su producción, en “el documento vivo y directo (...), un verdadero testimonio del momento enriquecido y vitalizado por valores trascendentes” (Durán-Cerda, 1963, p.194).

La obra escenifica la lucha colectiva de un grupo de recolectores de basura por conseguir terrenos dignos para edificar sus viviendas. Sin embargo, el patrón y dueño de los terrenos se los niega. La lucha la encabeza una mujer, Romilia, quien también es la desencadenante del desenlace al quemar el basural, para que desde las cenizas pueda construirse una nueva realidad.

La configuración de un personaje colectivo en la lucha por sus derechos ante un personaje sordo a sus demandas, ha hecho recordar a la crítica una similitud con *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. También se ha destacado la polarización de los personajes, una “oposición entre dos grupos antagónicos, cada uno subrayado al límite en sus características: patéticos y desamparados los unos, y abusivos y poderosos los otros” (Hurtado, 2011, p.254); coherente con las disputas políticas que se vivenciaron en los años sesenta.

La representación de la pobreza de los que se ganan la vida en el basural es cercano a un realismo épico, en que el distanciamiento se ve apoyado por “formas semejantes a la “lira popular”, volantes de poesía que se repartían en las calles y mercados con sátiras a las clases dominantes o reivindicando usos y costumbres de los sectores populares” (Hurtado, 2000, p. 63).

En sus aspectos generales, *Los papeleros* ha sido definida como una obra “síntesis de la vida política y social de la metrópolis” (Castedo-Ellerman, p.182). Este valor le ha permitido ser considerada parte constituyente de la historia del teatro chileno; así lo demostró su inclusión en la antología publicada del bicentenario, porque “ensaya una posibilidad de transformación de la situación marginal de quienes trabajan recogiendo los desechos” (Rojo, 2010, p.147), y por extensión, de todos los trabajadores explotados del país.

Los que van quedando en el camino, que posee características comunes a la escritura dramática de Aguirre, escenifica el alzamiento campesino y posterior matanza en la cordillerana zona de Ránquil. Nuevamente, el asunto de la obra es un hecho histórico del pasado trágico de la nación, el que es conocido por la dramaturga a través de testimonios y de las dos visitas que realizó a la zona, por ello, la abundancia de personajes la caracterizan

como una pieza coral -intervienen cuarenta personajes-, al menos tres aspectos son los pilares de su escritura dramática: el relato de los terribles sucesos ocurrido (...), las últimas aspiraciones de los protagonistas por mejorar sus condiciones de vida y las enseñanzas explícitas respecto de la organización popular para acceder al poder y revertir esas injusticias (Piña, 2014, p.596).

La alusión al pasado de los testimonios, no busca la reconstrucción realista⁶, ni la conformación de un drama histórico, sino que es una revisión de “los problemas de la actualidad de 1969 mirando al pasado nacional y propone interpretar el presente a partir de la rememoración de la historia común, destilar patrones de conducta colectiva de la experiencia rememorada y usar la memoria para crear una identidad común” (Reinstädler, p.66).

En síntesis, la amplia producción dramática de Aguirre complejiza un análisis caracterizador de su escritura. Sin embargo, la crítica coincide en identificar varios rasgos: la posición política e ideológica de la dramaturga, que la lleva a incorporar elementos del teatro épico de Brecht en la mayor parte de su producción y la utilización de testimonios recogidos directamente con las fuentes primarias en terreno; su fin es evaluar las condiciones del presente y ofrecer alternativas de transformación y redignificación para los sectores más oprimidos y marginados.

Mención especial merece la atención que tuvo Aguirre con los personajes femeninos, quienes cumplen un rol fundamental en el desenlace de los conflictos y las convierte en factores participativos en la lucha por la transformación de las condiciones sociales. No sólo Romilia, también Mamá Lorenza de *Los que van quedando en el camino*, y las pergoleras de Santiago, demuestran que:

el compromiso político de las mujeres en Chile no es solo una protesta contra la discriminación (de género) que existía o aún existe, sino también implícitamente una reafirmación de la parte de

⁶ Se utiliza el término realista en su sentido tradicional, el que define la producción literaria y teatral del siglo XIX y parte del XX.

la cultura chilena que considera natural la participación de la mujer en los procesos sociales, (...) aboga por reconocer la pluriculturalidad chilena” (p.71).

Gabriela Roepke fue parte de los fundadores del “Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y Miembro del Consejo Directivo del Teatro” (Cánepa, 1974, p.203), a la par que dramaturga para la misma compañía. Representa el caso más extremo de ausencia en las historias de la literatura y el teatro, pese a haber participado activamente en el trabajo creativo de su generación, como afirma Haydée Ahumada: “esa historia teatral que todavía no la nombra con claridad y la intensidad que realmente se requiere” (1994, p.199-200).

Pese a que su trabajo “es de difícil clasificación” (Castedo-Ellerman, p.163), hay una buena parte de la historia y crítica que ha tendido a encasillarla en un teatro más universal, al estar “centrada en las personas, en sus exploraciones y en su posición en el mundo, en su desamparo, incomunicación, en sus preguntas trascendentes y ansias de absoluto” (Piña, 2014, p.582). Quizá muchas de estas aseveraciones de teatro universalista, teatro psicológico, se deban a la declaración de la misma dramaturga de que los temas y problemas sean universales, pero olvidan que su propuesta parte primero de una realidad más local, porque su búsqueda es “llevar a otros países la muestra de nuestra cultura y la semilla de nuestras soluciones para problemas que, siendo propios, sean también universales” (Roepke, 1963, p.39).

De las numerosas obras, destacan *Las santas mujeres* (1955), *Una mariposa blanca* (1957), *Juegos silenciosos* (1959), entre otras. En ellas,

Castedo-Ellerman, quien parece ser quien más ha dedicado atención a comprender la obra de Roepke, afirma que “comienza con una pieza bíblica, pasa a la obra neorrealista y la policial, entra un poco en el realismo mágico literario y termina en el absurdismo. La calidad creativa aumenta en el mismo orden” (p.171).

En resumen, la crítica ha sesgado su lectura del trabajo dramático de Roepke y ha preferido encasillarla en una clasificación muy estrecha para obras que difieren en sus características y temáticas. Sin embargo, hay un elemento transversal, poco valorado, pero de hondo significado, visible al alejarse de las categorías canonizadas, “podremos acercarnos con una mirada nueva, que nos permitirá reconocer bajo esa psicología y ese tema, una indagación permanente sobre la mujer” (Ahumada, p.204).

María Asunción Requena es una personalidad particular en el teatro chileno, debido a la versatilidad que caracterizó su vida. Estudió y ejerció como dentista, escribió dramaturgia por más de tres décadas, hasta ofició como piloto civil de aviación. A excepción de sus estudios, se desarrolló en Punta Arenas, Magallanes, desde que llegó a Chile procedente de Coronel Pringles, junto a sus padres como inmigrantes⁷.

⁷ Si bien María Asunción Requena nació en 1915 en Argentina, ella y su hermano “se nacionalizaron chilenos, pero sus padres deciden enviarlos a estudiar humanidades a Alicante (España)” (Luzanto, 1994, p.183), lo que revela, por un lado, su filiación de ascendencia española y, por otro, su formación europea en cultura clásica y occidental.

Ejerció su dramaturgia desde Punta Arenas, pero la distancia no fue dificultad para mantener contacto con el trabajo de los grupos universitarios de la Universidad de Chile, de Concepción y Técnica del Estado, en los años de efervescencia del teatro chileno y los años de vigencia de su generación.

Pese a su trabajo sistemático, su figura “representa un caso interesante de la historia literaria, aunque bastante común dentro de la historia del teatro: el éxito como autora teatral y poca presencia en las historias literarias” (Villegas, 1995, p.19). De todas formas, las lecturas críticas al trabajo de Requena es mayor al de Roepke y sumamente menor al de Aguirre, lo que no quita la posibilidad de realizar una revisión bibliográfica y panorámica.

El trabajo dramático de Requena está motivado por la justicia social, deseo que hace visible en el teatro, pero también en su realidad profesional y ciudadana, así lo evidencian sus palabras:

Para mí la injusticia y la necesidad de redimir la miseria no son una revelación reciente. La he sentido desde siempre. Como dentista trabajé en un servicio para la comunidad: el Servicio Nacional de Salud, a través del cual conocí a la gente desprovista de todo. Conseguí que se les diera leche a los niños en la clínica que yo dirigía, mucho antes de la campaña del medio litro. La valentía cotidiana de las madres lavando ropa, con el marido cesante, luchando por no morir, está escrita en *Pan caliente*. Deseo que las clases desposeídas tengan justicia. Soy cristiana y apolítica. Confío en el ser humano (Cánepa, 1974, p.201).

Se evidencian palabras que se volvieron tópicos en sus obras: justicia, madres e hijos, marginalidad social y territorialidad, que las historias de la literatura y del teatro también reconocen.

En primer lugar, son importantes los lugares no metropolitanos para la configuración de los espacios escénicos de sus obras, en particular la geografía del extremo sur, tan conocidos por la autora. Esta preferencia por el terruño, es reconocida por los críticos de distintas épocas, así lo reseña Luzanto:

Lo que los críticos observan en ella es la importancia que la autora otorga a sus propias raíces, el profundo amor a “la patria chica” (Magallanes, la zona más austral del país), a la que da a conocer mediante las vivencias que incluye en sus piezas. El hombre y sus tradiciones, la descripción de los lugares, las creencias, la fantasía y la realidad representan su propia experiencia de vida, que hace de sus obras dramáticas un verdadero testimonio personal y de acontecimientos históricos (1994, p.185).

En segundo lugar, el espacio escénico asociado a Magallanes está unido a la representación de los elementos identitarios que lo caracterizan, por ello la crítica ha calificado las obras de Requena bajo la categoría de folclorismo, aunque “escapó de un costumbrismo más o menos retratista, huyó de la pura recreación de narraciones legendarias y de aspecto folclorista” (Piña, 2008, p.11). Así mismo, lo vio Castedo-Ellerman de forma preclara, cuando reconoce que muchas de las obras denominadas folclóricas ostentan señales de otras corrientes” (1982, p.69).

Sea válida o no la categoría de folclorismo, es cierta la finalidad que propugna: “exhorta a valorizar ciertos sectores y ciertas regiones y a organizar un sistema de justicia y bienestar para todos” (p.121), porque la marginalidad no sólo es social, también es geográfica.

Tercero, otra categoría para el trabajo de Requena es el historicismo, postulado inicialmente por Durán-Cerda y reafirmado recientemente por Piña. Para el primero, la dramaturga inaugura en 1955 la vertiente de “valoración del pasado histórico” (1970, p.29), que habría sido seguida de buen modo por Fernando Debesa con obras como *Mama Rosa* (1955) y *Bernardo O’Higgins* (1961). Piña agrega que esta exploración de hechos históricos está vinculada con los territorios de Magallanes, porque, “a pesar de su desconocimiento por parte de la mayoría de los chilenos, constituyen la esencia de lo nacional” (2014, p.602).

Junto a las denominaciones de folclorismo e historicismo, la historiografía literaria y teatral señala algunas características formales de la dramaturgia de Requena, específicamente rasgos de su escritura, configuración de la acción, particularidades de los personajes.

Respecto a la estructura, se organiza de modo clásico, en “tres actos que cumplen la función de presentar los acontecimientos, desarrollar la trama hasta el clímax o momento mayor de significación de la historia, y exponen el desenlace o final” (Luzanto, p.185). Su escritura se caracteriza por el uso de la lengua española en su tradición hispánica, conjugada con el dominio de la variante chilena: hay una versificación clásica cercana al Siglo de Oro español, tanto como lorquiana, en la que incorpora la variante del español de Chile con rasgos bien locales (Castedo-Ellerman 1982).

Sobre los personajes, la crítica ha realizado mayores precisiones. Reconoce que están configurados de modo aristotélico clásico, pues el estudio de los personajes está subordinado a la acción (Castedo-Ellerman, p.215), quienes expresan su mayor riqueza en los diálogos que “entregan la problemática profunda que muestra, con sobriedad y sin dramatismos (sólo el necesario), los temores, las alegrías, las costumbres, etc., del habitante de esta tierra” (Luzanto, p.185).

Dentro del repertorio de personajes, una gran parte la ocupan las mujeres, quienes participan activamente en la acción, no sólo en roles protagónicos de conflictos desarrollados en el hogar, sino que en “las gestas y episodios de la historia nacional, personajes gravitantes de los sucesos naturales o sobrenaturales que debían vivir. Ellas son tanto movilizadoras de acciones e iniciativas, como simplemente llevadoras de las aflicciones de su comunidad” (Piña, 2008, p.8).

Esta participación de las personajes mujeres en las obras de Requena, tanto en la vida privada como pública en los hechos históricos, es consecuente con su preocupación por representar los sectores sociales marginales, en que las mujeres son doblemente marginadas, como mujeres primero y luego por su origen social y geográfico. Pero no sólo se representan las mujeres, sino que también personajes de las regiones sureñas e indígenas, “sectores sociales y geográficos poco representados en la dramaturgia del país, alcanzan la categoría de personajes centrales de sus obras” (Villegas, 1995, p.21).

Requena escribió una serie de obras identificadas con rasgos comunes: *El camino más largo* (1958), *Piel de tigre* (1961), *La chilota* y *Pan caliente* (1971), *Homo chilensis* (1972). Sin embargo, en tres obras se reconoce la mayor unidad, denominada tempranamente como “trilogía del sur”.

Para la crítica, *Fuerte Bulnes* es una obra de “recuperación histórica y folclórica” (Piña, 2014, p.602), sin traspasar el diseño naturalista (Durán-Cerda, 1970, p.29). Podría pensarse que la obra está anquilosada en la larga tradición naturalista y criollista que ha sido característica formal de la literatura chilena; por el contrario, la crítica más reciente, ha reconocido su valor en la renovación del naturalismo, a partir del plano histórico (Hurtado, 2011, p.210) y del mundo popular, que lo configura en embrión de las dos obras que la continúan (Castedo-Ellerman, p.103).

La obra es importante porque cataliza una preocupación constante de la dramaturgia chilena, sobre todo a partir de la generación de los teatros universitarios. Con razón para Castedo-Ellerman, es “la reformulación de la interrogante “qué es Chile” con el designio de establecer respuestas definidas fuera del costumbrismo y el localismo, encauzadas en corrientes universales” (p.14).

Conserva la estructura de cuarta pared (p.105), centra la configuración en los personajes, concebidos en su diversidad pero también en su conformación de tipos humanos, arquetípicos, puestos “al servicio de la búsqueda de identidad del

pueblo chileno” (p.104), quienes se expresan con particular humor, leve pese a “cierta tiesura en los diálogos” (p.105).

Finalmente, la obra termina en un final feliz, se resuelve el conflicto satisfactoriamente para todos los personajes, Un cierre coherente tras la “pluricidad de factores excitantes” (p.105) presentes en el desarrollo, en desmedro de una ralentización.

Ayayema continúa y mejora la línea de trabajo iniciada en *Fuerte Bulnes*. La crítica ha leído y analizado con mayor detención esta obra, por la novedad temática que lleva a escena. Desde su estreno generó discusión con actividades paralelas⁸ y ha mantenido su vigencia con nuevas publicaciones críticas.

Para Castedo-Ellerman, la obra abandona la corriente histórica, para desarrollar fuertemente en el folklorismo, fundado principalmente en lo verbal: el lenguaje con alto sentido lírico e incorporación de la lengua kawésqar. “Requena seleccionó el lenguaje hasta darle un encanto a veces poético, a veces divertido. También los vocablos alacalufes están elegidos con cuidado para evitar la pesadez o la pedantería” (p.107).

Sin embargo, la crítica de Hurtado, más contemporánea, realiza un planteamiento diferente. En primer lugar, afirma el carácter renovador del

⁸ Adolfo Albornoz realizó la reconstrucción testimonial de las obras estrenadas por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). De *Ayayema*, cuenta que junto a los ensayos y estreno de la obra, se realizaron actividades complementarias sobre la figura del indígena patagónico, coherente con el ideal de hacer del teatro un espacio y oportunidad de formar audiencias crítica y espectadores informados. Con ese fin, se organizó “un complejo programa de investigación y difusión cultural en el que a la exitosa puesta en escena se sumaron los ciclos de charlas “Vida de los alacalufes”, a cargo de Antonio Fernández, y “Teatro chileno”, a cargo de Juan Guzmán, además de la exposición “Arte Indígena Chileno” (2002, p.463).

naturalismo, al centrar “el desarrollo del conflicto determinado por las fuerzas de la naturaleza, de lo telúrico-mágico, de lo biológico racial, del destino fatalista que corrompe y aniquila, estimulando el desarrollo del mal y el envilecimiento” (2011, p.233). El folclorismo es entendido como una renovación del naturalismo, lectura afectada por la distancia temporal, pero que coincide en la valoración de los elementos identitarios del país.

La crítica valoriza la innovación temática, del mismo modo que la prensa publicó las noticias sobre el montaje: “figuró en los diarios locales como un acierto del repertorio seleccionado por el TUC para el año 1964. (...) se presentaba por primera vez en Chile, lo que permitía que el “drama del indio subiera a escena”, también por primera vez” (Henríquez, 2002, p.201).

En la cartelera de obras que llevó a escena el TUC, *Ayayema* significó el cierre de una etapa, pues fue “la última expresión del compromiso programático asumido y desarrollado entre 1957 y 1964 (...) en la búsqueda de un teatro nacional popular y que se materializa en tantos y tan importantes trabajos de texto y escena” (Albornoz, p.463). Así, queda claro que la intención de escenificar el conflicto del indígena es una decisión política, parte del compromiso establecido por los elencos universitarios, cuyas “afinidades” se concentran en la acción política y la aspiración de cambio social” (Pradenas, 2006, p.346).

“En *Ayayema*, el indígena es figurado a partir de tres miradas, la de los loberos (...), la de los oficiales de la fuerza aérea chilena y la tercera, la mirada del indígena aparentemente sometido” (Henríquez, 2010, p.233). Las tres

miradas condicionan la aparición de un repertorio numeroso y diverso de personajes, configurados como arquetipos y símbolos, muchas veces como grupo (Castedo-Ellerman, p.114), de igual modo en que prima lo colectivo en *Fuerte Bulnes*.

Dentro de los personajes, destacan Kethoyo y la indígena Mahuana. Kethoyo representa “el estado primitivo de esta raza secular (...) terco y orgulloso” (p.108). Por otro lado, Mahuana aparece en todo momento “como una antítesis de la insinceridad del hombre blanco, es incapaz de mentir y cuando trata de hacerlo irrumpe en risas” (p.108).

Por sobre todos, destaca Lautaro Wellington Edén, “personaje complejo e irreductible (...) movido por una opción clara y firme, proteger al alacalufe principalmente del blanco, pero también de sí mismo” (Henríquez, p.234). Las historias de la literatura y del teatro han destacado su rol particular en el desarrollo de la acción, sobre todo, del desenlace, al invocar “la terrible fuerza telúrica de Ayayema, para castigo de colonos y loberos, que organizan el exterminio alacalufe” (Pradenas, p.346).

Al igual que la obra anterior, el final es reconocido como un cierre optimista, “pues el protagonista promete seguir luchando; no lo han vencido las derrotas. Destruirá el símbolo de Ayayema antes que la deidad maligna destruya al alacalufe” (Castedo-Ellerman, p.109). Esta lectura sobre el final es hondamente subjetiva, porque si bien las palabras prometen continuar la lucha, su soledad y frustración pueden transmitir una impresión diferente, sobre todo

ante la magnitud del “sentido mítico de las fuerzas del mal, el mal consciente de los hombres civilizados y el mal plutónico del fatalismo de la raza alacalufe, condenada al aniquilamiento como entidad étnica” (Durán-Cerda, 1970, p.30).

Chiloé, cielos cubiertos, la tercera obra de la trilogía funciona en modo acumulativo respecto de los logros literarios alcanzados por Requena en sus obras anteriores. Sin embargo, la mención y detención que le otorgan las historias de la literatura es menor, salvo el detallado análisis que Castedo-Ellerman dedicó a la obra en 1982.

Continuadora de una línea de trabajo común, esta obra también posee un mensaje dual: “una elaboración estética con elementos costumbristas, telúricos y míticos del Sur (la mentalidad de los isleños, sus creencias, sus fiestas, sus comidas, sus bailes, sus trabajos: por ejemplo las técnicas usadas en la cosecha de papas), y una exhortación a revalorizar estas regiones” (p.111).

Como se la reconoce obra de madurez, hay una estructura interior más compleja y variada al combinar cuatro hilos principales: “la actividad de los seres mitológicos, los problemas íntimos de las vecinas, el idilio extraterreno de la pasional Rosario y los esfuerzos del ciudadano Cárdenas por establecer una cooperativa para la población” (p.111-112). Requena fue capaz de desarrollar los cuatro conflictos y resolverlos en el desenlace de la obra.

Hay una revisión de las características más destacables de la obra, en conjunto con símbolos que aluden a la representación del mundo chilote. Dentro de las características está el manejo de una lengua española cercana al Siglo de

Oro y al romancero, en sintonía con el habla chilena llena de diatopismos, que contribuyen a un tono humorístico natural y coherente a los personajes; otro aspecto es la captación de un ritmo de vida diferente a la centralidad capitalina y su representación en la configuración del tiempo de la acción, que para Castedo-Ellerman es importante pues correspondería a “uno de los pocos dramas chilenos que captan la extraterritorialidad del ritmo de vida completo de ciertos sectores de nuestra América (...) aquí revelada sin surrealismo oscurecedor, en forma directa, sencilla y lírica” (p.111).

Los personajes están “lejos del sicologismo (...) son arquetípicos y simbólicos. Funcionan a menudo como grupo” (p.114) y participan de un mundo simbólico, principalmente el agua y el puente. Primero, “las aguas han forzado a los hombres a abandonar la isla; las mujeres, llenas de tristeza, se aferran al lugar donde sienten que pertenecen” (p.112); y, por otro lado, el puente “ es el símbolo concreto y primario del dominio del chilote sobre el agua y es la unión que busca con el continente” (p.113).

Para una historiografía más reciente, *Chiloé, cielos cubiertos* sería una “especie de “reinvención” de lo folclórico, ya que los temas, personajes y argumentos que lo protagonizan tienen escasos antecedentes en el imaginario transmitido por la cultura oral” (Piña, 2014, p.607). Sea cual fuere el fundamento para esta clasificación, llama la atención la tendencia a evaluar el trabajo de Requena en base a categorías anteriores que, sin embargo, la dramaturga

reinventa, renueva, actualiza; en vez de considerar las obras en su unidad y unicidad.

La región de Magallanes se ha autodefinido en oposición a la centralidad del país. Pese a la fuerza de un movimiento que ha remarcado la diferencia, al punto de nombrarse, con cierto humor, en república independiente, no han existido historias regionales de la literatura. A excepción del trabajo de Ernesto Livacic (1988), esta carencia de una literatura de Magallanes es un fenómeno nacional, está en desacuerdo con las preocupaciones investigativas de países de reconocida plurinacionalidad como Brasil o Perú.

Por ello, buscar la figura de María Asunción Requena en las historias de la literatura de Magallanes parte con la dificultad que impone la ausencia y omisión. Su nombre no aparece en el *Breviario de una geografía histórica de Magallanes* (2004) de Sergio Lausic, que pese a ser “misceláneas de acontecimientos y personajes” parece que, en un trabajo de orientación histórica, su figura no es relevante en el ámbito cultural de Punta Arenas ni en el devenir histórico y social.

Donde sí hay mención a Requena es en el trabajo de Mateo Martinic titulado *Mujeres magallánicas* (2003). Aquí se la destaca brevemente como dentista, “que sin mengua de su labor profesional supo darse tiempo para la creación literaria” (p.98), con renombre nacional repetidamente por su trabajo en el género dramático (p.115). En el mismo tono, la entrada que registra Lausic en su *Biografía cultural de Magallanes* la destaca como “una de las mayores

intelectuales dentro su género” (2014, p.218). Llama la atención la escueta mención de Requena, pues Martinic y Lausic no detallan más información que la correspondiente a su datos bio-bibliográficos, pese a que se reconoce su importancia más allá de los límites de Magallanes; de igual modo, la mención a escritoras y artistas es considerablemente menor frente a la atención que se otorga a las científicas, sobre las que se detalla el contenido de sus aportes.

La única historia de la literatura de Magallanes (1988) tiene como responsable a Ernesto Livacic, quien asumió la responsabilidad a petición de la Sociedad de Escritores de Magallanes. La obra revisa los géneros literarios tradicionales, más el histórico y científico-técnico, en un amplio abanico temporal; “procura entregar no sólo una información sino, también, algunas muestras que faciliten al lector una impresión más personal de las características de la Literatura reseñada” (p.6).

En el capítulo IV dedicado a la dramaturgia, se indica que “se aprecia desde fines del siglo pasado, en Magallanes, el afincamiento de una sostenida actividad teatral (esto es en el arte de la representación). En cambio, es bastante más tardío el desarrollo de la dramaturgia (es decir, la creación de textos dramáticos)” (p.91). esta afirmación es relevante porque reconoce una intensa vida cultural y teatral, producto de “la variedad de colonias inmigrantes, la abundancia -proporcional- de población flotante por efecto de las numerosas embarcaciones que llegaban a la zona” (p.91), actividades en las que

probablemente participó Requena como testigo y que nutrieron su conocimiento de teatro, tal como habrá sido en sus años de estudio en España.

De los nombres citados, Requena es la única mujer del grupo. Primero, se le reconoce su incursión en la poesía, “aunque sobre todo fue eximia dramaturga” (p.42), se afirma. Sin embargo, cuando se menciona su trabajo en la dramaturgia, se incorporan los nombres de algunas de sus obras y sólo se destaca que éstas son parte “de las mejores obras presentadas en la escena nacional” (p.94). Nuevamente se reconoce la presencia nacional de la dramaturgia de Requena, pero no hay mayor detalle de los aspectos formales y temáticos de su trabajo, tampoco hay una valoración de las obras en el concierto nacional ni generacional.

La profesora Mábel Arratia propuso en 2011 una lectura de la literatura magallánica, centrada en la narrativa. En su texto *Fundación narrativa de la Patagonia*, señala que la “producción lírica, el drama y la narrativa, dentro de los clásicos géneros literarios, ha tenido destacados representantes. La mirada de cada uno de ellos nos entrega una visión del Reino de la Patagonia” (p.7).

Este reconocimiento de la abundante producción literaria relacionada con Magallanes, abre una oportunidad de investigación para caracterizar y formar una literatura regional en todos los géneros.

En el trabajo de Arratia, hay una clasificación particular, no ajustada a estrictas configuraciones temporales para definir periodizaciones. Propone comprender el Reino de la Patagonia en Reino de Magallanes, Reino Feliz, Reino de la Aventura, Reino de la Sombra, Reino del Realismo Fantástico.

Si bien su trabajo no menciona a Requena, la caracterización que realiza de la narrativa permite comprender el marco en que se gesta el trabajo de la dramaturga y las preocupaciones temáticas compartidas por los escritores, pues hay más de una coincidencia. En primer lugar, se reconoce el fenómeno migratorio, que en la Patagonia “presenta características peculiares, que han sido hábilmente captadas por diversos escritores, que no pudieron abstraerse de la historia social y del pensamiento que ilustra tanto a la temática del inmigrante, como a la del indígena” (p.17).

Migraciones europeas y nacionales, entre las que destaca fuertemente la chilota, enfrentadas al mundo indígena, están caracterizados en repetidos tópicos literarios en la novela, entre los que destacan:

- La posesión del territorio y del exterminio de la población indígena.
- El inmigrante aventurero que abandona su tierra de origen en busca de la fortuna.
- El inmigrante misionero, aquel cuyo propósito era la evangelización de estas alejadas tierras, pero que no siempre sus actos eran coincidentes con la doctrina del Evangelio.
- O el tema del amor siempre supeditado a su condición de inmigrante.
- O el mundo del inmigrante como portador de progreso y civilización.
- O el sentido de trabajo, como una condición inherente al inmigrante (p.17).

En segundo lugar, consecuencia de una literatura (narrativa) que problematiza la figuración del inmigrante, hay una incorporación del indígena patagónico. “Se habla del aborígen porque aparece el extranjero en su espacio, lo invade e incluso lo expulsa de aquél, cuando no logra exterminarlo” (p.17).

Para Arratia, el “enfrentamiento del aborígen con el inmigrante es significativo para la presencia o el protagonismo del primero en el desarrollo literario de la Patagonia chilena” (p.18). Ronda la pregunta sobre cuán extensible puede ser esta lectura de la narrativa de Magallanes a otras obras y otros géneros, sobre todo si en la cita anterior se reconoce que la temática es vital para la “literatura de la Patagonia” y no sólo para la narrativa.

De todas formas, *Fundación narrativa de la Patagonia* es un ejercicio crítico y fundamental en la configuración de una literatura que imagina tanto el espacio geográfico de Magallanes, como el espacio histórico y social. Aunque no lo declara, hay una concepción de la función de la literatura que sigue el modelo desarrollado por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*. Ni Sommer ni Arratia se preocupan de la participación de la dramaturgia, del teatro en la conformación de esas ficciones, pero que Requena parece responder y demostrar con sus obras.

A partir del año 2000, se registra una serie de publicaciones de análisis y crítica literaria en revistas de corriente principal, las que complementan y refrescan las revisiones que realizaron las historias de la literatura y el teatro a las obras de Requena.

Un primer ejemplo corresponde a Jorge Rueda, quien analiza *Pan Caliente* de Requena, en conjunto con dos obras de Isidora Aguirre: *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*. El artículo destaca por realizar un análisis comparativo, por lograr una lectura de conjunto, que entrega una mirada más amplia. Al poner en

relación una obra de Requena con dos de Aguirre, llega a la conclusión de que hay similitud en la propuesta poética de ambas dramaturgas, al “interesarse en contribuir a la construcción de un espacio real de acercamiento y de recuperación de ciertas dimensiones del *ethos* de los grupos populares” (2011, p.40).

Para Rueda, el amar es el centro de la solidaridad, capaz de estar por sobre el egoísmo y “la única posibilidad de modificar la condición de exclusión y violencia” (p.39) en *Pan Caliente*, como en las obras de Aguirre, en que el amor es parte fundamental de la memoria y la justicia.

El análisis no está centrado en los aspectos formales del texto dramático ni del espectacular, sin embargo, aporta a complementar la crítica precedente, porque no se limita a afirmar que las obras buscan la denuncia social, sino que también pone en evidencia que las dramaturgas escenifican una propuesta de solución ante las duras condiciones de la época.

Otros artículos publicados corresponden al trabajo realizado por María Teresa Sanhueza, quien el año 2004 analizó *Chiloé, cielos cubiertos* en una lectura, nuevamente, comparativa y de conjunto con la obra *Las redes del mar* de José Chesta. Propone que ambas obras “pueden ser leídas como un diagnóstico de problemas de una microcultura determinada a finales de los años cincuenta y principios de los setenta” (p.74).

Su lectura refuerza la pertenencia y participación de Requena en la generación del 50, al afirmar que sus preocupaciones temáticas no distaban mayormente del trabajo realizado por sus contemporáneos. Además, el análisis

está enriquecido con la mirada teórica de los estudios de género, que permite visibilizar la importancia de las mujeres como personajes que abren “una cierta grieta en esta tradición machista al desarrollar una cierta ironía en el uso del lenguaje” (p.81). Sanhueza reconoce que Requena presenta personajes mujeres sometidas a las figuras masculinas, en una posición inferior, pero que a la vez “le da también a las mujeres una identidad y dignidad particulares en sus diálogos, sus acciones y su relativa autosuficiencia económica” (p.81).

El año 2012, Sanhueza retomó su artículo sobre *Chiloé, cielos cubiertos*. Si bien fue publicado en un libro y no en una revista de corriente principal, es valioso porque, ahora sólo dedicada a Requena, amplía el análisis crítico de la obra, a la par de juzgar los variados significados que tiene la obra.

Reafirma la hipótesis enunciada el 2004 sobre la representación de una microcultura, pero se explaya en las figuras femeninas, principalmente Rosario, a quien califica de “portadora de un “incipiente mensaje feminista” en la obra puesto que es la única de las mujeres que se rebela en contra de un destino prefijado” (p.221). Este reconocimiento no estaba en el trabajo anterior, por eso se atreve a declarar que “el discurso dramático de Requena (...) es específicamente femenino, ya que proviene directamente de las perspectiva del entorno de las mujeres, de su situación conyugal de la sociedad patriarcal que las rodea y las razones que las llevan a someterse a los deseos de sus maridos” (p.231).

El aporte más valioso de este trabajo es la conclusión de cuatro significados de *Chiloé, cielos cubiertos*, que son, en otras palabras, cuatro tipos de marginalidad, que evidencia la obra o que la afectan. Por un lado, la marginalidad de los habitantes de Chiloé respecto de la metrópolis y la doble marginalidad para las mujeres chilotas (lejos de Santiago y sometidas a leyes patriarcales que las condicionan a una segunda clase) (p.229-230). Por otro lado, la marginalidad del discurso teatral frente a otros géneros literarios y la doble marginalidad de las dramaturgas dentro de su época y de la literatura en general (p.230).

Un artículo interesante por la novedad que significa estudiar el trabajo de Requena a partir de la ecocrítica corresponde al publicado por Andrea Casals en 2011: “Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema* de María Asunción Requena”.

Su punto de partida es afirmar “que no obstante la “buena” intención de la propuesta política del teatro pedagógico, y el esfuerzo específico de Requena por documentar los contextos de las periferias -en este caso, el extremo sur- y dar voz a sus habitantes, la representación tiende a ser caricaturesca” (p.55). Su hipótesis destaca por ser una evaluación crítica del proyecto político-ideológico de Requena y de los teatros universitarios. Se la juzga en su incapacidad de otorgarle al medio ambiente el primer plano que sí tiene para el pueblo kawésqar. El conocimiento de Requena del mundo kawésqar es limitado y está determinado por el exotismo, por eso los nombra con el apelativo de alacalufes, “apodo

peyorativo con que los yámanas (o yaganes) nombraban al pueblo *kawésqar*, haciendo alusión a su costumbre de recoger mejillones” (p.61).

Casals no sólo se vale de un corpus teórico reciente como el de la ecocrítica, sino que también parte de una propuesta de lectura actual. Lee y analiza *Ayayema* como parte de un discurso dramático más dentro del teatro pedagógico, en un momento histórico-social en que el gobierno promovía la educación desde las instituciones del estado. Su propuesta puede ser conectada con el trabajo del profesor Cristián Opazo sobre la representación de pedagogías letales en un corpus de obras chilenas recientes⁹.

A diferencia de toda la crítica precedente, el artículo se detiene en el asunto histórico. Se reconoce la importancia de la figura e historia del indígena Petayem Terwa Koyo, al punto de establecer la diferencia entre el final de la obra dramática y el verdadero final del *kawésqar* protagonista.

Finalmente, el artículo de Casals es el que mayores aportes realiza a la comprensión de *Ayayema* y de la obra de Requena, no sólo por la novedad de la lectura ecocrítica, sino porque permite sopesar la importancia y el aspecto de los elementos representados. El medio ambiente está visto con ojos occidentales, no desde el rol fundamental que tiene para los *kawésqar*, y estos mismos aparecen mediados “por una serie de superposiciones de interpretaciones y prejuicios,

⁹ Opazo, C. (2011). *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

impuestos por falta de información y estereotipos creados desde un relato colonial” (p.59).

Lo revisado hasta aquí permite interrogar por las semejanzas y diferencias que la crítica literaria ha establecido para las dramaturgas, así se visibilizan los puntos que han utilizado para establecer su análisis.

Las tres dramaturgas coinciden en provenir de una clase media acomodada, descendiente de inmigrantes europeos, con formación universitaria y dominio de una segunda lengua extranjera. Hecho coincidente con la realidad de los dramaturgos compañeros de generación, como Jorge Díaz o Luis Alberto Heiremans. Esto señala que la formación intelectual y cultural de las dramaturgas no era inferior al de los hombres, por tanto compartían un mismo origen social y participaban de los logros y derechos conseguidos por una serie de mujeres, sólo algunos años antes.

Villegas reconoce tempranamente, luego lo retoma Piña como una característica generacional, que la escritura dramática en el marco de los teatros universitarios estaba gestada por sectores medios y destinada a esos mismos sectores. De igual modo, Hurtado reconoce este hecho y lo demuestra con el trabajo de los dramaturgos por escenificar amplios sectores marginales, para conocimiento de esa clase media que desconocía más allá de los límites de la ciudad y que necesitaban ser involucrados en el compromiso político de la izquierda.

La crítica las emparentó por la coyuntura generacional, pero no es explícita ni directa en establecer relaciones significativas respecto de su trabajo. Para Durán-Cerda, la coincidencia de las tres dramaturgas en 1955 escribiendo y montando obras, viene a significar el nacimiento de tres poéticas, como si fuesen tres caminos paralelos. Es curioso que esta afirmación de Durán-Cerda se ha mantenido y repetido en las historias de la literatura y el teatro, como verdades que no necesitan comprobación y, peor aún, como si el trabajo de las dramaturgas se hubiera mantenido invariable en el tiempo, sin innovaciones, sin cruces ni coincidencias. Salvo excepciones, es posible reconocer relaciones entre el trabajo de las dramaturgas, prima la revisión comparativa entre Aguirre y Requena, pero nunca sobre las tres.

La similitud entre Aguirre y Requena es establecida a partir de la coincidencia en las líneas temáticas, preferencia en formas de representación y hasta biográficas. Sin embargo, no es posible incluir a Roepke en esas similitudes a falta de lecturas críticas de su dramaturgia y que la acerquen a esta triada formalizada por Durán-Cerda.

Aguirre y Requena coinciden en clases de teatro en la Universidad de Chile, pero sus similitudes van más allá de este hecho. Un primer elemento común fue el conocimiento y admiración de las dramaturgas por el trabajo y los postulados de Brecht. La crítica reconoce de modo explícito la influencia del dramaturgo alemán en el trabajo de Aguirre, quien también lo reconoció en varias entrevistas; para el caso de Requena es diferente, porque la crítica no ha

establecido esta relación, aún cuando sus obras tienen una clara orientación política, junto con algunos aspectos como las canciones, los apartes, principalmente en *Chiloé, cielos cubiertos*. Lo anterior es reafirmado por Castedo-Ellerman, para las dramaturgas y demás escritores de su generación, cuando dice: “Seguramente Brecht fue el autor más admirado en Chile en esta época y se refleja en forma fundamental en las obras dramáticas más conocidas o importantes de Debesa, Aguirre y Neruda, así como en algunos aspectos de Heiremans, Díaz, Requena, Vodanovic y otros” (p.212).

Ambas consideraban el trabajo de escritura unido a la recolección de información, búsqueda de diversas fuentes. Así lo desarrolló Aguirre, quien acostumbró a entrevistar a testigos como en *Los que van quedando en el camino* o a sujetos marginales como en *Los papeleros*. Castedo-Ellerman reconoce que Requena también realizó un importante trabajo documental (p.105) para la escritura de las obras de la trilogía que tienen un asunto marcadamente histórico.

Las expresiones dramáticas de Aguirre y Requena son respuestas a sus preocupaciones sobre qué es Chile y los elementos que definen la chilenidad. Por ello, buscan la propuesta brechtiana y en el trabajo documental los recursos que permitan configurar su propuesta literario-dramática en el marco de una generación particular. Sus similitudes desechan la posibilidad de considerarlas casos excepcionales, en que la crítica literaria convierte comúnmente a las escritoras dentro de la tradición literaria.

La construcción de las literaturas nacionales: historias de la literatura y el teatro

“Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra”
Pedro Henríquez Ureña

La estabilidad de las historias de la literatura se ha visto sacudida por profundas interrogantes. Primero, se ha cuestionado la validez de las historias literarias por la representación de un corpus limitado, restringido y construido sobre la subjetividad e intereses del historiador o de la institución. Segundo, la pregunta sobre los criterios para ordenar la producción literaria ha llevado a desplazar el criterio generacional, motivado también por el planteamiento de White sobre las formas de narrar la historia.

Esta preocupación general también es un problema local. Por ello, Marcela Prado afirma que “revisar las historias de la literatura chilena significa constatar un vasto campo de problemas, entre los cuales los más urgentes son, a nuestro parecer, los relativos a los criterios de periodización y selección de muestras culturales” (2006, p.9).

En su origen, “la historiografía literaria latinoamericana tiene, como casi toda la historiografía literaria del siglo XIX, propósitos nacionalistas” (Gutiérrez, 2014, p.101). La historiografía es el nexo que une literatura y nación, relación a la que la crítica ha dedicado particular atención.

El romanticismo literario latinoamericano coincidió con los procesos históricos de consolidación de las repúblicas, tras los procesos independentistas iniciados en el siglo XIX. Como reconoce Jean Franco, la necesidad de fortalecer la identidad nacional de las jóvenes repúblicas encontró en la literatura primero y en la historiografía después, dos vehículos para “sintetizar lo heterogéneo” (Pizarro, 2014, p.115).

Las primeras historias de la literatura “fueron biografías cargadas de adjetivos que exaltaban a los “príncipes de las letras” y a los “fundadores de la patria literaria” (Miliani, 2014, p.130). Ejercicio similar al de las historias nacionales que exaltaban el valor y virtuosismo de los padres de la patria en la lucha por conformar una nación en una república libre y soberana.

Importa destacar la conformación y el motivo que gesta las historias de la literatura para evidenciarlas como un constructo ideológico, que para Franco, es “consecuencia lógica del intento por sincretizar el Estado y la cultura alrededor de algo coherente, un Estado ficticio pero que servía como unificación de la cultura y de todos los aspectos de la vida cotidiana” (Pizarro, p.115).

Visto así, la literatura nacional se constituye en “modelo” normativo desarrollado por los escritores, los intelectuales y las propias sociedades” (Lambert, p.60), que expresada en forma de historia literaria tributa a la homogeneización y propagación de la identidad nacional, de la que se vale el Estado, con su estructura legal e institucional para funcionar.

Este “modelo normativo” que nombra Lambert puede ser comprendido a partir de la teoría de los polisistemas, para quien corresponde a la categoría de repertorio: “designa un conjunto de reglas y materias que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y consumo” (Even-Zohar, 1999, p.31).

La importancia del repertorio es fundamental para la organización de la comunidad, porque permite comunicar a un grupo de personas y organizar sus vidas “de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo” (p.32). Entendido así, permite la convivencia y el entendimiento en un espacio identitario común como la nación, en que el repertorio está disponible (p.33).

La legitimidad del repertorio se logra cuando las condiciones “son generadas por la institución en correlación con el mercado” (p.33). Si bien se considera la creación de repertorios “como el producto acumulado de generaciones de individuos anónimos” (p.40), hay que considerar también que grupos e individuos se manifiestan interesados en “controlar, dominar y regular la cultura a menudo se muestran también activos en la configuración de su repertorio” (p.41).

Entre el mercado y la institución, esta última toma decisiones que configura un repertorio por mayor tiempo. Aunque no es un cuerpo unificado en la cultura, “regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. (...) Determina qué modelos -y que productos cuando estos son relevantes- serán conservados por una comunidad” (p.49).

Los conceptos de repertorio, institución, mercado, pertenecientes a la teoría de los polisistemas permiten comprender cómo las distintas obras literarias -entendidas como productos, es decir, una realización de un conjunto de signos y/o materiales” (p.43)- son creadas y, una parte, conservadas.

Even-Zohar afirma rotundamente que “no pueden construirse productos sin repertorios” (p.43), esto es que no hay creación literaria sin una tradición funcionando tanto para establecer las líneas y formas de trabajo creativo, como faltas a las normas. Por eso, es difícil comprender el trabajo literario de un escritor como una isla o un fenómeno particular, que establece un repertorio original y contrapuesto.

También, permite entender la conservación de ciertos grupos de productos en virtud de la existencia de la institución, más que el mercado, y su legitimación de uno o varios repertorios significativos, para “crear un “sentido de sí mismo” o una identidad colectiva” (p.42).

Y en particular, las obras literarias como productos participan en la conformación de esa identidad colectiva fundamental para la convivencia, debido a que el producto sociosemiótico de la literatura se encuentra en un nivel completamente diferente, es decir, en el nivel de las imágenes, modas, interpretaciones de la realidad y opciones de acción (p.46).

Si el mayor producto de la literatura es ofrecer formas, modelos de interpretación de la realidad, “para organizar, ver e interpretar la vida” (p.46), la participación de la institución en la conformación y permanencia de un repertorio

se concreta en las historias de la literatura, por un lado, y en la crítica literaria, por otro. Dos prácticas escriturales que ofrecen una interpretación y ordenamiento de los distintos repertorios y productos, junto con un análisis de las formas y/o significados de esos mismos productos.

Comprender la participación de la historiografía literaria como parte de la institución en la conformación de un repertorio que, para el caso chileno, ayuda a entender la pluralidad de discursos literarios y críticos presentes en determinados periodos y cómo estos mismos discursos se desplazan, marginan o se vuelven preeminentes.

Juan Villegas entiende que la historiografía literaria es una práctica discursiva, tanto como el discurso dramático, el discurso teatral. Todos ellos atravesados intrínsecamente por la ideología, porque “lo ideológico puede investir cualquier materia significativa” (Verón, 1993, p.15).

Esta dimensión de lo ideológico permite la comprensión de las prácticas discursivas asociadas a la literatura, y también al teatro, pues éstas son ejercidas “desde la ideología del grupo productor (lo que significa que están fundadas) en los sistemas de valores y cifrada en los códigos de este grupo social o la “cultura” a la cual pertenece” (Villegas, 1988, 39).

Del conjunto de productos, literarios para el caso de la presente investigación, la institución se aboca permanentemente a la “tarea de preservar un repertorio canonizado para transmitirlo de una generación a otra” (Lambert, p.49). Sin embargo, la institución trabaja a partir de la ideología y eso determina

que ciertos discursos críticos se vuelvan hegemónicos, también los discursos literarios como el teatral, en virtud de la “perspectiva de un grupo social” (40), en el que participan productores e institución.

Para Gutiérrez Girardot, la relación entre lo hegemónico, entendido como una clase particular, y la literatura nacional es entendida como intento particular de legitimación: “Los “estados nacionales” hispanoamericanos constituyen la legalización solemne de los intereses de las parroquias de las llamadas “altas clases”, y las historias literarias nacionales no son otra cosa que el intento de legitimar sentimentalmente esa cursi legalización” (2014, p.109).

Comprendida la historiografía literaria como la consolidación de un repertorio elegido según los intereses de una clase dominante, cabe preguntarse por la participación del teatro, por lo menos de las obras dramáticas, en las historias de la literatura y del modo cómo son elegidas para representar el discurso hegemónico.

La inclusión del teatro o el género dramático es escasa en las historias de la literatura, ante la preeminencia de la poesía y la narrativa, sobre todo de esta última, que ha servido de modelo para la periodización de los procesos literarios y definir movimientos y escuelas.

El problema mayor para el teatro radica en que su esencia no es sólo literaria y tradicional -incluso hoy- ha existido un “esquema clasista de la historia literaria donde solo ingresa la literatura escrita (grafémica), entendida unilateralmente como literatura *culta*” (Miliani, p.141).

Las dramaturgas en la historiografía literaria y teatral

“Hay muchísimas mujeres (...), descubriendo formas de literatura o haciendo (...) un trabajo sobre lo imaginario latinoamericano pero en relación con la construcción de lo que ha sido lo femenino”
Jean Franco

Junto a la exclusión del teatro en la literatura, existe una omisión mayor: las mujeres dramaturgas. Bien dice Torras al afirmar: “la (escandalosa) ausencia de mujeres dramaturgas, en parte por razones -digamos- político-sociales que dificultan el acceso de las mujeres a la práctica autorial, en parte, porque se las oculta” (2004: 351).

Esta ausencia sistemática de escritoras, más aún de las dramaturgas, por parte de la institución, las han ubicado fuera de los discursos críticos hegemónicos. Las obras de las dramaturgas pasan a convertirse en discursos teatrales marginales, desplazados o subyugados, en la clasificación de Juan Villegas (1998).

El modo en que la crítica literaria y teatral analiza y opina sobre las obras de escritoras y dramaturgas resulta en “una crítica descontextualizada y especulativa” (Prado, 2006, p.13). Los comentarios críticos proceden de hombres de letras, elevados a la categoría de prohombres de la cultura, que intervienen “casi siempre en un tono paternalista y celebratorio” (p.13). De igual forma, Traverso reconoce al revisar el modo en que la crítica literaria chilena ha considerado la labor de escritoras como Mistral o Brunet: “la “masculinización”, “infantilización”, “reducción autobiográfica”, “uniformación”, “deshistorización” y

“deceso” de la escritura y la escritora, son -nos parece- las operaciones más recurrentes para dejar fuera a la mujer de la literatura” (2013, p.69).

En este panorama, el trabajo de Elena Castedo-Ellerman es preclaro, pues es quien con más detalle describe y analiza el trabajo de las dramaturgas de la generación del 50. Dedicó igual extensión tanto para Aguirre, como para Requena y Roepke. Sin embargo, sus aportes no están incluidos en las historias más tradicionales de la literatura, como sí ocurre con Durán-Cerda. Otra excepción es el trabajo de Benjamín Rojas y Patricia Pinto (1994), orientada al rescate y revalorización de los nombres de escritoras desplazadas de la historiografía literaria nacional.

La constatación del hecho es insuficiente sin propuestas que modifiquen la configuración del repertorio y la lista de productos literarios que se considera necesario conservar para futuras generaciones. Propuestas hay, surgidas desde las mismas críticas literarias y teatrales que han diagnosticado el problema.

Para Prado, es importante “diferenciar la historia general y la historia específica de las mujeres, en cuanto sector de la población sujeto a determinantes socioculturales distintas” (p.14). Esta diferenciación requiere observarla desde un punto de vista sociocrítico feminista, para comprender cada uno de los productos en sus características formales y temáticas, pero también en las condiciones sociosexuales de las escritoras, sujetas a factores de producción, difusión y consolidación muy distintas al de hombres escritores.

Para Torras, la acción es más concreta, porque no sólo habla desde la crítica y análisis, sino que participa del teatro como escritora y productora de montajes teatrales, situación común a un sinnúmero de dramaturgas que hoy ejercen la escritura desde la escena. Por eso afirma la necesidad de:

Minar el canon y contrarrestar la conservación de determinados valores, poner de manifiesto hasta qué punto, como sujetos, reproducimos juicios y lecturas que no nos contemplan ni nos representan, sino que nos mantienen invisibilizadas/os dentro de un [auto] control, acaba siendo una magnífica caja de herramientas para desarmar el engranaje automatizado y empezar a ofrecer otras posibilidades de -escritura, montaje, puesta en escena, actuación, espectacularidad, expectación...- teatro en clave feminista (p.355).

Una tercera propuesta procede de Pizarro, quien defiende la necesidad de realizar el estudio de la literatura de América Latina con una perspectiva comparatista (2014). Si bien su planteamiento lo realiza para comprender la literatura del continente en relación con la literatura de Europa, del modo en que se “asume a las literaturas metropolitanas” (p.24), no hay acotación a la figura de las escritoras, como cuestiona Franco al decir que no aborda “el tópico de la crítica feminista y la marginalización de la mujer de la alta cultura” (p.34).

De todas formas, la necesidad “de llevar a cabo una reflexión comparativa de la pluralidad y la heterogeneidad de un continente” (p.25) se vuelve urgente para romper la homogeneidad de los discursos críticos hegemónicos y visibilizar la voz y obra de escritoras y dramaturgas.

Estudiar la obra de María Asunción Requena y su representación en la literatura nacional es una acción apropiada para comprender el caso

paradigmático dentro de la historia literaria: “el éxito como autora teatral y poca presencia en las historias literarias” (Villegas, 1995, p.19). Su discurso teatral fue parte del discurso teatral hegemónico durante la vigencia de los teatros universitarios, deviniendo actualmente en un discurso teatral desplazado, “que en algún momento se constituía en el hegemónico, pero cuyos códigos han perdido su vigencia dentro de los sectores culturales hegemónicos” (Villegas, 1988, p.136). Como consecuencia, la obra de Requena, como el de otras dramaturgas, no adquieren la categoría de clásicos para las historias de la literatura, salvo para algunas antologías, más guiadas por el criterio del antologador.

También es la oportunidad de comprender en forma metonímica la marginalización o desplazamiento de otros discursos teatrales, como el de Gabriela Roepke; unido a la posibilidad de delinear otras formas de comprender e historizar la literatura nacional.

Las dramaturgas, tal como las escritoras de otros géneros, son afectas a una crítica que “determinó en gran parte una visión de la mujeres escritoras como figuras de excepción en el campo de la cultura” (Prado, p.12). Los nombres de las dramaturgas son islas dentro de la literatura nacional, y junto a un reducido grupo de obras forman un archipiélago poco visible frente a la continentalidad de novelistas y poetas.

También es visible la carencia de un trabajo comparativo entre las obras de las dramaturgas, para lograr una mirada generacional y de conjunto, como

también comparatismo con las obras de los escritores y dramaturgos incluidos en el repertorio de la literatura-dramaturgia chilena. Así, las islas se conectan por relaciones de sentido, perfilando un repertorio distinto, menos homogéneo y menos determinado por la institución al servicio de una clase hegemónica que intenciona una particular identidad, una idea de Chile.

A María Asunción Requena no es posible comprenderla como un caso aislado o excepcional de una mujer de Magallanes que escribió y montó obras de teatro en Santiago y Concepción, con las mejores compañías teatrales de su generación. Del mismo modo en que tampoco se comprende el prolífico trabajo de Isidora Aguirre o la diversidad de corrientes presentes en las obras dramáticas de Gabriela Roepke.

Durán-Cerda considera que las dramaturgas iniciaron tres corrientes paralelas. La mencionada carencia de análisis comparativo se hace necesaria para revisar este presupuesto del crítico, porque una mirada de conjunto dirá que hay rasgos escriturales compartidos entre las dramaturgas, en cuanto pertenecen a una generación mayor, importante y fructífera, tanto como por el hecho de que sus obras son escritas a partir de un repertorio conocido y en funcionamiento, al que adscriben o rechazan (pues no hay producto sin repertorio, como afirma Even-Zohar).

Entre 1962 y 1963, se escribieron y montaron *Ayayema* de Requena y *Los Papeleros* de Aguirre. Ambas obras han sido leídas críticamente desde posturas paralelas: de un naturalismo renovado, por un lado, y brechtianismo, por otro. Sin

embargo, comparativamente, las obras coinciden al escenificar escenarios de marginalización dentro de la nación: Requena y Aguirre apuntan a una marginalización geográfica-espacial, en que habitan sujetos saturados de poder¹⁰.

Este pequeño ejemplo permite vislumbrar las oportunidades de investigación que nacen de un enfoque comparatista y los fructíferos resultados para configurar de otro modo la literatura nacional, en que las dramaturgas se vean fortalecidas en las historias de la literatura.

Requena escribió desde el margen extremo de la nación, para representar sus obras, al igual que sus compañeras y compañeros de generación, ante un público capitalino, que en su origen social e intereses, era muy parecido al suyo como productora. Otro argumento más para afirmar que la dramaturga pertenece a una generación con la que comparte intereses y rasgos escriturales.

Sin embargo, su condición de magallánica y su evidente preocupación temática por la geografía e historia de una zona tan extensa como la Patagonia (desde Chiloé hasta Punta Arenas) obligan a incorporar un concepto de poco desarrollo en la literatura chilena, para explicar la producción literaria.

El concepto de región abre los límites de la nación y, por ende, de su literatura, para reconocer que hay “una base de relaciones transculturales diferenciadas, lo que de alguna manera genera un discurso de referente y

¹⁰ Un desarrollo más extenso se encuentra en el artículo “Dramaturgas de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre”, publicado el 2015 en *Revista de Estudios Hemisféricos y Polares* 6: 29-39.

enunciación específicos” (Pizarro, p.27). Así como se ha ido instalando la idea de una literatura del mundo andino, es posible estudiar y hablar de una literatura de la Patagonia o de la suralidad¹¹.

Trabajos con esta orientación se han ido desarrollando lentamente, como en el caso de Arratia en la Universidad de Magallanes, quien establece un corpus de novelas, en que la acción ocurre en el espacio austral, pero que también establece fundacionalmente una imagen identitaria del territorio.

En el caso argentino, la historización del teatro nacional se inició tempranamente con la propuesta de Osvaldo Pellettieri de sistemas teatrales y su aplicación, en colaboración de un grupo de investigadores, en los campos artísticos que llamó “provinciales”. Recientemente, la obra de Pellettieri ha encontrado revisiones críticas, como la de Mauricio Tossi, quien a partir del pensamiento complejo (Morin) y el comparatismo, “busca establecer (...) redes intelectuales que fracturen la naturalización del tópico centro/periferia y que

¹¹ La idea de una literatura de la Patagonia tiene que hacerse cargo también de la binacionalidad de ese espacio, tal como lo evidencia *La Tierra del Fuego se apaga* (1945) de Francisco Coloane:
“SUSANA
(Que sigue mirando a través de las rocas como si no hubiera escuchado las últimas palabras) ¿Y esa pirámide que se ve allá lejos?
MACNAMARA
Es la frontera.
SUSANA
(Extrañada) ¿Eso es la frontera? ¡Me imaginaba otra cosa!
MACNAMARA
Sí, es la demarcación que separa a Chile y Argentina.
SUSANA
No veo la diferencia que hay entre uno y otro lado.
MACNAMARA
No hay diferencia. La Tierra del Fuego es la misma”

develan estímulos intrarregionales e interregionales en las teatralidades marginales” (2015, p.38).

El caso argentino se presenta como modelo y desafío para la revisión y construcción de otra literatura nacional; en que el teatro se incluya como valor literario junto a la narrativa y la poesía; en que las dramaturgas y escritoras se incluyan en sus relaciones formales y temáticas con su generación; en que la región tenga un valor temático dentro del repertorio, tanto como una explicación dentro de la producción de bienes simbólicos.

Incluir la noción de región para la redefinición del repertorio y, por ende, una forma nueva de entender e historizar la literatura nacional, encuentra en Requena una precursora temática inicial para el teatro chileno. Sus obras escenifican un espacio tan atractivo como desconocido para el imaginario colectivo de la nación: el sur, espacio geográfico y humano, que en la historia y literatura, siempre ha tambaleado entre el exotismo y la exuberancia.

Afirmar que sus obras fueron profundamente incómodas, no para el público, sino que para la crítica que no supo leerlas en toda su magnitud y diferencia con la dramaturgia de su generación, es una apuesta arriesgada y necesaria para develar su exclusión, al mismo tiempo que dimensionar su valor literario y su propuesta ideológica.

Riedemann y Arellano, autores del libro *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile*, señalan que “en su movimiento centralizador, tendiente a uniformar culturalmente al país, el Estado chileno no ha logrado incorporar lo

distinto como un aporte en el reconocimiento de una identidad nacional más cercana al sentimiento de pertenencia de los habitantes que viven en los distintos territorios” (2012, p.7).

La investigación revisó el trabajo de diez poetas vinculados a territorios y comunidades del sur de Chile. Todos ellos pertenecen a una territorialidad y temporalidad concreta: el sur es entendido como espacio físico que va desde “el río Bío-Bío, como cota norte del territorio histórico denominado “La Frontera”, y por el sur en la Provincia de Chiloé” (p.11), y en un tiempo que abarca los últimos cuarenta años (1972-2012).

El libro afirma de entrada que “los discursos orales y escritos de los/las poetas chilenos estudiados (...) nos muestran un país diferente de aquel que ha sido instalado en el imaginario colectivo desde la “época colonial” (p.7); y más adelante detallan que la idea de sur expresada es, por consiguiente, contraria con la “que se ha instalado como concepto (...) construida desde el centro, interpretado bajo los códigos y mentalidades centralistas” (13).

Esto no parece distinto de lo expresado por María Asunción Requena en su trilogía del sur. Hay también una urgencia, una necesidad de ser el sur y decir el sur (como dice Rosabetty Muñoz), e ir a la concreción. Las obras no expresan la intención radical y separatista del territorio y la identidad respecto de Chile, sino que al contrario se busca la inclusión del espacio de Magallanes, Aysén y Chiloé en la realidad nacional, como adición de otros elementos identitarios.

En los poetas mencionados y en Requena, hay una expresión particular de lo que significa ser el sur, una cierta poética, que en palabras de los autores, “contribuye a imaginar de manera distinta la memoria del sur del mundo”; se puede agregar de Chile, que es también el sur del mundo. Sin embargo, hay que pensar en la zona excluida aquí: Aysén y Magallanes; ¿qué expresión tiene la literatura de estas zonas en relación a la experiencia de ser el sur? Desde Santiago, se conoce tan poco, que se vuelve otro desafío leer esas literaturas.

Finalmente, el nombre es discutible. Los autores proponen hablar de suralidad, para nombrar “el conjunto de los rasgos de identidad observables en el espacio y la temporalidad histórica denominada “sur de Chile, cuyas fronteras son percibidas de manera simbólica (...) o concreta” (p.13). El nombre siempre es un riesgo, por ser arbitrario y convencional (como diría Saussure); y por la compulsión tan humana por nombrar para aprehender. Mejor es soslayar el nombre, temporalmente, pues como signo lingüístico también es mutable; lo importante es la forma de leer la literatura nacional, para “comprender nuestra literatura sin mutilar su pluralidad” (Cornejo Polar, 1982, p.55).

Requena ayuda a comprender el estado de desplazamiento de su discurso teatral, al igual que el de las dramaturgas Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, y la omisión o lectura de sus obras con categorías cerradas, que no las vinculan con los demás escritores, ni con su generación. Del mismo modo, plantea la necesidad de avanzar hacia una nueva escritura de las historias de la literatura, en las que se resitúe la escritura dramaturgica de María Asunción Requena, pero

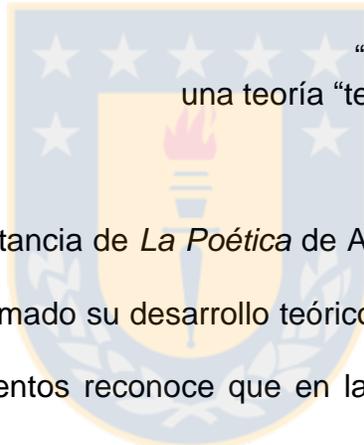
en que también las mujeres y las regiones tengan una participación visible en el, los repertorio(s).



CAPÍTULO II

Aproximaciones dramatológicas a la trilogía del sur

Estudios teatrales y el método dramatológico



“es posible, más aún, necesaria,
una teoría “teatral” de la literatura dramática”
José Luis García Barrientos

Pese a la importancia de *La Poética* de Aristóteles, los estudios en torno al teatro han visto mermado su desarrollo teórico, en comparación con los otros géneros. García Barrientos reconoce que en la tradición clásica, “el teatro se considera el género literario por excelencia, la manifestación más alta, exigente y perfecta de la “poesía” (2006a, p.439); pero que decayó con el romanticismo, la estilística, el New Criticism, el formalismo ruso y ha significado que “la poética contemporánea se ha dedicado principalmente a la narrativa” (Abraham, 2015, p.116) y la lírica.

A falta de desarrollo de una poética teatral contemporánea, “la mayor parte de la investigación teatral era realizada por historiadores de la literatura preocupados por las “edades de oro” de la dramaturgia europea o de dramaturgos tales como los griegos clásicos” (Balme, 2013, p.17).

Sin embargo, es justo reconocer que pese a este panorama, ha sido en el ámbito de la semiótica donde se producirá el resurgimiento del interés por el teatro en el pensamiento artístico y literario del siglo XX (García Barrientos, p.440).

Con el paso del tiempo, los estudios teatrales han seguido vinculados a los estudios literarios y al texto dramático. En cambio, es en la contemporaneidad, en que el objeto de estudio se ha trasladado desde el texto a la puesta en escena, como consecuencia, entre otras razones, del nuevo rol del director teatral que actúa también como creador, el desplazamiento del dramaturgo en virtud de creaciones colectivas, con ausencia de un texto primario.

Las modificaciones realizadas durante el siglo XX han permitido la oscilación teórica de los estudios teatrales desde lo puramente estructural a la performance de la puesta en escena. La lucha se ha librado en dos frentes: “el textocentrismo y el escenocentrismo” (García Barrientos, 2006b, p.95).

Frente a estos antecedentes, el estudio del teatro en siglo XX se ve afectado por la carencia de una poética teatral capaz de estudiar el teatro que no aluda a la dicotomía texto/espectáculo y, que por ende, no se vea restringida por los enfoques de los estudios literarios que omitan su dimensión escénica.

Se hace necesario un método de análisis del teatro, porque “los modelos existentes no proporcionan las categorías necesarias para que el teatro pueda ser analizado dentro de parámetros disciplinarios autónomos” (Olivares, 2008, p.273), sin tener que recurrir permanentemente a explicar fenómenos con

“terminologías apropiadas para otros géneros literarios pero no para teatro” (p.274).

Ante la dificultad de abordar teóricamente el fenómeno teatral, el profesor García Barrientos propone un método de análisis “que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales, para las obras puestas en libro igual que para las puestas en escenas” (2012, p.33). Bautiza su propuesta como dramalogía, siguiendo el modelo narratológico de Genette para el género narrativo, con el fin de superar la dicotomía tradicional que define teatro como la suma de texto más espectáculo (Villegas, 1971), al proponer un método con “voluntad integradora” (Carrera, 2014, p.234).

Define dramalogía como “la teoría del drama (...), es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (García Barrientos, 2012, p.41). En *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012) explica y fundamenta la dramalogía, método de análisis para el comentario teatral y complementado en otro texto, en que se aplica el método por otros investigadores: *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (2007).

La vigencia del método radica en la validez para el análisis teatral, como reconoce Abraham, “se transforma en instrumento al servicio de la crítica y se utiliza para indagar diversas dramaturgias” (p.115). Quizá por esto, los libros de García Barrientos han tenido múltiples reediciones, fuera de España e incluso traducciones al árabe.

Se le reconoce al método “su decidida apuesta por la claridad expositiva, la coherencia terminológica y la precisión conceptual en franca oposición a la vaguedad” (Carrera, p.232). Refrendado en una serie de análisis de teatro español y latinoamericano: *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (2013), *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español* (2014), *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (2015), *Análisis de la dramaturgia española actual* (2016).

Los distintos autores que emprenden los análisis que componen los libros citados demuestran que “el método no es un modelo de lectura monolítico, sino que se concibe como un punto de partida para establecer los cimientos sobre los que fundar un comentario teatral” (Olivares, p.275).

Las aproximaciones dramatológicas a la trilogía del sur se realizan a partir de la propuesta del comentario de García Barrientos: un equilibrio entre la objetividad del análisis junto a la intervención subjetiva del comentarista, “con sus aptitudes, saberes e intenciones” (García Barrientos, 2012, p.20). Así, el comentario dramatológico se establece entre la crítica rigurosa de análisis detallado y la propuesta de lectura de quien lee.

Al elegir el método dramatológico como base para la investigación, se valora la propuesta del autor de recuperar el análisis estructural del objeto literario y teatral. Como ha ocurrido en la puesta en práctica del método en los diferentes análisis publicados, las posibilidades del comentario teatral pueden ir “desde la mera descripción analítica, pasando por la utilización del método para establecer

un piso claro sobre el cual fundar las significaciones, hasta llegar al método como instrumento sobre el cual fundar la crítica” (Olivares, p.276).

El comentario es parcial, pero permite abordar distintos aspectos en que se desenvuelve la práctica teatral. Dubatti (2012) reconoce diez coordenadas posibles para la valoración. El método de García Barrientos permite aludir a ellas, principalmente a la técnica, la relevancia simbólica, relevancia poética, relevancia histórica, ideología, efectividad y estimulación del espectador.

Para el comentario dramatólogo de la trilogía, se consideran las obras de Requena como textos dramáticos en su codificación literaria, pues posee “una cierta autonomía representativa respecto al teatro de la que el “texto” carece. Tal autonomía permite acceder al drama a través de su lectura, es decir, de la experiencia genuinamente literaria” (García Barrientos, 2012, p.39).

Con la imposibilidad de restituir la escenificación de las obras en estudio, debido a lo efímero de la representación teatral y la distancia temporal con los montajes, la obra dramática adquiere más importancia porque se configura en casi el único recurso para testimoniar el teatro del pasado.

El análisis se estructura a partir de los elementos fundamentales del drama: espacio, tiempo, personaje y público. Estos cuatro elementos se desprenden de la definición: “*lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público*”¹² (p.45).

¹² Cursivas en original.

El análisis de cada obra se inicia con un apartado titulado Escritura, dicción y ficción dramática. En él se comentan aspectos de la estructura del drama, del diálogo y las acotaciones. Se continúa con los apartados dedicados al tiempo, espacio y personajes. En cada uno de ellos, se describen sus características para valorar su presencia y significar su uso en la configuración global del sentido de la obra dramática.

Finalmente, el apartado de visión corresponde al público. Importa comentar los aspectos que refieren a la recepción de la obra dramática en los lectores/espectadores. El teórico ha elegido el término “visión” por sobre el de recepción, con el fin de sobresaltar el carácter visual del teatro. Su ampliación significativa se desarrolla con detención en el capítulo siguiente: Los problemas de la nación.

Fuerte Bulnes

Fuerte Bulnes no es la primera obra dramática de María Asunción Requena, pero sí la primera obra de su trilogía, con la que quiere escenificar los conflictos más significativos de una parte de la geografía nacional, en su relación histórica con la conformación del país. Por ello, no es extraño que este comienzo tenga como asunto la geografía más austral de Chile y represente un momento histórico de los albores de la constitución de la república. Sus siguientes obras avanzan geográficamente hacia el norte y hacia la contemporaneidad.

Escritura, dicción y ficción dramática

La dramaturga conoce bien los hechos históricos que incorporan la zona de Magallanes al territorio nacional algunos años después de proclamada la independencia. Tanto los hechos como los personajes históricos de la Fundación del Fuerte Bulnes en 1843 por orden del presidente Manuel Bulnes, quien acoge el consejo de Bernardo O'higgins, son asunto para su escritura dramática.

Requena estructura su obra en tres actos, sin distinción de escenas para cada uno. Su elección viene a significar un manejo clásico de las estructuras dramáticas, pues cada acto ha sido limitado en función de una jornada o día. En conjunto, los tres son la progresión lineal del conflicto desde su presentación, desarrollo y desenlace, más un epílogo que viene a funcionar como cierre discursivo del significado histórico de los hechos acontecidos y la expresión ideológica de la representación teatral/literaria.

La unidad de acción como consecuencia del tratamiento de un solo conflicto -la imposibilidad de los colonos chilotes de cumplir la misión de hacer patria en las condiciones más adversas- se corresponde con la unidad de espacio. La obra posee un gran cuadro: los espacios exteriores y comunitarios del fuerte.

En su aspecto global, la obra puede ser clasificada como un drama de ambiente, en consideración a que el Fuerte Bulnes ocupa el primer plano. Quizá sea este aspecto el que ha llevado a la crítica a nominarla drama histórico. Sin

embargo, no se puede soslayar la vital importancia de los personajes que construyen y habitan ese ambiente. Hay aquí una profundización de los conflictos humanos que afectan a los colonos y su sujeción contractual con la república que los ha comisionado. En muchas ocasiones, las individualidades de los personajes se unen para actuar como grupo y reclamar el abandono en que se encuentran; estas acciones hacen recordar una constante de la dramaturgia de los teatros universitarios: la representación de amplios sectores marginados de la sociedad y que actúan en conjunto para exigir derechos. Así ocurre en *Los Papeleros* (1962) de Isidora Aguirre, *Los Invasores* (1963) de Egon Wolff, y que retrotrae al teatro clásico español de *Fuenteovejuna* (1613) de Lope de Vega.

Este punto ilumina un aspecto de la obra y actualiza la mirada que la crítica ha hecho de ella. La preeminencia de los personajes por sobre el ambiente en la configuración de la obra dramática, es una apreciación subjetiva propia del comentario, según García Barrientos, y evita la rigidez del análisis meramente estructuralista. Vale hacer la aclaración en beneficio de entender el análisis también como la lectura personal de un comentarista.

Respecto de la escritura dramática propiamente tal, esto es diálogo más acotaciones, ambas se presentan en equilibrio clásico. Los personajes interactúan por medio del diálogo, siempre entre dos o más personajes, con lo que no hay uso de formas como el soliloquio, monólogo y, menos aún, del aparte, que rompe la ilusión de realidad al apelar al público.

El diálogo asume múltiples funciones, principalmente dramática al dar cuenta de la vida pública de los personajes de *Fuerte Bulnes*; en menor grado, da cuenta de la vida íntima, como ocurre en la relación amorosa de Sebastián y la indígena Onahe.

También el diálogo asume la función caracterizadora, la que permite conocer los rasgos y comportamientos de los personajes, así como del espacio. Finalmente, una función ideológica o didáctica en el epílogo, en que se refuerza la importancia de Magallanes para la nación chilena y el olvido a que ha estado sometida.

Las acotaciones se caracterizan por ser impersonales y por cumplir una función representativa. Son esencialmente dramáticas, pues indican movimientos y acciones de los personajes, tanto como indicaciones sobre el espacio.

Sólo en determinados momentos, hay acotaciones extradramáticas, aquellas que aluden a la escenificación como en “iluminándose el camino con chonchones que proyectan una luz triste sobre el escenario” (Requena, 1979, p.168), y en el epílogo “Al encenderse las luces” (p.196).

Las acotaciones dramáticas son principalmente de tipo personales y espaciales. Las personales nombran a los personajes (nominativas); dan cuenta de susurros, cantos, gritos (paraverbales); dan cuenta del cuerpo, de la psicología y de los movimientos (operativas). Las acotaciones espaciales se encuentran en los inicios de cada acto y epílogo, junto a otras dentro de los actos.

La riqueza de las acotaciones y su justa medida, acompaña de modo preciso los diálogos. Otorga a la obra la virtualidad teatral necesaria para su configuración como obra dramática, por lo tanto, literaria.

La enorme cantidad de acotaciones dramáticas por sobre la exigua presencia de acotaciones extradramáticas viene a significar el dominio amplio de la dramaturga sobre la configuración literaria de la obra, así como también del reconocimiento del rol del director teatral, figura que participa también como creador al momento de la puesta en escena, responsabilidad adquirida con las innovaciones formales impulsadas por los teatros universitarios.

Tiempo

Fuerte Bulnes es la representación de los años de vida del proyecto colonizador de Magallanes, esto es, desde las cartas de O'higgins en que pedía colonizar el sur, pasando por la construcción y zarpe de la goleta Ancud, fundación del fuerte y el traslado a Punta Arenosa (Sandy Point).

Como se ve, el tiempo diegético o de la fábula es mayor a las posibilidades ajustadas del tiempo de la escenificación, por lo tanto, la dramaturga configuró una obra dramática por medio de la condensación y la elipsis. Primero, condensa el tiempo diegético a partir de la representación de algunos días de la vida del fuerte: el día de visita del Capitán Williams poco después de la fundación en el acto primero, algunos días en otros años hacia el cierre del fuerte. Segundo, cada

acto corresponde a un tiempo diferente y el paso entre ellos se da por la simple elipsis, una interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula.

El tiempo diegético es conocido por el lector/espectador por medio del tiempo latente, aquel sugerido por los personajes. Así ocurre para informar de los inicios del proyecto colonizador de Magallanes, lo informa así el Capitán Williams:

Esto es lo que soñó don Bernardo O'higgins. Antes de emprender este viaje, tuve en mis manos las cartas que él le escribió al presidente Bulnes. En todas ellas está patente su fe en Magallanes. No se lee en ellas otra palabra: Magallanes, Magallanes, Magallanes. El sueño de sus últimos días en Montevideo fue venir a colonizar Magallanes en cuanto su salud se lo permitiera (p.131).

De igual modo, se alude a la construcción de la goleta Ancud y las vicisitudes del viaje hasta llegar a la Punta Santa Ana:

F. Domingo.- (...) ¿Te acuerdas de lo que pasó en la goleta Ancud cuando veníamos a fundar este fuerte? ¿Te acuerdas del terrible temporal que estuvo a punto de echarnos a pique a mitad del camino? A estas horas nosotros deberíamos estar en el fondo del mar, y el Fuerte Bulnes en la mente de Dios y en los buenos deseos de los hombres, si no hubiera ocurrido un hecho milagroso: siete de los nuestros, encabezados por don Bernardo Philippi, regresaron a San Carlos de Ancud en una chalupa, y luego volvieron con los auxilios necesarios. Siete hombres, Ambrosio, sólo siete hombres en una miserable chalupa abierta, atravesando más de 150 millas de ida y vuelta, en medio de un mar enfurecido... (p.124).

Esta alusión correspondiente a un tiempo anterior, es en estricto rigor histórica. La dramaturga, sin incorporar acotaciones temporales que den cuenta de la fecha exacta de los hechos, incorpora correctamente los acontecimientos vinculados al proceso colonizador y al dominio sobre el estratégico canal de Magallanes.

Don Luis.- (...) ¿Se han olvidado de que los ingleses, no hace mucho tomaron posesión de las islas Malvinas?... ¿No recuerdan que mientras nosotros llegábamos aquí el gobierno francés acordaba la colonización del Estrecho de Magallanes (p.154).

La distancia entre el tiempo de la lectura/representación y el tiempo de la historia representada permite comprender la obra en su carácter retrospectivo, pues la dramaturga invita al receptor a los tiempos lejanos, cuando se configura por el sur el territorio geográfico de la nación. Desde el punto de vista del tiempo, se puede clasificar en drama histórico.

El espacio

El espacio configurado por Requena está de acuerdo con la configuración espacial del teatro a la italiana, pues el escenario está abierto justo frente al público. Esta distribución que privilegia un punto de vista, contribuye a un alto grado de representación de la ficción, ya que no rompe el pacto de verosimilitud establecido.

Gracias a la concentración de la acción en un único espacio, Fuerte Bulnes, se evita la sucesión de espacios o la simultaneidad de estos. La elección de los espacios comunitarios del fuerte, tanto como los espacios interiores de las viviendas precarias, son los espacios patentes, descritos tanto por las acotaciones como en los diálogos.

Cada acto cuenta con la descripción del espacio físico escenográfico, así como también los espacios verbal, corporal, sonoro. Así queda claro en el primer

acto: “Sitio que, en el Fuerte, hace las veces de plaza pública. Hay un grupo de colonos reunidos. Murmullo de conversaciones agitadas” (p.119).

Algo similar ocurre en el epílogo, la acotación indica que ha cambiado la realidad del fuerte, junto con mencionar aspectos del espacio corporal: “Al encenderse las luces, nuevamente se ve entre los escombros, a los colonos, salvo Benamina y Remigio, reunidos en torno a Santos Mardones, que está en una eminencia del terreno” (p.196).

Las acotaciones son grandes contribuyentes de la configuración del espacio. Sin embargo, en los diálogos se encuentran los adjetivos más significativos: “Barro y nieve. Viento y frío” (p.120), “La tierra es estéril, o bien el viento arrasa con los sembrados” (p.132), “estamos emplazados sobre un promontorio” (p.133), “Más ahora que tenemos encima esta plaga última de ratones” (p.149).

En los diálogos, se expresa y construye el espacio más difícil de hacer visible materialmente sobre el escenario. Permite la recreación imaginativa del espacio por parte del lector/espectador, sobre todo cuando el receptor primero de la obra fue el público capitalino, por ello el Colono 1º dice: “El clima de estas tierras no es el de Santiago. Si no terminas de una vez, el frío nos va a matar a todos” (p.119).

Junto a los espacios patentes revisados aquí, los diálogos también dan cuenta de espacios latentes (contiguos), visibles para los personajes, pero no

para los espectadores. Esto ocurre con el espacio de Punta Arenosa o Sandy Point, según la cartografía inglesa.

Punta Arenosa es la antítesis de Fuerte Bulnes: más protegida del viento, con tierras cultivables y disponibilidad de agua gracias al río Las Minas. Pese a las bondades de esta zona, el proyecto gubernamental insiste en poblar Fuerte Bulnes, acorde a una estrategia geopolítica antes que humanitaria. Así lo expresan los personajes, compárese la opinión del representante de la Iglesia frente a la del representante del presidente Bulnes:

F. Domingo.- (...) Pero si el Fuerte Bulnes hubiera sido emplazado un poco más hacia el Atlántico, en la Punta Arenosa, tendríamos tierras más feraces y hasta minas de carbón, y eso es muy importante (...)

Williams.- ¿El Fuerte... en la Punta Arenosa? No, no. Imposible. (...) Además estamos emplazados sobre un promontorio y eso es muy importante para defenderse de los indios en caso de ataque (p.133).

Este juego de antítesis entre Fuerte Bulnes y Punta Arenosa, no sólo resalta las enormes dificultades que implica el establecimiento humano en el primer espacio, sino que también la subyugación de los colonos ante las políticas de estado en pro de la nación.

El capitán Williams promueve el sacrificio humano en pos del proyecto. De igual modo, Fray Domingo lo hace desde el púlpito. Los gobernadores siguientes habrán de respetar la misión original. Entre los colonos, prima la disidencia, ellos discuten la viabilidad del proyecto colonizador, mientras los demás apuestan por el autoconvencimiento, como en los versos compuestos por un astillero y recitados por Ignacia al modo de poema épico:

Tenemos un buen castillo
y una buena fortaleza
dándole fuego a la pieza
estamos bien atrincherados
se rompe el fuego graneado
al ruido de las cadenas
damos las últimas descargas
viva la nación chilena (p.129,130).

La dicotomía espacial sólo se romperá en el acto III con el incendio y con el sacrificio del colono Ambrosio, que hará que Santos Mardones, sólo por vez primera de parte de una autoridad de gobierno, permita el traslado para construir Punta Arenas. Sus palabras finales en el epílogo otorgan sentido al espacio de Fuerte Bulnes: “ha abierto un camino: el camino de Chile en estas latitudes... No habremos sido un buen fin, pero hemos sido un buen eslabón. Y eso es lo importante” (p.197).

Requena construyó muy bien los espacios patentes de *Fuerte Bulnes*, también los contiguos. Fiel a su rigurosidad histórica, incorpora un espacio ausente o autónomo, invisible tanto para el público como para los personajes: Ciudad del Rey Felipe o Puerto del Hambre.

Por las palabras del personaje Colono 2º se da cuenta del espacio anterior al fuerte:

Yo sé que muchos, antes que nosotros, han tratado de colonizar estas tierras. En este mismo lugar en que estamos, sin ir más lejos, los españoles fundaron hace tres siglos una colonia. ¿Han olvidado cómo se llamó esa colonia? ¿Con qué nombre se la recuerda?... Con el nombre de Puerto del Hambre, porque todos los que la formaron dejaron sus huesos en estos mismos terrenos (p.121).

La incorporación de este espacio, tan lejano al tiempo de la fábula y al tiempo de la representación, tiene múltiples sentidos. Primero, intensifica la fuerza natural de la geografía de Magallanes, lo que aporta también en la comprensión de la colonización como una gesta heroica.

La superación del drama de ambiente, por la propuesta de Requena de sopesar también el esfuerzo humano de los colonos. Visto así, viene a significar también una reivindicación política ante el sometimiento de las decisiones capitalinas. No es casual que el Fuerte Bulnes haya sido emplazado en el mismo sitio del fracasado proyecto de la corona española.

La capital, Santiago, no logra dimensionar las características y condiciones que impone el espacio de Magallanes. Por eso, la elección de emplazar Fuerte Bulnes y mantenerlo en el mismo lugar del Puerto del Hambre es conflictiva para los colonos.

Los espacios de Fuerte Bulnes, Punta Arenas y Puerto del Hambre contribuyen con mayor fuerza a comprender el sentido de la obra de Requena. La escenificación de los tres espacios busca instalar su representación en el espacio de la capital, para visibilizar ante los espectadores, el espacio desconocido de Magallanes, pues el público de esta obra fueron los santiaguinos de 1955 que asistieron al Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Personajes

El reparto de personajes se encuentra en el *dramatis personae* al inicio de la obra: una larga lista que considera a las autoridades civiles, militares y religiosas, junto a la presencia numerosa de colonos, hombres y mujeres, tanto como artilleros e indígenas.

Veintinueve personajes individualizados más otro tanto que ayudan a configurar el espacio como si se tratara del de una epopeya colectiva. El número es importante para dimensionar el proyecto dramatúrgico representativo de Requena y los esfuerzos escénicos que asume el teatro de la Universidad de Chile.

El escenario se transforma en el fuerte, pero también es habitado, con la mayor representatividad, con los personajes que pasaron por ahí en sus casi seis años de funcionamiento. Un primer grupo está compuesto por las autoridades, personajes históricos, quienes otorgan rigurosidad histórica que buscó la dramaturga: el capitán Williams, Fray Domingo (sacerdote), los gobernadores Pedro Silva y Santos Mardones. Un segundo grupo corresponde a los colonos, hombres y mujeres de Chiloé, quienes fueron elegidos por ser los chilenos más australes y, por tanto, quienes podrían aclimatarse de mejor forma a Magallanes. Por último, aquellos que tienen menor individualización: soldados (artilleros) y los indígenas del lugar, que son nombrados como indios en los diálogos y acotaciones.

Debido al intento de representar la totalidad del tiempo de Fuerte Bulnes, la dramaturga configuró la aparición del abultado número de personajes de acuerdo a tres momentos: años de fundación, años de establecimiento y dificultades, años del ocaso y destrucción del fuerte.

Es así como personajes del acto I no tienen más participación en los actos siguientes o se incorporan nuevos personajes en el acto III. Sin embargo, vale destacar a los personajes que se mantienen durante toda la obra, corresponde al sacerdote y a un grupo de colonos de origen chilote, entre las que se encuentran tres mujeres: Ignacia, Venancia y Benamina. No parece casual que tres mujeres tengan no solo las mayores apariciones en la configuración del reparto, sino que también participan en el desarrollo del conflicto.

La figuración de Benamina es la más destacada entre las mujeres del fuerte. Es una mujer casada, comprometida con el proyecto colonizador desde sus inicios, así lo manifiesta: “Yo tenía mi azúcar, mi yerba, mis huevos, mis gallinitas, de un todo. Pero un día le oí decir unas cosas tan bonitas al capitán Williams sobre sus tierras que iban a colonizar, que poco a poco me fui entusiasmando y terminé entusiasmando a éste también” (p.136). Con su embarazo, los demás personajes la reconocen como el “símbolo de la fertilidad” en esas tierras. Transformada en símbolo para la comunidad, la muerte de su hijo recién nacido la convierte en el símil de esas tierras, pues nada puede crecer bajo la inclemencia del viento y el frío.

Interesa destacar la incorporación del personaje de Benamina en el significado tradicional otorgado a la mujer, esto es como gestora de vida, comparada con la tierra en su figuración de madre también. Requena configuró los personajes mujeres según la participación cívica que tenían para los años del siglo XIX chileno, no son sujetos de derecho ni de participación en la vida política y social, a menos que ocurriera en el interior de la vida familiar. Esto queda más claro en el epílogo, donde no hay participación de las mujeres, sólo hay diálogos de las autoridades y personajes hombres.

De igual modo, Requena incorpora una escena cruda y vigente: un hombre golpea a su esposa, ante la preocupación de los demás miembros de la comunidad. La mujer ha conseguido más comida para su marido: “Porque yo me consigo raciones suple con los soldados... Por eso ando rondando por el cuartel, y por eso me llevo a sonrisitas con los soldados. Y si no fuera así ya nos habríamos muerto de hambre” (p.159). Sin embargo, lo que sorprende a todos es la justificación de la mujer cuando los demás se interponen: “Y pa’ eso es mi marío. Pa’ pegarme. Si Cuina me pega, es porque es mi marío, pu” (p.160).

El trabajo dramático de Requena escenifica que la gesta chilena sobre Magallanes fue sostenida por hombres y mujeres chilotes, al otorgarle presencia en todos los actos, y por tanto, de principio a fin en la existencia del fuerte. Junto con ello, la dramaturga hace visible las condiciones que restringen a la mujer de 1843, pero también a las mujeres de 1955 (año de estreno de la obra).

Otro personaje mujer es Onahe. Hija de indígena con el proclamado cacique Santos Centurión, nacido en Uruguay. Pese a que no hay detalles sobre los Tehuelches, grupo aborigen al que pertenece, su incorporación destaca por la elección de este personaje enamorado del joven chileno Sebastián. Su figura otorga el toque romántico al conflicto central, junto con un matiz exótico que ve en las mujeres indígenas una belleza particular y enigmática.

Otro de los personajes patentes, cuya aparición lo ubica en todos los actos y el epílogo, es Fray Domingo. Su rol como sacerdote es fundamental no sólo para la comprensión del proceso evangelizador de las campañas colonizadoras en América, sino que también del apoyo que brinda a los gobernadores. En este personaje, Requena plantea el modo en que el poder religioso sirvió al poder civil, guarda en sus diálogos toda la ideología nacionalista que anima el proyecto de colonización.

Es un conocedor de las condiciones que afectan al fuerte y teme que el proyecto fracase para pérdida del desarrollo del país. Se adelanta a los hechos y actúa para convencer a los colonos de lo valioso y trascendente que resulta su permanencia dentro del fuerte. Cuando el capitán Williams visita el fuerte, se informa no sólo con el gobernador Pedro Silva, sino que también con Fray Domingo. Este acto es significativo, pues revela la fuerza del poder eclesial junto al poder civil, pese a que el mismo Fray declare con modestia que su misión es tan sólo evangelizar a los indios.

Como representante de la fe, el sacerdote concibe la vida como un sacrificio, cruces que Dios entrega y que deben ser cargadas con la mayor resignación. Sus consejos siempre son una exhortación, como la que da a Benito: “Dios te ha mandado esta misión, y debieras estar feliz con ella, en vez de quejarte porque no tienes el estómago lleno” (p.153).

La participación de Fray Domingo en el proyecto colonizador, para bien de la nación, tiene sentido en la medida que el personaje considera que el dominio de Chile sobre Magallanes nace primero de un plan divino, tanto para el país como para sus ciudadanos, todos hijos de Dios. Su concepción es coherente con la creencia de la Iglesia en un plan divino de salvación, visión casi inalterable en la historia de occidente. Lo relevante es su permanencia junto al gobierno, quien permite y financia su participación.

Visto así, sus palabras son comprensibles cuando habla a los colonos: “significaría la ruina definitiva de esta empresa que Dios nos ha deparado para ennoblecer nuestras vidas” (p.123). Requena visibiliza esta dualidad, un joven estado laico que se vale de figuras como las de Fray Domingo, personaje patente y presente durante todo el tiempo de la obra, por sobre las apariciones de las figuras políticas y administrativas, claro ejemplo del dominio y permanencia de la Iglesia en la historia de Chile.

Particular resulta la aparición de personajes ausentes, meramente aludidos y que todos ellos corresponden a figuras políticas decisivas en la historia nacional. Aquí se encuentran O'higgins y Manuel Bulnes, caracterizados como

prohombres preocupados por los destinos de la nación y la grandeza de la patria. Ellos se ubican fuera de Magallanes, desde Perú y Santiago, respectivamente, desde allí imaginan los destinos de Chile.

El capitán Williams los representa, pero después de su visita en el acto I, se convierte en un personaje ausente. Con él desaparece la representación del poder central. Su ausencia reflejará el abandono con que el gobierno somete a los colonos, por eso las palabras de Colono 1º: “Yo ya no les creo nada. Parece que las remesas nos las mandaran sino cuando se acuerdan” (p.143). Todo terminará con el incendio del fuerte, pero antes que eso, con las continuas deserciones de colonos y soldados para instalarse en Punta Arenas.

Requena nomina a los nativos como indios. Pareciera desconocer la carga semántica que conlleva, porque utiliza la palabra sin complejos y equivalente a indígenas, aborígenes o nativos.

Lo que primero se destaca es su aparición como conjunto, sin individualización. Así son nombrados en la *dramatis personae* del inicio y en las acotaciones. Salvo Onahe, quien encarna la representación romántica de la belleza exótica, capaz de desorientar a un joven chileno y cristiano. Principal preocupación de Fray Domingo, en todos los actos, porque ya desde el inicio temía por las consecuencias de la belleza de la muchacha, la bautizó con el nombre cristiano de Javiera Carrera, con ello le imprimía el compromiso con la patria de la homenajeadada.

En un par de diálogos, insignificantes pues siempre son nombrados como indios, se le reconoce su pertenencia étnica: Tehuelches. De los distintos nombres, Requena escogió uno de generalización media, entre Patagones y Aónikenk. No hay descripciones de sus ropas, de sus actos y, menos aún de sus tradiciones, son personajes que aparecen portando simplemente su presencia.

Los tehuelches aparecen como preocupación en tanto pueden convertirse en amenaza para el fuerte. La estrategia de los distintos gobernadores es la convivencia pacífica en la medida que la “política de apaciguamiento” de Fray Domingo tuviera resultados. Parece ser que el trabajo histórico de la narración de la gesta de Fuerte Bulnes sobre Magallanes realizado por la dramaturga es de una rigurosidad y completitud mayor que el de la representación del mundo indígena.

Tehuelches resultan personajes secundarios y circunstanciales, necesarios para la ambientación y el dinamismo del ritmo del drama, pues solo aparecen violentos cuando ha desaparecido Onahe, quien huyó por amor.

Este segundo plano de los tehuelches es mayor si se considera que las órdenes son dadas por el cacique Santos Centurión. Ex soldado de las huestes independentistas y que ha hecho vida con los indígenas. Entonces, las figuras de los “indios” aparecen como pacíficas, sin capacidad de hablar, manipuladas por un afuerino que ha actuado movido por la ira y el orgullo personal.

El último gobernador, Santos Mardones, logra apaciguar a Santos Centurión con la fuerza de su investidura política y militar. Tanto para Centurión,

como para los tehuelches por extensión, Santos Mardones es la autoridad en esas tierras, el resto solo son pobladores.

Visión

En su conjunto, *Fuerte Bulnes* no está configurada como una obra que busca establecer una distancia representativa, al contrario, busca establecer la mayor ilusión de realidad, pese a que ya eran conocidas las obras de Brecht en Santiago. Lo logra con la incorporación de una variedad de elementos que configuran de manera clara la representación de Fuerte Bulnes, principalmente la rigurosidad histórica de los acontecimientos ocurridos, al igual que de los personajes y la configuración de los espacios.

Desde el punto de vista temático, los personajes destacados son los colonos chilotes. Su presencia constante durante toda la obra muestra sus aspectos más humanos, como la profunda contradicción de debatirse entre continuar la misión colonizadora y de soberanía en Fuerte Bulnes o Punta Arenosa. Sus diálogos evidencian la ambición, los sueños, egoísmos implicados en una tarea que excede sus fuerzas. La configuración humanizada de estos personajes permite la empatía del lector/espectador, porque siente de cerca los motivos humanos representados, en particular, el amor romántico de Sebastián y Onahe, el amor de madre de Benamina por su hijo muerto.

En cambio, los personajes aludidos, O'Higgins y Bulnes, conservan la idealización que la historiografía tradicional les ha otorgado. O'Higgins el padre

de la patria, preocupado de la seguridad territorial de la nación; Bulnes, presidente destacado en la consolidación de la república. Sus configuraciones no producen extrañeza y facilitan la catarsis, gran objetivo del drama, pues el espacio y el tiempo de la obra están en coherencia con el tratamiento histórico de los personajes.

El desarrollo del drama histórico desemboca en la comprensión del espacio magallánico, en su magnitud natural y en la valorización del proceso histórico que involucró la gesta humana, antes que institucional, de incorporar nuevos territorios a la nación.

El lector/espectador se ve afectado en su sentimiento nacional, pues conoce, o reconoce, la grandeza de su país, lo mueve a reconsiderar su idea de Chile en su sentido más amplio, geográfico e histórico, ya que valoriza de modo distinto el territorio e incorpora otros hechos históricos importantes para la independencia y soberanía, más allá de 1810 y 1818.

Ayayema

La segunda obra de la trilogía escenifica la recreación histórica del indígena kawésqar Petayem Terwa Koyo, rebautizado como Lautaro Wellington Edén, tras su formación como ciudadano chileno en Punta Arenas y luego en Santiago. La obra se limita al momento en que Lautaro se hace cargo de la estación meteorológica de Puerto Edén, como oficial de la Fuerza Aérea, a su cargo queda la protección de un grupo de indígenas kawésqar.

El conflicto se desarrolla en la lucha de Lautaro por hacer transitar a sus hermanos kawésqar a la civilidad, por medio de instrucción militar y la presencia amenazante de Ayayema, dios mortífero de vientos y pantanos, materializado en enemigos concretos: loberos chilotes.

Requena se concentra en el mundo kawésqar, metonimia del problema indígena de la Patagonia, exterminado sistemáticamente en los procesos colonizadores promovidos por el estado chileno. No abandona la reconstrucción histórica, sólo se desplaza desde el hecho histórico colectivo que significó Fuerte Bulnes a la experiencia individual de un sujeto histórico vinculado íntimamente a la geografía del sur de Chile.

Escritura, dicción y ficción dramática

Las acotaciones cobran más importancia que en la obra anterior, no se limitan a simples acotaciones corporales que indican movimientos y desplazamientos de personajes, sino que, en una extensión media, están dedicadas a caracterizar el espacio, tiempo, sonidos, carácter y vestuario de los personajes.

Las acotaciones más interesantes dicen relación con los personajes, ellas ayudan a construir su carácter y los movimientos que les son propios. Requena parece insistir en la profundidad psicológica, mostrar sus miedos y contradicciones. Acotaciones como esta, referida al Alemán: “queda un momento indeciso (...). Levanta la cabeza y su cara adquiere una expresión de

contento” (Requena, 1964, p.12), pero las más extensas están referidas a Lautaro, para adentrarse en su compleja intimidad:

Lautaro los mira con severa desaprobación. Luego, pausadamente se dirige a la ventana y mira cómo se alejan. Queda un momento pensativo y luego toma la cafetera que hay sobre la estufa. Con ella en la mano va hacia el estante de la vajilla. Al pasar por el cajón de la leña lo abre y muy del fondo extrae un palo que echa al fogón de la estufa. Trae su taza y se sirve. Al hacerlo repara en la india. Duda un momento y le lleva la taza con café. Él se sirve otra. Mahuana lo mira con temor y sin atreverse a beber (p.33).

Esta acotación no es extraña en su extensión y contenido, se repite en otras escenas. Dan cuenta de acciones sin diálogos, pues la dramaturga otorga sentido a los movimientos, para comprensión del lector de la obra dramática.

Las acotaciones espaciales son abundantes, hay preocupación por dar cuenta de dos espacios básicos: Puerto Edén y las chozas de los kawésqar, por otro lado, el interior de la base meteorológica y hogar de los oficiales. Dan inicio a los cambios de cuadros y su extensión se corresponde con el grado de detalle y atención a lo extradramático, Requena equilibra la escritura dramática del conflicto con los aspectos técnicos de la puesta en escena, incorpora acotaciones referidas a la iluminación, como del diseño escenográfico. Su manejo de la escritura dramática hace un equilibrio de lo literario con lo teatral.

Respecto del diálogo, este se caracteriza por la no uniformidad, prima el contraste pues cada personaje habla en virtud de su origen: la jerga del

mundo militar, el español básico de los indígenas kawésqar, el español castizo de loberos chilotes y las marcas de clases social de los turistas de la capital.

Hay una concordancia armónica de elementos gracias a una justa cuota de rasgos dialectales en los diálogos de los personajes. Personajes como Alemán y los loberos chilotes utilizan expresiones diatópicas propias, pero Requena se atreve a incorporar vocabulario kawésqar en los indígenas y Lautaro. Estas palabras son precisas, no corresponden a parlamentos completos como afirmó alguna vez la crítica¹³, y la mayor parte se deduce del cotexto y del contexto.

El diálogo cumple función propiamente dramática y caracterizadora, en momentos específicos asume funciones diegéticas para aludir al pasado de Lautaro. Importante es la función ideológica, que prima en palabras de Lautaro, quien se yergue en defensor del pueblo kawésqar ante la intromisión del hombre blanco, con un mensaje claro y directo.

Al igual que en *Fuerte Bulnes*, el diálogo cumple funciones dramáticas, caracterizadoras y diegéticas. Dramáticas porque es propia del género, los personajes de *Ayayema* hacen con las palabras, desarrollan la acción con el decir: amenazas, invocaciones, nombramientos de cargos, castigos, etc. Otra función importante es la caracterización de los personajes, principalmente de los indígenas y Lautaro, quienes necesitan mayor descripción para configurar

¹³ Hurtado afirma que en la obra “hay parlamentos completos en lengua kawésqar” (2011, p.233).

la otredad. La tercera función, diegética, se manifiesta para dar cuenta del pasado de Lautaro, su origen kawésqar y su formación ciudadana.

Junto con las funciones del diálogo ya nombradas, destaca la ideológica. En esta obra, prima la postura ideológica de Lautaro de defensa de sus hermanos indígenas. Su acción de protección va acompañada de discursos de defensa con mensajes claros y directos, fundados en la legislación vigente:

LAUTARO.- Hay una ley de Protección al Indio. Y no se cumple. *(Crece su ira)*. Y por eso ustedes los explotan y sacrifican hasta matarlos. ¡Fuera, fuera de aquí! *(Los tres loberos quieren protestar, pero ante la carabina que los apunta optan por obedecer)* ¡Fuera! Y el huachacay y sus malditas enfermedades, ¡para las focas! (p.21)

Junto a la protección y defensa, Lautaro promueve parte del discurso pedagógico del gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, en los mismos términos militares que conoció en Santiago:

LAUTARO.- *(A los demás que han quedado mudos y desolados)*. Desde mañana comenzaremos a trabajar duro. Habrá ejercicios. Mucha disciplina. Y aprenderán a marchar *(Akiuma entra con la ropa)*. Vayan a la enfermería a vestirse. Y ahí esperan hasta que yo los llame (p.36-37).

Hacia el final de la obra, el discurso ideológico se hace más explícito en los diálogos de Lautaro, hasta el monólogo final, que actúa como fiel expresión de su ideal personal:

LAUTARO.- Donde haya un indio siempre habrá un blanco acechando. Pero mientras respire un indio en los Canales, aquí me quedaré. Y cuidaré su choza y su canoa. *(Se vuelve hacia la playa y levanta ambos brazos)*. ¡Aquí estoy!... ¡Aquí estaré esperando!... ¡Vuelvan... amigos... hermanos...! ¡Vuelvan! (p.81).

La duración absoluta de la fábula corresponde a dos meses aproximadamente, desde el mes de septiembre a noviembre, de acuerdo al tiempo patente declarado al inicio de cada una de las dos partes en que está dividida la obra.

Para hacer representable la fábula, la dramaturga optó por la condensación y, con ello, determinó un ritmo de intensión, pues el tiempo rebasa la limitada duración de la puesta en escena. Además, existe una interrupción temporal entre ambas partes, lo que determina una estructura ordenada y ajustada al desarrollo cronológico de la acción, pero con salto implícito en el tiempo de la fábula y con alusión a un tiempo latente, en que no se hace mención a lo ocurrido.

Pese a la concentración del tiempo de la fábula a los dos meses en que Lautaro se hace cargo de la Estación Meteorológica, la dramaturga se interesó en mostrar parte del pasado del protagonista, en particular, su origen. Este tiempo ausente, pero referido por los personajes, da cuenta de Lautaro, pero también del pasado de Gonzalito bajo el mando de otro oficial, de Alemán cuando fue salvado de la muerte en los canales del sur.

Ayayema posee una construcción dramática singulativa, porque no hay repetición de acciones que ocurren sólo una vez en el argumento. Esto tiene sentido con la intención de Requena de presentar el desarrollo de un hecho histórico, al igual que ocurre en *Fuerte Bulnes*.

Clasificar la obra según la distancia temporal resulta complejo, porque no se puede afirmar de modo tajante su configuración como drama histórico o contemporáneo. Primero, la cercanía entre la fecha de estreno (1964) y la fecha a que alude la representación (1950) es un lapso muy corto, por lo que se puede nombrar a *Ayayema* como un drama contemporáneo, en virtud de que los temas escenificados del conflicto de indígenas fueguinos con el estado-nación chileno eran similares para ambas fechas. Sin embargo, la distancia que se establece hoy con *Lautaro y los kawésqar* es mayor y de ruptura, ya que la evidente extinción de los pueblos indígenas de la Patagonia dota a la obra de un carácter documental, de restitución de una memoria colectiva. Así, la clasificación está mediada por la distancia temporal de quien lee u observa el drama, pero no niega la preocupación de Requena por escenificar los conflictos sociales, hondamente vinculados con el desarrollo histórico del país, sea del pasado reciente o de la época de fundación de la república.

Espacio

La dramaturgia de Requena fue pensada para ser montada en espacios teatrales convencionales. No fue distinto para el caso de *Ayayema*, presentada en la sala de teatro que administraba la Universidad de Concepción para las representaciones de su elenco estable. Tras el terremoto de 1960, el montaje se llevó a escena en un nuevo teatro que cumplía con las características

tradicionales de teatro a la italiana, que configura la obra en una escena cerrada, el público a oscuras enfrentado a la representación.

La acción se desarrolla en espacios múltiples y sucesivos, en un juego entre el adentro y el afuera, el exterior de la isla y lo protegido de la casa que forma parte de la estación meteorológica durante la primera parte. En cambio, la segunda, sólo se desarrolla en el exterior, allí donde Ayayema, dios de los temporales, es más visible y donde se resuelve la tragedia.

El espacio interior está reservado a los oficiales de la Fuerza Aérea, el indígena Akiuma que oficia de ordenanza, para el hijo de Mahuana que necesita medicinas para su neumonía. En síntesis, el interior es el espacio de la protección, pero es también el reducto de civilización: allí está la radio de comunicación, las medicinas, los abarrotes necesarios para la subsistencia.

La dramaturgia confiere suma importancia al espacio escenográfico al señalar con detalle la serie de objetos que acompañan cada vez que la escena ocurre el interior:

Estantes para guardar la vajilla. Perchas de las que cuelgan capotes para la lluvia y dos gorras de suboficial de aviación. Cerca de la puerta de la enfermería y del lado de la estufa, un estante donde leuda la masa para el pan, tapada con un paño.

Un cordel cerca de la estufa donde cuelgan calcetines de gruesa lana sin hilar y algunos pañuelos de hombre de color indefinido.

En el centro de la habitación, una mesa grande de cocina cubierta con un trozo de hule envejecido. Libros y papeles. Una lámpara de Petromax cuelga del techo. En la pared derecha, mesa de radiooperador (p.23).

Este es un ejemplo claro de la preocupación por habitar el interior de la escena, se repite en otras de la primera parte. Sin embargo, los exteriores están contruidos con pequeñas referencias en los diálogos. Pareciera un propósito de Requena por establecer ambos espacios en un juego dicotómico, que es también una pregunta decimonónica entre civilización y barbarie.

El afuera es un espacio abierto y absolutamente natural, mientras que el interior es sombrío, desgastado, pobre en abastecimiento. Ambos espacios son propicios para mostrar el comportamiento de los personajes: mientras los indígenas buscan el exterior y los canales; los demás, incluido Lautaro, se refugian en el interior de la casa, el interior de un buque.

Del exterior, hay preocupación por presentar la choza de Kethoyo. Es lo único del exterior que es visible en escena. Cobra un rol fundamental cuando llegan los turistas a la isla:

Tiene forma de cúpula confeccionada con varillas de las cuales un extremo se amarra con el opuesto. Sobre ellas se han colocado trapos, pieles de foca con el pelo hacia afuera para que la lluvia se escurra y la nieve; ramas con hojas y conchas de almejas y cholgas. De la parte superior de la choza sale un débil penacho de humo (p.41).

La representación realista de la choza kawésqar se ve intensificada por el espacio verbal y corporal de los turistas que han bajado del buque para conocer a los indígenas, como quien observa animales exóticos. Sus expresiones: “son horribles” (p.42), “el olor..., el olor más horrible del mundo” (p.43), “me pareció retroceder 10.000 años de un golpe” (p.43); junto a sus

gestos: “*Se lleva la mano a la boca reprimiendo la náusea*” (p.43), “*Tratando de disimular su repugnancia*” (p.43). Sirven de contrapunto: la civilización enfrentada a la barbarie, la imposibilidad de comprender al indígena.

El espacio sonoro también está pensado desde la dramaturgia. Requena configura el espacio exterior de la segunda parte con sonidos que anuncian la tragedia e intensifican la conmiseración: ruidos de hachazos, gritos de mujeres, graznidos de gaviotas, truenos. También incorpora el canto, recurso característico de su dramaturgia, pero esta vez un canto funerario, parte del ritual kawésqar. Con esto, la dramaturga muestra un aspecto valioso en cuanto recupera y pone en escena parte de la cultura del mundo indígena para otorgar al desenlace un tono fúnebre.

Junto a los espacios patentes, interiores y exteriores, hay alusión a los espacios contiguos, importantes para el desarrollo de la acción: como el barco con sus provisiones anclado frente a la isla o para comprender el pasado de algunos personajes.

Al igual que en las otras obras de la trilogía, los espacios ausentes son los mismos: Punta Arenas y Santiago. Ambos espacios se configuran en la oposición a Puerto Edén como lugares aptos para la vida, por sus comodidades, alimentos y entretenimiento.

El espacio en *Ayayema* aspira a la máxima ilusión de realidad, pero con la dificultad de representar el espacio de Aysén. La dramaturga optó por representar un espacio metonímico, en que la isla es sugerida por medio de

indicios: en el escenario, un grupo de elementos escenográficos buscan representar la inexplorada región de Aysén, pero extensible para toda la zona en que habitaron los indígenas patagónicos.

Personaje

La obra está configurada con un gran número de personajes, por sobre los quince (12 hombres y tan sólo 3 mujeres). Número incrementado con personajes extras que ofician de indígenas y turistas, pero que no intervienen en la acción.

Si bien la dramatis personae es extensa, podría pensarse en un personaje colectivo, pero quien tiene mayor relevancia porque aparece en casi todas las escenas es Lautaro. Este personaje protagónico es quien comete el error que desarrolla la tragedia, por ello su rol es fundamental.

Lautaro es un personaje complejo en su caracterización, construido a partir de las profundas y humanas contradicciones que debe resolver: servir fielmente como oficial de aviación o acompañar a sus hermanos kawésqar, por los canales en su condición de recolectores y cazadores.

Sin embargo, ante las dudas sobre cómo actuar, se apega a las enseñanzas aprendidas en su formación en la cultura occidental. Esto lo lleva a no comprender a los kawésqar, a no escucharlos en su demanda. Su error hace que la tragedia se desarrolle; la situación inicial se rompe cuando olvida la importancia del dios Ayayema y lo invoca racionalmente para atemorizar a los indígenas.

Los demás personajes patentes de la *dramatis personae* son secundarios. Destacan los indígenas kawésqar individualizados (Kethoyo, Ladrillero, Tchwal, Alessandri, Akiuma, Mahuana), como también su presencia en ambas partes de la obra. Todos ellos son personajes de carácter variable, porque tras intentar acostumbrarse a las órdenes de Lautaro, optan por su antigua vida; este cambio, adquiere significado político, pues los indígenas rechazan la protección institucional y la misma institución es incompetente de otorgársela.

A excepción de Gonzalito, el segundo oficial y mano derecha de Lautaro, los demás personajes tienen una presencia menor y restringida a una de las dos partes. Son personajes con un grado de configuración simple y sin cambios: Sargento, Alemán, Lobero Martínez, Chilote Valenzuela, turistas.

Es notoria la disminución de personajes mujeres, en comparación a las demás obras de Requena. Sin embargo, los tres personajes incorporados son secundarios, pero de profundo significado y presencia.

Mahuana es una joven mujer kawésqar, preocupada de la salud de su hijo, bajo cuidados en la enfermería. Su presencia confunde los sentimientos de Lautaro y es objeto de las intenciones civilizadoras de éste. Pese a su origen, Lautaro se acerca a ella como un occidental y Mahuana no comprende sus palabras, del mismo modo que los indígenas no logran entender al nuevo mando.

Otro personaje importante es la india Margarita. Personaje latente, no aparece nunca en escena, pues está escondida por orden de Lautaro para que el Sargento no la embarque rumbo a Santiago. Su alusión viene a escenificar una

práctica común: indígenas llevadas a la capital para trabajar como empleadas domésticas, con un sueldo y condiciones laborales precarias. Pero las intenciones del Sargento van más allá: “Y quién sabe si podríamos surtir de empleadas a Santiago; como las que van a Magallanes desde Chiloé” (p.30).

Las mujeres, junto a los demás indígenas, son personajes degradados. Tratados por los demás como seres infrahumanos, ellos también se sienten atados a un poder que les exige abandonar su naturaleza, por ello apuestan por recuperar su libertad y dignidad regresando a los canales.

Por otro lado, inicialmente Lautaro es presentado como un personaje idealizado, capaz de cumplir su deber al mando de la base y proteger a los indígenas, porque sólo él puede comprenderlos bien. Por el contrario, falla y su incapacidad de escuchar lo convierte en un personaje humanizado, porque no hay nada más humano que los conflictos existenciales en que se debate.

Desde los personajes, la obra también tiende hacia el máximo de ilusionismo y busca la identificación del público de los sectores medios con los personajes secundarios, (Sargento, loberos, chilotes) respecto de sus concepciones hacia el mundo indígena y se reconozcan en esos diálogos cargados de juicios valóricos hacia la otredad.

Visión

En resumen, *Ayayema* de María Asunción Requena establece un juego dicotómico, tradicional en la literatura latinoamericana en la comprensión de la

realidad del mundo indígena. La oposición civilización-barbarie se hace visible en el enfrentamiento de la figura de Lautaro, es el juego del personaje humanizado por su enseñanza escolar formal y personajes degradados por la mirada y el trato de los capitalinos. Aquí el espacio es metonímico, en cuanto construye Puerto Edén a partir de una serie de objetos que hacen referencia a una realidad mayor a la de la base meteorológica, para aludir a la geografía de Aysén y Magallanes, tanto como al conflicto y desaparición de los indígenas patagónicos.

Pese a la poca distancia temporal, entre el tiempo de la representación teatral y el tiempo de la fábula, cobra mayor importancia el estatus que adquiere la obra en restituir la historia del caso real de Lautaro y de los indígenas kawésqar. Su carácter retrospectivo configura la obra en un drama histórico, no sólo por su asunto.

Aspira a la máxima ilusión de realidad y descarta rotundamente dar pie al distanciamiento o extrañamiento. Requena busca que el público establezca un punto de vista interno, donde prima la subjetividad y la identificación con los personajes.

Mediante la empatía, el público se identifica con Lautaro y se conmueve con la triste existencia de los kawésqar en la reducción indígena, por lo que rechaza los argumentos de los turistas, loberos y sargento sobre el mundo indígena, aunque probablemente son los mismos argumentos esgrimidos por los sectores medios a los que pertenecen.

El trabajo de Requena parte del caso real del indígena educado en Santiago y que luego debe proteger a sus hermanos kawésqar, en momentos en que el estado chileno apuesta por una transformación nacional y desarrollo social gracias a la educación. Sin embargo, este proyecto civilizador es incapaz desde su origen de cambiar la realidad de los indígenas fueguinos.

Con la brutal desaparición de los indígenas de la Patagonia chilena, víctimas de cazadores, estancieros, nuevas enfermedades y las misiones religiosas, Requena ofrece un drama para la comprensión de dichos conflictos, fuera de los espacios marginados del sur, para representarlos en los centros urbanos capitalinos, donde asistía un público educado y burgués, desconocedor del conflicto indígena.

Chiloé, cielos cubiertos

La última obra de la trilogía es la que presenta una configuración dramática más compleja en virtud de la presencia de varios conflictos simultáneos, producto de las condiciones y características de la vida en una isla del archipiélago de Chiloé. Sin embargo, lo que ocurre en el poblado de Curaco de Vélez, en la isla de Achao, se hace extensivo a todo Chiloé y a la Patagonia.

Que el asunto de la obra dramática sea Chiloé, cierra la trilogía por el margen norte del Chile austral y permite la comprensión temática y social expresada en *Fuerte Bulnes* y *Ayayema*, pues son los chilotes quienes pueblan y dominan esas tierras y protagonizan los hechos históricos escenificados.

Resulta curioso que Requena no aborde de forma particular la presencia colonizadora de inmigrantes europeos, principalmente croatas, yugoeslavos, siendo ella misma una hija de inmigrantes españoles llegados desde Argentina. Los inmigrantes son personajes secundarios en sus obras, caracterizados con rasgos y comportamientos estereotipados, lo que visibiliza mayormente a chilotes e indígenas. Su decisión sugiere el intento de destacar la participación de ciudadanos chilenos (chilotes e indígenas en menor grado) en el dominio del sur austral y su conformación como parte del territorio chileno. Ciudadanos desplazados históricamente de la participación de la nación chilena, imaginados como flojos, borrachos y mágicos.

El montaje de 1989¹⁴, en dictadura militar, realzó los elementos mágicos asociados comúnmente a Chiloé (brujos, supersticiones, mitología) que la obra presenta junto a la historia romántica de amor imposible. Este montaje confirma la lectura tradicional del trabajo de Requena asociado a lo folclórico y localista. Ya sea intencional o casual, el montaje referido soslayó y murmuró los conflictos políticos que pulsan en los personajes, sus diálogos y contextos.

El montaje de 1972 es coherente con el momento político del país, en que el gobierno de Salvador Allende promueve el trabajo cooperativo y la conciencia identitaria de los trabajadores chilenos.

¹⁴ Montaje en el Teatro Cariola de Santiago, bajo la dirección de Nelson Brodt.

Ambos montajes (1972, 1989) confirman que el trabajo de Requena posee motivaciones más profundas que la representación folclórica de los temas y hechos históricos vinculados a Chiloé, Aysén y Magallanes. Hay un fuerte contenido político que adquiere mayor fuerza en *Chiloé, cielos cubiertos* gracias a su mayor configuración dramática y literaria.

Escritura, dicción y ficción dramática

La obra abandona la tradicional división del conflicto en tres actos, a cambio, propone una división más sencilla en dos partes, sin ajustarse a criterios de tiempo ni espacio. A su vez, tampoco hay divisiones internas que se correspondan a escenas o cuadros. Los personajes transitan con fluidez, aún cuando signifiquen saltos temporales o traslados en el tiempo.

La innovación propuesta va en coherencia con la búsqueda de estilo desarrollada por la dramaturga desde *Fuerte Bulnes*. Hay una evolución desde obras estructuradas y, por lo tanto, más segmentadas, que implican detenciones y ralentización de la escenificación, para dar paso a un ritmo ágil donde las transiciones ocurren rápidamente sin menciones.

Otra innovación significativa ocurre con las acotaciones. Hay muestras de mayor soltura, aumentan en extensión y presencia a lo largo de toda la obra. Dejan de ser acotaciones referidas a los movimientos de los personajes y dan cuenta de otros aspectos de la representación. Con ello, demuestra la consideración de la obra en su globalidad y en su configuración como literatura y

espectáculo, permite un acercamiento a *Chiloé, cielos cubiertos* tanto desde la lectura como para los fines escénicos.

Las acotaciones cumplen funciones en lo dramático tanto como en lo externo vinculado a la representación escénica. Refieren a los personajes, el espacio y los sonidos, principalmente. En las acotaciones más extensas, se conjugan todas las referencias, en cuidado lenguaje referencial, propio de las acotaciones tradicionales. Este ejemplo es decidor de lo afirmado hasta aquí:

(Después del penúltimo estribillo, la música calla repentinamente. Las figuras quedan inmóviles en la posición del baile “La Nave”, estilizada, se oye en el momento de aparecer una fuerte luz sobre Rosario, que la acompaña a primer plano. Aparece el Joven Naufragante. Rosario alza con gracia sus brazos y ambos jóvenes bailan, mirándose con profundo amor. La música, poco después, es reemplazada por la melodía del Caleuche. El Joven Naufragante, arrulla un momento en sus brazos a Rosario y se separa de ella. Los brazos y mano se estiran hasta tocar las yemas de los dedos. El Joven Naufragante sale. Rosario vuelve a la fiesta. Se coloca junto a Alvarado. Recomienza el cielito y el baile termina. Vuelve la luz) (p.283).

En limitadas ocasiones, las acotaciones abandonan la estricta referencialidad para asumir un valor poético, justo en momentos en que se necesita expresar el amor de Rosario por el Joven Naufragante. Ejemplos: “(Rosario mira el mar con su alma puesta en la mirada. Va hacia Chichicho)” (222); y más adelante: “(Rosario escucha la tormenta y se oprime el corazón, que pareciera fuera a estallar...)” (p.285). Con esto, Requena demuestra sus esfuerzos por dotar al texto dramático de mayor configuración literaria, más allá

de la simple transcripción textual de la obra teatral que caracteriza a *Fuerte Bulnes*.

Respecto de los diálogos, estos se caracterizan por la permanente unidad de estilo. Los personajes se expresan y dialogan en virtud de su condición de chilotes y pobres.

Los personajes utilizan una variable particular del español de Chile, la que tradicionalmente ha sido reconocida como el rasgo identitario más visible de los chilotes, al punto de alcanzar un grado de estereotipación. Requena incorpora estos rasgos más allá del simple exotismo lingüístico, pues la configuración de los diálogos presenta una amplia gama de expresiones que revelan las condiciones históricas y geográficas de Chiloé.

En primer lugar, los diálogos están contruidos con expresiones hondamente castizas, debido al pasado colonial que caracterizó a la isla hasta entrado el siglo XIX. Muchas de estas expresiones mantienen vigencia pues están vinculadas fuertemente con las actividades cotidianas del chilote.

Ejemplos hay varios. Uno singular está en las palabras de Estefanía: “Muchaza o pocaza, siempre tomamos el agua parao en Chiloé. Así es que, búsqese otro palique” (p.210). Palique es un término de uso abundante y registrado en España, para designar una conversación de poca importancia. Más ejemplos: “ojos hueros” (p.211), “laya” (p.212), “agüero” (p.227), “almud” (p.262). Este último es quizá el más simbólico, pues corresponde a una medida de uso corriente en las ferias y procede de la herencia árabe peninsular.

Junto con la incorporación de léxico, Requena trabaja en los diálogos a nivel de las oraciones mediante dos construcciones lingüísticas de tradición oral: el refranero y expresiones fijas a modo de interjecciones. Del refranero hay ejemplos abundantes, su uso sintetiza una sabiduría popular con matices de humor que ayudan a distender los ambientes.

La respuesta de Orfelina ante la propuesta de matrimonio de un hombre mayor es el ejemplo más significativo: “-Pa’ las gallinas el maíz, pa’ los pollos el arroz, pa’ los viejos son las viejas y pa’ los mozos soy yo” (p.245).

En particular, las mujeres cierran sus diálogos con fórmulas fijas a modo de interjecciones. Su uso dota a los diálogos del tono característico del habla chilota, le otorga la entonación “cantadita” asociada al sur: Chiloé y la Patagonia. Casos como “Jesús, Virgen Santísima, Madre de Dios” (p.259-260) son comunes en personajes de La Oyarzo o la Abuela Chufila.

Los diálogos también presentan fenómenos lingüísticos propios del español de Chile, como la tendencia a la diptongación en el habla de los niveles menos cultos, el uso frecuente de apócope, caída de la oclusiva /d/ intervocálica, etc. Los ejemplos son abundantes y corroboran el trabajo de caracterización de los personajes según su habla, chilotes y chilenos, con niveles menos culto debido a su limitada educación formal. Esta elaboración más compleja de los diálogos permite percibir la obra en su dimensión folclórica, en la medida que hace visible una idiosincrasia, teñida de marcas estereotípicas.

El elemento más interesante de los diálogos es la incorporación del humor, principalmente por medio de ironías, que dejan entrever las oscuras condiciones que impone la isla para vivir. Este nuevo rasgo desarrollado por Requena está distribuido a lo largo de toda la obra y alcanza en ciertos personajes, su mayor realización.

En los diálogos de las mujeres, se evidencia mayormente la presencia del humor, pues además son ellas las que tienen el dominio de la palabra, en comparación a los diálogos de los hombres, que son más breves y concretos.

Candelaria.- Si no fuera por los tejidos que hacemos, nos moriríamos de hambre.

Orfelina.- Pero al menos tienen hombre.

Candelaria.- Dije hambre, no hombre.

Orfelina.- Es casi lo mismo.

Candelaria.- Si no te gusta don Andrade, ándate pa'l monte. Ahí te podías encontrar con el Thrauco. (Ríen). Ese brujo no es muy regodión.

Orfelina.- No se burlen de una.

Brunilda.- ¡Y si no nos reímos!

(*Guardan silencio, sumidas en sus recuerdos*) (p.205)

El humor es el catalizador de las experiencias difíciles que los personajes sobrellevan, pero también es vehículo de denuncia:

Cárdenas.- ¡Ah, el puente! Eso va a traer felicidad a todos.

(Entra el Catrutro, viejo chico, siempre malhumorado. Al pasar ha oído la palabra puente. Habla sin detenerse y sale).

Viejo Catrutro.- ¡Ja, el puente! Eso no más querían. No ven que son tontos en la capital pa preocuparse de nosotros. No nos hacen ni caminos y van a construir un puente. ¡Eso no más querían! (*Sale*)” (p.207).

Particular son los diálogos de la Abuela Chufila, quien sin preguntas de por medio, narra su historia junto a su marido y las andanzas de éste en los prostíbulos de Punta Arenas. Sus palabras guardan la expresividad chilota, tanto en el léxico como en la enunciación:

Entreguen a ese hombre, que está casao por las dos leyes y no tiene por qué venirse a meter onde ustedes que le sacan toa la plata, que le dije Alcides Antonio Martínez sal de aonde esas fiuras condenás y vente pa' la casa que es onde debes estar y entregar toa la plata y no onde esas mujeres de mal vivir, que le dije (p.271).

La riqueza de los diálogos estriba en los rasgos del estilo, junto a la variedad de funciones que éste cumple. Priman las funciones dramática, caracterizadora y diegética, en tanto los diálogos están orientados plenamente al desarrollo de la acción y su necesaria configuración como obra teatral para ser representada. Por lo tanto, con los diálogos se desarrolla el conflicto, se dan a conocer los comportamientos de los personajes, se da cuenta de hechos ocurridos anterior al tiempo de la acción.

Destacan dos funciones: poética e ideológica. La función poética se ve fortalecida por la modificación del lenguaje, abandona la simple referencialidad y acoge expresiones del habla coloquial con predominancia de figuras retóricas, como se detalló al aludir al estilo.

La función ideológica del diálogo es interesante, en cuanto es expresión propia de los personajes, y extensiva de la colectividad mayor a la que pertenece: chilotes. Primero, hay una postura común de no sentirse ciudadanos chilenos, su aislamiento geográfico es metáfora del abandono estatal a que Chile

los ha sometido. El sentimiento castizo de pertenencia a la colonia española bajo administración directa del Virreinato del Perú y la negociada rendición de las últimas tropas realistas en 1826 los hace vivir con la mirada puesta en Magallanes y Argentina. Desde el Tratado de Tantauco (1826) y el gobierno de Freire (1823-1826), todos los personajes expresan sentirse parte de un territorio distinto al chileno. Así lo expresan Alvarado y Lautaro, respectivamente:

Usted no se convence, todavía, que Chile va a ser siempre pa los de allá. Chiloé está muy relejazo y pa lo único que se acuerdan es para venir a comprar en el verano (p.228)

Chiloé está donde debe estar. Pero de Puerto Montt pa'allá es una cosa y de Puerto Montt pa'acá es otra (p.229).

Ante esta situación, los personajes miran hacia el sur buscando el progreso prometido, como los primeros colonos de la goleta Ancud de 1843. Esta vez las mujeres se quedan en Chiloé a la espera de sus maridos y de los envíos de dinero que prometieron. En sus soledades expresan un discurso ideológicamente patriarcal, a la vez que ensayan nuevas posibilidades, mezcla de trabajo cooperativo y de comunidad de mujeres.

Los hombres ausentes, muertos o en Magallanes, son la causa de que las mujeres expresen su visión de mundo sobre su condición de mujeres solas. Hay aquí una configuración tradicional del rol de las mujeres, rol que aceptan y promueven.

Con sus maridos en Magallanes, sufren la falta de dinero para mantener el hogar, la falta de amor, la carencia de un padre para los hijos. Así se escenifica desde el inicio en que aparecen las mujeres en escena a la espera del

cartero, para saber noticias de sus maridos; las cartas no llegan, pero seguirán repitiendo la acción otros días.

Cuando Alvarado pide en matrimonio a Rosario, La Oyarzo dice: “Bueno, cómo ha de ser, si usted es el único hombre que hay, por el momento en la familia, tendrá que mandar, p” (p.263). Frases como esta se repiten hasta el final de la obra, momento en que las mujeres envían encomiendas a sus maridos.

Es particular la imagen que se escenifica de las mujeres chilotas, difiere con las mujeres colonas de *Fuerte Bulnes*. La primera lectura considera que las mujeres expresan y mantienen una construcción machista, patriarcal y heteronormativa, sin embargo, una lectura más profunda muestra que ellas se encuentran ideológicamente en camino a una construcción más horizontal de las relaciones humanas y laborales.

Las mujeres trabajan y viven en comunidad como una forma de subsistencia válida y urgente. Juntas hilan, del mismo modo comparten sus soledades y preocupaciones, juntas toman decisiones para regir sus hogares.

En el trabajo, la cooperación se instituye desde la tradición. Desde el inicio de la obra, se anuncia la urgencia de realizar un “medán”, reunión para ayudar con especies a quien lo necesita a cambio de una fiesta. Este acto escenifica un hecho más profundo y mayor, de incidencia ideológica importante, porque revela el contexto de producción en que se inscribe la obra.

El actuar cooperativo de los chilotas no es solo una característica de su modo de vida. El cooperativismo es también la propuesta de Cárdenas,

quien dirige la cooperativa de lanas y tejidos. Lee en el diario la noticia de que el gobierno invertirá una fuerte suma de dinero en la zona para la producción del choro zapato y se entusiasma con la idea de trabajo para los chilotes y así evitar que los hombres migren hacia Magallanes.

Cárdenas decide motivar a las mujeres y hombres de la cooperativa, en sus palabras están también las ideas del gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. Cuando sus oyentes dudan de las promesas expresadas, Cárdenas revela la implicancia ideológica de sus palabras: educación para los trabajadores, trabajo y proyectos cooperativos para las comunidades.

Primero dice: “Ahora hay gente preocupada de nosotros y nos van a ayudar. Chiloé está en Chile, ¿no?” (p.228). Con ello marca el inicio de un nuevo tiempo, un nuevo gobierno preocupado de los trabajadores, en oposición a la historia política de Chile, marcada por traiciones de las clase política hacia el pueblo.

Así como aparecen las palabras “cooperativa”, “cooperemos”, “medán”, en los diálogos de Cárdenas, se enuncia el término “compañero” (p.231, 234) para apelar a la gente de la cooperativa. En sus palabras, está la expresión ideológica del contexto histórico representado en la obra. Requena supo escenificar las características propias de la isla y su gente, pero también es expresión del ideal político de la década del 70’.

Esta mirada más detallada pone en relieve el trabajo dramático realizado por Requena. La tercera obra de la trilogía se inserta en el movimiento cultural del teatro por unirse al proyecto social del gobierno de Salvador Allende, por medio de la insistencia del cooperativismo y el discurso del Cárdenas, de un modo levemente propagandístico, confundida y ocultada por la fuerte expresión folclórica, localista que la crítica ha destacado repetidamente.

El diálogo asume predominantemente la forma del coloquio, pues prima la interacción entre dos o más personajes; sólo en tres breves momentos se deja espacio al soliloquio en los personajes de Rosario y la Abuela Chufila. Un rasgo particular es la incorporación de canciones que los personajes entonan en festividades como el matrimonio y el medán en casa de La Oyarzo.

En el momento de la fiesta, los personajes pagan acompañados por la guitarra para hacer salud por los novios. Además, hay ritmos de polka, cueca y cielito. Es este último el de mayor contenido poético, porque en su conjunto es una metáfora de los novios (Rosario y Alvarado), pero también de los personajes (mujeres) de la isla. En la imagen del manzano se concentra la comparación de sus vidas: primero, el manzano es símbolo de la soledad al perder sus frutos, “Al manzano le quitaron/ sus manzanas verde mar/ cielito, el manzano, cielo/ lloraba su soledad” (p.282); seguido, el manzano pierde sus hojas, “sus hojas, cielito/ cielo/ con el viento partirán” (p.282). Así, el árbol adquiere un sentido trágico al perder consecutivamente lo que le es natural y quedar despojado, del mismo modo en que las madres, esposas, hijas ven partir a sus familias.

Existe participación de un coro, presente en escena y que funciona como una especie de aparte para el público, sin usar formas apelativas, en que no participan los demás personajes, quienes se quedan inmóviles.

Desde la cantidad, el coro aparece ocho veces, desde el inicio, en que contextualiza el espacio de Curaco de Vélez, hasta el final, llama a la lluvia a no mojar más “el corazón de estas islas/ que es trigo, pez, guitarra/ y de lágrimas/ de lágrimas” (p.292). Entre sus cantos, se entonan resfalosa y periconá, junto a otras que no indican el tipo de composición estrófica.

El coro se dirige a Rosario de forma metafórica. La nombra paloma y le pide que abandone su amor al Joven Naufragante: “Deja esos sueños, paloma/ caminando por el mar”, porque “Amor que viene del agua/ es sueño y no verdad” (p.269).

La presencia del coro y sus intervenciones recuerdan la configuración de la tragedia griega y del teatro épico de Brecht. Sin embargo, el coro de *Chiloé, cielos cubiertos* no se adhiere a ninguno, pues posee una fisonomía distinta. En primer lugar, no es una representación del pueblo que apela a los personajes; segundo, tampoco adquiere una participación radical para evitar la emoción y la catarsis. Más bien, el coro es una figura que sirve de transición poética entre escenas, para permitir cambio de espacio, verbalizar las emociones y contextualizar.

Respecto de las acciones, la mayor parte son escenificadas o patentes. Otra buena parte, son aludidas o ausentes, como el pasado de las

mujeres con sus maridos -La Oyarzo con su marido Zoilo y la Abuela Chufila en Punta Arenas-, las formas de trabajo en la cooperativa y el balseo de turistas en verano.

Estas acciones no están divididas en la tradicional tríada de acto, escena, cuadro. Requena organizó la acción en dos partes, sin distinguir escenas ni cuadros, pese a que las acotaciones dan cuenta de cambio de espacios y escenografías.

En general, puede hablarse de una obra dramática según modelo aristotélico, que respeta la unidad e integridad de la acción, pese a las innovaciones formales de la autora. Resulta una obra oscilante entre el drama de ambiente y el drama de personaje, en la medida que Curaco de Vélez asume momentáneamente como protagonista y no sólo actúa como telón de fondo a la historia de amor trágico de Rosario.

Tiempo

La duración del tiempo de la fábula corresponde a una semana, según evidencian los diálogos de los personajes: las mujeres se comprometen a tener tejidos para el día miércoles y asistir el medán del domingo.

La dramaturga construyó la obra a partir de la condensación del tiempo de la fábula, por medio de pequeños saltos temporales, en los que participan el coro con sus composiciones estróficas. Tras la irrupción del coro, se da inicio a otra escena, con cambio de ambiente. La mayor parte del tiempo

corresponde a tiempo patente, salvo el tiempo latente que ocurre en los saltos temporales. Esto determina un ritmo particular de intensidad, pues la acción rebasa la duración de la puesta en escena.

Los personajes conciben el tiempo de un modo particular. No se ajustan a las convenciones tradicionales por estaciones del año, sino que establecen sus propios periodos para aprehender el tiempo, más cercano a sus vidas vinculadas con los cultivos y crianza de animales.

Estos diálogos son ejemplos:

ORFELINA.- Pal' tiempo del reitimiento vino.

CANDELARIA.- (...) pa'l tiempo de las haba.

ORFELINA.- Si yo me casara sería pa'l tiempo de las papas nuevas. Trae suerte (p.206).

Las palabras de las mujeres evidencian una visión propia del tiempo, relacionado con la tierra y las supersticiones. Los márgenes geográficos e históricos determinan una construcción temporal propia, que a la vez significa otro ritmo para la vida, muy distinto del santiaguino, del que tanto se queja Don Andrade al recordar su visita a la capital.

La construcción dramática elegida por Requena respeta la sucesión temporal de causalidad, es decir, corresponde a un ordenamiento cronológico.

Además, lo que ocurre una vez en la fábula sólo se escenifica una vez, lo que determina llamarla una construcción singulativa. Podría pensarse que el constante recuerdo de los maridos y su extrañamiento son una repetición, sin embargo, hay una intención de mostrar la permanencia del hecho.

Chiloé, cielos cubiertos no establece una distancia con el tiempo del espectador, por el contrario, busca plantear la cercanía temporal de lo escenificado. Se configura así en un drama contemporáneo para los años de escritura y puesta en escena. Pasado los cuarenta años que separan la escenificación, el drama no pierde su carácter contemporáneo, pues los conflictos y problemas planteados aún son totalmente vigentes: el aislamiento, la promesa del puente, las consecuencias del turismo, la mirada exotista de la capital.

Espacio

El espacio se caracteriza por corresponder a una escena cerrada. La acción se enfrenta al público, se ilumina la escena y se oscurece la sala, para favorecer efectos ilusionistas y promover los procesos de identificación.

En la obra, ocurren nueve cambios de espacios, correspondientes a cinco espacios diferentes. Los cambios se distribuyen equitativamente en cada una de las partes en que se divide la obra dramática.

Los espacios patentes están limitados a las calles del pueblo e interiores de las casas y almacén. El espacio de mayor importancia es el interior de las casas, reducida a la cocina, como una metonimia del hogar y de la vida chilota, allí se desarrolla la vida de las mujeres, quienes tienen la mayor participación en las escenas.

Por otro lado, cobran importancia los espacios latentes y ausentes. Espacio latente de presencia continua es el mar, de allí procede el Joven Naufragante y es el lugar de encuentro con Rosario, también es el elemento que determina la vida insular. Su presencia en escena es aludida por medio de la iluminación espectral y de tormenta, sonidos de oleajes, viento y lluvia. Cuando Rosario y otros personajes se acercan a la playa, se desplazan hasta el borde del escenario como si el mar estuviese allí donde comienza el público y fuera este quien mira desde el mar lo que acontece en la isla.

Nuevamente, como en las dos obras anteriores de la trilogía, los espacios ausentes corresponden a Magallanes y Santiago. Son lugares extremos, indicados por los personajes como antítesis: para don Andrade, Santiago es estrés y saturación; para Alvarado, Magallanes es la tierra de las oportunidades. En medio, se encuentra Chiloé, como un espacio de conflicto, donde los proyectos políticos para industrializar el país, por el bien de los trabajadores, también tendrán cabida.

Por último, el espacio se presenta en una distancia media. No hay representación realista, más bien corresponde a un espacio metonímico, pues éstos son representados por medio de indicios, debido a la continua serie de cambios de escenografía. La obra utiliza recursos sonoros y lumínicos para sugerir los espacios exteriores (mar, campo, calles).

Personajes

La obra cuenta con un reparto numeroso, acorde a su configuración en obra colectiva, característica de la trilogía de Requena, quien muestra conflictos colectivos por sobre las individualidades. Dieciséis personajes, más el coro y pareja de baile conforman el reparto: siete mujeres y nueve hombres.

Si bien hay mayoría de personajes hombres, son las mujeres quienes tienen mayor participación en el desarrollo del conflicto. Estefanía, Brunilda, Candelaria, Orfelina y La Oyarzo son una comunidad de mujeres solidarias, que en el trabajo cooperativo y su aparición como un rasgo propio de la vida chilota, establecen una forma de subsistencia ante el abandono a que son sometidas por sus maridos. Son personajes definidos, quienes tienen mayor configuración en el carácter gracias a los abundantes diálogos.

Junto a las mujeres, el coro tiene una participación relevante en el desarrollo de la obra. Sus intervenciones son pausas en el desarrollo del tiempo de la representación y también saltos temporales. Su ubicación estratégica permite la reflexión y poeticidad, en conjunto con formas musicales propias del folclore de la isla, es un personaje fundamental para la formación del punto de vista del espectador, sus intervenciones son para ellos, pues los personajes no perciben sus palabras y cantos en escena.

Desde la jerarquía, es también un personaje particular, porque cumple una función pragmática: es un personaje-público, un falso público, que en escena aporta un componente poético de profundo valor.

La mayor parte de los personajes son patentes, visibles en escena, salvo Zoilo, personaje latente pues es un ánima del marido muerto de La Oyarzo, quien es percibido por los ruidos y solo es visible en algunos momentos para el público.

Las figuras del Thrauco, El Caleuche también son personajes latentes. Aludidos en escena en los diálogos, tanto por la iluminación y los sonidos. Destaca el significado que aporta su presencia, sobre todo de cómo se configura el mundo de los vivos con la presencia de los muertos, tanto como del mundo sobrenatural (mitología y leyendas).

Desde el punto de vista de su evolución, los personajes son estáticos. El único que cambia su carácter es Alvarado. Su objetivo de casarse y partir a Magallanes para buscar un trabajo que asegure la estabilidad de su matrimonio, es abandonado luego de la desaparición de su esposa Rosario.

La estabilidad de los personajes sugiere que la vida de los chilotes no varía sustancialmente. Sus habitantes están sumidos en las condiciones de vida que impone la geografía, el clima y el estado, quizá es por ello que los personajes son tan incrédulos ante las noticias que les transmite Cárdenas sobre los nuevos proyectos que impulsará el gobierno.

Con el grupo de mujeres protagónicas, los hombres son personajes menores, sustanciales, pues su valor está en lo que son, pero no en un grado determinante para el desarrollo de la acción, salvo Cárdenas: vocero, promotor de proyectos debido a su condición y labor de líder en la cooperativa. Los

hombres que se quedan en la isla son los mayores, aquellos no aptos para los trabajos en Magallanes, los solteros que no tienen la obligación de mantener a su esposa e hijos.

Los personajes se presentan humanizados, a escala de los receptores, ni por sobre ni bajo éstos. Incluso, el Joven Naufragante es un personaje humanizado, el amor que siente por Rosario lo despoja del mundo de los muertos y del castigo a vagar sin rumbo eternamente en el Caleuche, barco fantasma en que sus tripulantes tienen limitaciones físicas para no escapar.

Visión

Chiloé, cielos cubiertos es una obra que busca una ilusión de realidad en el receptor, al igual que las dos obras anteriores de la trilogía, por medio de los recursos dramatúrgicos en boga durante los teatros universitarios.

La presencia de personajes humanizados, cada uno con su conflicto personal, pero compartiendo carencias y dolores, contribuye a acercarlos al público. Ninguno de ellos cumple el rol de héroe o conductor de su comunidad, aunque Lautaro y Cárdenas se imponen grandes desafíos, se ven fracasados por las circunstancias.

El espacio es construido gracias a la metonimia. Pequeños elementos escenográficos refieren a Curaco de Vélez y, en su conjunto, significan la vida chilota en las islas del archipiélago. Así, la búsqueda de Requena es

representar un espacio geográfico, a partir de sus elementos caracterizadores: la casa isleña es, por extensión, Chiloé.

La cercanía temporal, tanto para los espectadores de 1971 y 1989, como los actuales, la ubican como un drama cercano, contemporáneo, sin distancia temporal. Esto, junto al hecho que hay un desarrollo continuo del tiempo, sin alteraciones, a excepción de saltos temporales, permiten que la obra sea percibida también con alto grado de ilusión.

Para los años de su estreno, más que en la actualidad, la obra revela una geografía humana y territorial desconocida para la capital. Escenifica a un grupo humano, capaz de provocar la empatía de los santiaguinos, principalmente con las mujeres.

Los aspectos sensoriales de la obra remiten al clima de Chiloé, pero también al mundo mágico, que se condice con la mirada exótica que pesa sobre la isla, pues los afuerinos conocen Chiloé solo como un territorio sobrenatural. El acierto de Requena está en haber capturado la atención del público, al escenificar aspectos de ese mundo mítico-mitológico que conocen, para alcanzar su empatía y transmitir el mensaje político del gobierno de la Unidad Popular de nuevos proyectos para los trabajadores, incluso para los marginados histórica y socialmente.

Claves de la dramaturgia de María Asunción Requena

Los temas principales de la dramaturgia de Requena son los hechos históricos vinculados al territorio de la nación. Su preocupación está en escenificar la relevancia de esos espacios en la configuración de la República y el trato que han recibido de parte del estado. Conjuntamente, las historias humanas de quienes habitaron esos territorios se vuelven fundamentales. Por eso, la clasificación de sus obras enfrenta dificultades, porque ella configuró sus trabajos en equilibrados dramas históricos, de ambientes y de personajes, como ocurre en *Fuerte Bulnes* y *Ayayema*. *Chiloé, cielos cubiertos* disimula el hecho histórico que le sirve de asunto, pero el análisis dramatólogo evidencia el momento de lucha política que se gestaba en Santiago, pero que tendría repercusiones también para esa geografía.

Sus obras se estructuran de un modo clásico, pero con innovaciones formales. Poseen divisiones que no concuerdan con actos, más bien son partes ajustadas al tiempo.

El diálogo es fundamental y cumple funciones diversas. Los personajes hacen con las palabras, pero este también construye el espacio y evidencia el matiz ideológico. La forma común del diálogo es el coloquio y no existe uso de apartes ni apelación al público.

Las acotaciones adquieren mayor uso y versatilidad gradual, inicialmente en *Fuerte Bulnes* son breves y refieren a la acción; en cambio, en

Chiloé, cielos cubiertos son más extensas y hasta refieren a aspectos escénicos de la representación.

Un recurso característico de su escritura son las canciones. En todas ellas hay alguna composición, que acompaña las ceremonias como ocurre en las dos primeras obras, hasta su mayor presencia y fines más diégeticos en la tercera obra, donde un coro las entona.

Requena prefiere la progresión lineal de los acontecimientos, con frecuencia singulativa, es decir, lo que ocurre una vez en la fábula se representa sólo una vez en la obra. La progresión se da con saltos temporales, con el objeto de hacer calzar el tiempo de la fábula, siempre mayor, en el tiempo de la representación, lo que genera un ritmo de intensión en sus tres obras.

Las obras han sido escritas para una configuración del espacio teatral tradicional, en lo que se ha conocido como teatro a la italiana. En la realidad, sus obras se representaron en edificios construidos para los fines teatrales. Si bien parece muy conservador este hecho, vale decir que los dramaturgos de su generación trabajaron con estos espacios y las innovaciones formales se realizaban sobre esos escenarios al modificar la puesta en escena, los temas y los recursos.

En sus obras, siempre hay un juego entre el afuera y el adentro, entre lo exterior del espacio geográfico y el interior del hogar. En esta dualidad, la dramaturga escenifica la relación que los personajes establecen con su entorno natural y las exigencias que éste les impone a su forma de vivir.

Destaca también cómo las obras presentan espacios aludidos. Santiago se convierte en la alusión más frecuente en toda la trilogía. Su mención ocurre por los personajes, siempre a partir del rechazo y disgusto, se configura en la antítesis de Magallanes, Aysén y Chiloé.

Los personajes son numerosos en el reparto. La gran cantidad que aparece nombrada en la *dramatis personae* se ve aumentada con personajes no descritos que acompañan para poblar la escena: indígenas, soldados. Desde la configuración, el número de personajes es menor, esto es, son menos los personajes que participan de toda la acción; destaca la participación de mujeres, particularmente en la primera y última obra de la trilogía: obras en que las mujeres son parte fundamental de la acción y su desenlace, quienes son configuradas en más de un plano, con el fin de conocerlas en mayor grado.

Todas las obras buscan la mayor ilusión de realidad, para provocar la mayor empatía con los personajes y sus circunstancias, tan desconocidas para el público ciudadano que asistió a sus montajes. Dicha ilusión se logra con personajes humanizados, un espacio metonímico que refiere a una geografía mayor y un tiempo particular del pasado histórico de Chile.

Requena escribió sus obras pensando en los espectadores, por ello se preocupó de incorporar sonidos, para ayudar a la configuración del espacio, tanto como canciones para la identificación del público. La importancia que le otorga a los personajes, sus características y sus historias, buscan la empatía del receptor, con el fin de obtener su conmiseración frente a los sacrificios de sus

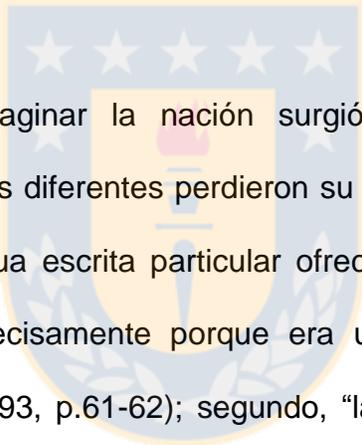
vidas. Finalmente, el objetivo es plenamente ideológico, pues su discurso teatral discute las causas históricas por las que un grupo de ciudadanos chilenos viven sumidos en el aislamiento, la pobreza, el olvido, por parte del estado, pero también por parte del resto de quienes conforman la nación.



CAPÍTULO III

Los problemas de la nación

“Chile es lo que es,
yo siendo chileno, no sé mucho lo que es Chile”
(Raúl Ruiz)



La posibilidad de imaginar la nación surgió en la historia cuando tres concepciones culturales diferentes perdieron su control axiomático: primero, “la idea de que una lengua escrita particular ofrecía un acceso privilegiado a la verdad ontológica, precisamente porque era una parte inseparable de esa verdad” (Anderson, 1993, p.61-62); segundo, “la creencia de que la sociedad estaba naturalmente organizada alrededor y bajo centros elevados” (p.62); y tercero, “una concepción de la temporalidad donde la cosmología y la historia eran indistinguibles, mientras que el origen del mundo y del hombre eran idénticos en esencia” (p.62).

Anderson define nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p.23). Desglosa la definición según los tres conceptos involucrados: imaginada, limitada y soberana. En primer lugar, es “*imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de

ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (p.23). Seguido, es limitada “porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a millones de seres humanos vivo, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (p.25). Y por último, “se imagina *soberana* porque el concepto nación en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (p.25). Mención aparte, merece la reflexión del por qué es comunidad: “porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (p.25).

Renán desmitifica las antiguas creencias de que la nación estaba fuertemente sustentada por la raza, por el suelo o la geografía, la religión y aún por la lengua. Primero, porque no existe una raza pura; segundo, la geografía ha contribuido a limitar fronteras gracias a ríos o cordilleras, pero sólo como un aporte a la contención del grupo humano; tercero, la religión se ha vuelto una cosa individual; y por último, la lengua no ha sido suficiente aglutinador para proyectar la nación. Para el autor, hace falta algo más y es “una parte de sentimiento” (2000, p.64), lo que Gellner asocia a un sentimiento volitivo para conformar la comunidad, pues “la mayoría de los grupos que perduran se basan en una mezcla de lealtad e identificación (de adhesión voluntaria) e incentivos – positivos o negativos- ajenos (esperanzas y temores)” (1988, p.78).

Un elemento que Anderson considera y Gellner refuerza es la importancia del nacionalismo en la conformación de la nación: “la idea de nación surge en un entramado discursivo donde el nacionalismo e incluso el Estado son actores insoslayables y determinantes de su misma aparición conceptual” (Fernández Bravo, 2000, p.17). La fuerza del nacionalismo es tal que puede determinar los elementos que falsamente se arguyen como base de la nación (recuérdese a Renán) o como dice Gellner “es posible que se haga revivir lenguas muertas, que se inventen tradiciones y que se restauren esencias originales completamente ficticias” (p.80).

Visto así, la definición de nación que Anderson tan claramente expone se matiza, pues la construcción de la comunidad imaginada no queda exenta de imposiciones, desplazamientos y marginaciones producto del nacionalismo y del Estado –entendido como un constructo legal de “especialización y concentración del mantenimiento del orden” (Gellner, p.16)-, quien vuelve realizable el ideal de unidad y homogeneidad del nacionalismo.

Sin embargo, las naciones no han sido construidas solamente con leyes que dan cuerpo territorial y normativo a la voluntad humana de comunidad, un rol importante juega la elaboración de un pasado común, donde “todos hayan olvidado muchas cosas” (Renán, p.57), lo que “Bhabha llama “ficciones fundacionales”, virtud de las cuales se fundan los orígenes de la identidad nacional en permanentes acomodados, desplazamientos, inclusiones, exclusiones, superposiciones” (Torres, 2007, p.11-12).

De igual modo pensó Cornejo Polar cuando revisó las literaturas de las regiones andinas: se detuvo en “una serie discursiva que acompaña los proyectos de formación y consolidación nacional” (Moraña, 1995, p.280). Es decir, desentrañó las pretensiones de los discursos homogeneizantes que “tratan de afantasmear la diferencia y negar el conflicto, sugiriendo la existencia de identidades de amalgama que (...) facilitan la implementación de agendas políticas y culturales bien determinadas” (p.281). Dichos mecanismos operan desde una élite intelectual y política que “convierte (...) un “nosotros” excluyente, en la que cabe con comodidad, con sus deseos e intereses íntegros” (Cornejo Polar, 2003, p.15) y todo lo demás debe integrarse a ese restrictivo nosotros con presiones y reacomodos, todo sea por el bien de la “identidad” intensamente deseada” (p.15).

Volviendo a las “ficciones fundacionales” o “metarrelatos fundacionales”, éstas han sido en buena parte literatura, construida con la lengua nacional que Renán desestima para el origen de una nación¹⁵. Para Anderson, la lengua es generadora –de igual modo piensa Saldaña (2008)-, más aún cuando logra estar impresa porque “inventa el nacionalismo” (p.190) necesario para unir las voluntades y el sentido de pertenencia.

¹⁵ Doris Sommers revisa las relaciones de la ficción y la construcción de las naciones latinoamericana en su libro *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (1993), afirma que la ficción de las novelas románticas “despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueño de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetos públicos” (2004, p.23).

La lengua impresa fija y hace circular los imaginarios comunes entre los habitantes de la nación, los que en buena parte han recibido el calificativo de literatura nacional: historiografía, clasificada y una parte canonizada. Como reconoce Fernández Bravo, el problema ha sido la tendencia a naturalizar el concepto y la operacionalización del nombre “literatura nacional) (p.13), siendo que –al igual que la nación, nacionalismos e incluso el Estado- es una “construcción cultural en la que los dos miembros del sintagma –el sustantivo y el adjetivo gentilicio- han ido adquiriendo distintos valores y sentidos con el paso del tiempo” (Saldaña, p.122).

Anderson señala que la novela y el periódico son las “formas (que) proveyeron los medios técnicos necesarios para la “representación” de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación” (p.47). Esto encuentra fundamento en que ha sido la novela la que ha recibido mayor atención en las historias de la literatura y el periódico fue parte esencial para la transmisión de los ideales libertarios que animaron a gran parte de las naciones occidentales.

Una vez que los libros circulan en América gracias a talleres de imprenta y sin la censura de *nihil obstat* ni del *index prohibitorum* (herencia medieval aún vigente en la colonia), aparece la primera novela moderna a este lado del mundo, que no es simple traducción y adecuación de los moldes europeos del neoclasicismo (siguiendo a Cédomil Goic en su *Historia de la Novela Hispanoamericana*): *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi.

Con su estilo epistolar y picaresco, se advierte “cómo opera aquí la “imaginación nacional” en el movimiento de un héroe solitario a través de un contexto sociológico de una fijeza que funde el mundo interior de la novela con el mundo exterior” (Anderson, p.53) y con ello le da a México la representación de un criollo y su sobrevivencia en un espacio común para los lectores. La novela es considerada por Kemy Oyarzún como una “megamáquina imaginativa y simbólica” (1991, p.22) que permite, junto a otras producciones culturales, contribuir al “proyecto hegemónico de la burguesía emergente” (p.24); es el caso de *El Periquillo Sarniento*, analizado en su configuración textual¹⁶ como un discurso destinado a disciplinar el deseo de los receptores de la novela, los hijos del narrador, pero que por extensión son los habitantes del México independentista.

La nación no se construye sola con el simple devenir del tiempo, menos aún el nacionalismo. Hay fuerzas humanas que han trabajado por ella. Una respuesta rápida a la cuestión sería el pueblo como motor de la historia. Sin embargo, el nacionalismo ha sido definido por los intelectuales, porque en la relación cultura y nacionalismo “fueron quienes primero establecieron, con la ayuda de la filología, el valor de la lengua y de ciertos géneros literarios como la

¹⁶ Oyarzún destaca cómo la filiación con la novela picaresca española es sólo parcial; en cambio, hay una intertextualidad discursiva para configurar una narrativa disciplinaria, hace uso del discurso pedagógico, jurídico, hagiográfico seculares, discurso confesional, retórica clásica y referencias bíblicas, discurso médico/fisiocrático (p.29).

poesía y las leyendas populares en la definición de la identidad nacional en Europa” (Fernández Bravo, p.14).

Saldaña encuentra en Julia Kristeva la defensa a una reconsideración de la nación, porque “es un espacio de identificación que debe dibujarse constantemente debido a los continuos cambios históricos (p.117). De la misma manera, es necesario redibujar la literatura nacional, llevarla hasta sus límites, redistribuir el corpus bibliográfico que el nacionalismo fraguó para sintetizar una cultura homogénea, incorporar esos otros géneros que no son la novela ni el ensayo liberal publicado en los periódicos del siglo diecinueve en Chile: en síntesis, poner también el teatro al centro de la discusión para ver qué rol ha cumplido.

Otro punto de análisis teórico pertinente nace desde los estudios de género, pues han incorporado el estado-nación al problema de la construcción del género. Ya no se trata simplemente de denunciar la posición de sumisión en que se encuentra la mujer en una sociedad patriarcal, sino que también de problematizar la construcción y participación de lo masculino/femenino dentro de las políticas del estado-nación.

En Chile, José Bengoa (1996) cree que la formación del Estado-nación se debe a una matriz oligárquica que no ha sido modificada. De igual forma, Salazar y Pinto afirman “que el Estado no ha sido otra cosa en Chile que “el instrumento auxiliar de la oligarquía de turno” (1999, p.21).

La construcción del Estado chileno ocurre por la imposición del poder y la fuerza sobre la población, sin “un pacto con los soberanos. Sólo se constata la entrega del poder” (Bengoa, p.86). Ha sido “un proceso en que los “poderes fácticos” han avasallado a la ciudadanía. Lo que implica avasallar la legitimidad (...) e imponer, *a posterior*, tras la obra gruesa consumada, un “sustituto”. Un discurso justificatorio” (Salazar, Pinto, p.16), que ha sido la institucionalidad legal de una nueva constitución. En síntesis, recordando la tesis de Góngora que decía que en Chile el Estado fue primero y construyó la nación, de lo que se trató siempre fue de “subordinar a “la Nación”, construirla a partir del orden de la autoridad del Estado. En eso ha consistido el gran proyecto nacional, el gran proyecto cultural del país” (Bengoa, p.92).

Que tanto el Estado como la nación sean producto de la oligarquía chilena y que el modo de construcción haya sido por la fuerza, ha tenido hondas consecuencias para la conformación y administración del territorio nacional, de su economía, de la valorización y participación de mujeres e indígenas, de la identidad nacional y de sus manifestaciones artísticas.

Una primera consecuencia, quizá la mayor, es la pobre participación de la sociedad civil en “la tarea de construir socialmente el Estado” (Salazar y Pinto, p.20), ya que el diálogo social ha sido sustituido por un consenso impuesto con ayuda de las Fuerzas Armadas (p.20), quienes participan como una clase política militar al aducir una larga tradición y una existencia anterior al mismo estado-

nación. Es decir, una “sociedad pretoriana”¹⁷, aquella “caracterizada por una periódica “intervención de los militares en política”, en “ausencia de instituciones políticas efectivas” (p.87), que no comulga con una sociedad plenamente democrática de participación y decisión ciudadana.

Debido a lo anterior, se configura un estado-nación administrado desde un poder central que limita y coarta los poderes comunales pese a los relativos intentos locales por denunciar y hacer frente al centralismo avasallador. La clase política civil intentó en varias oportunidades participar de la construcción del cuerpo base legal del estado-nación: la constitución política. Así, el territorio geográfico y humano del estado-nación no sólo era normado por el centro político sino que también carecía de participación democrática.

El estado-nación buscó y propagó la idea de un “alma colectiva”, homogénea y esencialista. La encontró en la figura del “roto chileno” como una fusión entre la bravura del mapuche y la ascendencia vasca del criollo. Sin embargo, la propuesta historiográfica de Salazar y Pinto busca descreer de la idea de “alma colectiva” y afirmar “la existencia de identidades de carácter “intermedio”, situadas entre la particularidad atomizada del individuo y la unidad “hegemonizadora” (...) de la sociedad” (p.8). Este punto resulta fundamental porque permite reflexionar sobre cuáles son esas identidades intermedias que conforman identidades colectivas dentro del estado-nación.

¹⁷ Concepto de S. Huntington.

María Asunción Requena escribió las tres obras de la trilogía con plena conciencia de su conformación unitaria. Pese a que su escritura le significó un trabajo de tres décadas, respondió a un proyecto temático mayor, alimentado por un compromiso ideológico y político, en que los valores de la nación y su construcción estaban en revisión.

Es así como las obras desarrollan de forma preclara y adelantada los conflictos sociales, que las ciencias sociales abordarán, con nuevos marcos teóricos, recién en el cambio de siglo. La voluntad y el empeño de la dramaturga logran posicionar en los escenarios capitalinos (Santiago y Concepción) los problemas históricos, geográficos, políticos y sociales de una parte de la nación chilena.

Tras el análisis dramatólogo desarrollado en el capítulo II, es posible identificar tres problemas de la nación, a los que Requena otorgó especial atención en cada una de las tres obras.

En primer lugar, el reconocimiento de un trasfondo histórico importante, no sólo en *Fuerte Bulnes* donde es evidente, sino que en las tres obras. El apartado “Escritura, dicción y ficción dramática” permite resaltar aquellos hechos históricos de vinculación con la conformación de la nación chilena y que la historiografía ha soslayado para omitirlas del pasado común que permite a los habitantes imaginarse parte de una comunidad.

Seguido, la problematización de la geografía de la nación, a partir de la escenificación de espacios construidos histórica y geográficamente como

periferia. Aquí son útiles las afirmaciones realizadas en el apartado “Espacio” del análisis dramatólogo, junto con las nociones de nación de distintos teóricos y de la participación de la memoria colectiva en la representación de los escenarios (Halbwachs) de Punta Arenas, Aysén y Chiloé.

En tercer lugar, una reflexión sobre los cuerpos de la nación, a partir de las conclusiones arrojadas por el análisis sobre los “Personajes”. Se destaca aquí la idea de cuerpos que importan (Butler) para la nación, tanto como la de sujetos subalternos, considerados así por el estado-nación y mantenidos en la marginalidad. Los estudios de género de Butler y los estudios poscoloniales de Spivak permiten evidenciar una población, que al igual que el territorio, están al margen de la participación ciudadana de una nación moderna.

La historia de la nación: omisiones y tachaduras

Todas las definiciones de nación hacen mención a la existencia, como requisito, de una serie de elementos compartidos, como una lengua y un territorio, pero por sobre todo un pasado común. Dicho pasado se encuentra elaborado en una serie de relatos, pues como dice Ricoeur, “relatando historias, los hombres articulan su experiencia del tiempo, se orientan en el caos de las modalidades potenciales del desarrollo” (1979, p.18).

La historia es uno de estos relatos, de mayor importancia debido al respaldo institucional que le ha otorgado al conformarse en disciplina y, por mucho tiempo, sobre todo en el siglo xix, el haber declarado ser la narración de

hechos verídicos. Hasta la posmodernidad y la declarada caída de los megarelatos, junto con la revisión de White de la escritura historiográfica de los grandes historiadores europeos del xix, se reconoce que “todo discurso resulta de la intención, consciente o inconsciente, de representar la realidad de manera no literal” (Malaver, 2013, p.43). La literatura, al igual que la historia tradicional del siglo xx o contemporánea, participa fuertemente en la construcción del pasado común, para la existencia de la comunidad imaginada que bien define Anderson.

Requena se vincula con la historia nacional para evidenciar que es un relato parcial y profundamente injusto con los hechos históricos en que se definen las fronteras, y con la omisión de los verdaderos personajes participantes en las gestas de conformación de lo nacional. Requena elabora tres relatos que se contraponen a la historia del “Chile histórico”, como denomina Sergio Grez al Chile central en el que criollos como O’Higgins y Carrera tienen la mayor figuración y relevancia al ser responsables de las gestas y luchas de independencia.

“Cualquier narración -y con mucha más razón si pretenden relatar acontecimientos realmente sucedidos en el pasado- implica una moral, señala una utopía a alcanzar o un peligro a evitar, de manera que incluye un componente ideológico, una dimensión final” (Rosa, Bellelli, Bakhurst, 2008, p.186). Los tres relatos ofrecidos por la dramaturga ponen en escena tres momentos históricos

de la nación, que necesitan, por justicia, ser conocidos, para conformar parte de la memoria colectiva y visibilizar la posibilidad de una nación más inclusiva.

Subercaseaux (2007), quien lee a Bergson y a Ricoeur, plantea el concepto de “escenificación del tiempo nacional”, pues “la escenificación o vivencia colectiva del tiempo se manifiesta en una trama de representaciones, narraciones, trama que tiene como eje semántico un conjunto de ideas-fuerza y una teatralización del tiempo histórico y de la memoria colectiva” (p.15). Este concepto permite revisar las distintas representaciones del pasado nacional, en que han tenido participación múltiples dispositivos o artefactos que “hacen posible que un individuo acceda a la experiencia acumulada por el grupo” (Rosa, Bellelli, Bakhurst, p.141).

Recuérdese la importancia que otorga Anderson a la novela y los periódicos para la conformación de la nación, como una forma de conocer a aquellos que nunca se verán. Sin embargo, “el discurso de lo nacional circula por distintos soportes” (Subercaseaux, p.16), entre ellos la dramaturgia y el teatro.

Subercaseaux reconoce cinco escenificaciones del tiempo nacional para el caso chileno: tiempo colonial, tiempo fundacional, tiempo de integración, tiempo de transformación y tiempo globalizado. Importa aquí el “*tiempo fundacional*” a comienzos del siglo xix, en el período de la Independencia; el *tiempo de integración* hacia fines del siglo xix y comienzos del xx; *tiempo de transformación* desde la década del treinta al setenta” (p.16).

Es necesario agregar la participación e intencionalidad “como agente fundamental a la elites y la intelligenzia” (p.15). Requena pertenece a esa élite intelectual chilena, de formación universitaria y europea, al igual que sus compañeros y compañeras de generación: Isidora Aguirre, Gabriela Roepke, Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, por nombrar algunos. Siendo parte de la generación del 50, buscaron, al igual que la élite intelectual del tiempo de transformación, “un cambio (parcial o total) de la estructura socioeconómica (...) en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos” (p.15).

Sin embargo, en el caso de *Fuerte Bulnes*, Requena escenifica otro tipo de tiempo nacional. Hace que actores y públicos se trasladen al tiempo de fundación, en que “el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: se trata de educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado, en sus vertientes republicana y liberal” (p.14).

Recurrir al pasado histórico de la nación se vuelve el eje principal de la obra, para demostrar que en la construcción de Chile hay un hecho histórico importante, soslayado y poco referido. Sin embargo, su ocurrencia configuró la geografía de la república, tal como las batallas ocurridas en el valle central.

La dramaturga es consciente de este hecho histórico, tanto como su conocimiento de la historiografía nacional y de sus implicaciones. Y se evidencia de modo permanente en la fábula de la obra, al indicar nombres de personajes históricos, que aluden a la importancia y vigencia de la gesta, todavía en el tiempo

de transformación, incluso hoy en tiempo de globalización (quizá Requena intuyó la repercusión de su trabajo).

Como bien incorpora Requena, la región de Magallanes, desconocida para la oficialidad nacional, estaba en los planes expansionistas y colonizadores de países como Inglaterra y Francia. Martinic, historiador de Punta Arenas, refiere estos hechos:

Para las potencias europeas a su turno, en especial para Inglaterra y Francia, las tierras australes del continente americano eran *res nullius*, esto es, de nadie, en consecuencia miraban con ojos imperialistas dichas regiones (...) Francia, en particular, cobró especial interés por el Estrecho y sus tierras, y en sus planes de expansión colonial comenzó a verse como posible un establecimiento galo en la Patagonia austral (2002, p.43).

Requena refiere este hecho en el diálogo del Capitán Williams: “¿Se acuerda usted, Fray Domingo, que al día siguiente de llegar nosotros aquí, atracó a estas costas un barco francés y que sus marinos bajaron a tierra plantando banderas, como si esta tierra hubiera sido la tierra de nadie?” (1979, p.126). Su incorporación permite destacar lo valioso del territorio y lo beneficioso que resulta para Chile poseer su dominio.

La fidelidad con que la dramaturga incorpora los hechos históricos es rigurosa y se corresponde con la narración histórica de los trabajos de historiadores como Sergio Lausic y Mateo Martinic, ambos de Punta Arenas. Se da cuenta de la fundación el 21 de septiembre de 1843 en un poema que recita el personaje de Ignacia, día efectivo en que desembarcó la goleta Ancud “al

mando del capitán de fragata Juan Williams, con un total de veintitrés personas a bordo, entre tripulantes, soldados y supernumerarios” (Martinic, p.45).

Para Requena, el hecho histórico de la fundación de Fuerte Bulnes incluyó tanto a las autoridades oficiales de la república, como el presidente Manuel Bulnes, a sus comisionados el capitán Williams y el gobernador Pedro Silva, tanto como de los colonos chilotes, que aceptaron emprender la misión. Sin embargo, la dramaturga incorpora la génesis del proyecto en la visión, preocupación y diligencias de Bernardo O’higgins.

La preocupación de O’higgins por la región austral se hace patente en su etapa final, una vez abdicado y retirado de la política nacional. Desde Perú, insistirá por cartas a diversas autoridades y figuras públicas de la urgente necesidad de tomar posesión de Magallanes. “Y en 1842 escribió nada menos que siete cartas al Presidente Manuel Bulnes y a su Ministro del Interior, remitiendo la documentación completa que contenía sus estudios y proyectos” (p.45).

La participación de O’higgins en la gestación del proyecto se hace patente en la obra de Requena cuando el capitán Williams, en su rol de comisionado por el presidente dice: “Esto es lo que soñó Don Bernardo O’higgins. Antes de emprender este viaje, tuve en mis manos las cartas que él escribió al Presidente Bulnes. En todas ellas está patente su fe en Magallanes” (Requena, 1979, p.131).

Las palabras de Williams devuelven el sueño y el ánimo a los colonos, porque les recuerda la misión colonizadora que soñó O’higgins y que les toca

concretar por el bien de la patria. Requena incorpora la historia de Fuerte Bulnes como parte fundamental de la historia nacional, principalmente como un hecho constitutivo en el proceso de conformación de la nación, para ello, incorporar la figura de O'higgins es radical, porque le quita la posibilidad de considerar al fuerte como un hecho histórico azaroso o de voluntades políticas idealistas.

La reconstrucción histórica de Fuerte Bulnes de Requena se propone incluir en la memoria colectiva la gesta de la goleta Ancud. Para ello, con O'higgins se establece un lazo con la oficialidad de un prócer de la Independencia, destacado por su rol de estadista en la conformación de la nación chilena. Así, Magallanes se incorpora a Chile por el deseo de un prohombre, quien sueña con una nación fuerte y heredera de la tradición española.

Los inicios de las tareas colonizadoras se encuentran en la época de dominio de la corona española, en que se encargó a Pedro Sarmiento Gamboa la instalación de poblados en la zona de Magallanes. Su misión se concreta con la fundación de “la primera ciudad en enero de 1584 que llevó el nombre de Ciudad del Nombre de Jesús. Con posterioridad se traslada hacia otro lugar considerado estratégico y funda la segunda con el nombre de Ciudad del Rey don Felipe” (Lausic, 2004, p.25-26).

Esta última será bautizada como Puerto Hambre por el corsario Thomas Cavendish. Hay alusión a este poblado español, antecedente de Fuerte Bulnes, en la obra de Requena, para hacer notar que la colonización chilena de

Magallanes es heredera de la española. Como dice Lausic, “nace de sus antiguos derechos heredados del periodo colonial español” (p.35).

Visto así, para Requena, la historia de la fundación del Fuerte Bulnes en 1843 por el estado-nación chileno y, por consiguiente, su dominio sobre Magallanes, está inscrito en un proceso histórico mayor que involucra a la corona española y que pasa por el sueño de O’higgins, como el gran artífice de la nación.

Por todo lo anterior, extraña entonces que la ubicación del asunto de la primera obra de su trilogía no participe de los grandes relatos de la nación, en que se cuentan las batallas de la Independencia y el Combate Naval de Iquique, como metonimia de la Guerra del Pacífico.

Sin hacer una revisión formal y en detalle de Fuerte Bulnes en las historias de Chile, es necesario mirar algunos de estos libros. En ellos, se destaca una desigual mención de los hechos históricos vinculados a la fundación del fuerte y de Punta Arenas; en gran parte, el hecho histórico no tiene significados trascendentales para la conformación de la nación, sino que sólo repercusiones administrativas para el estado.

En el trabajo de Silva (1995), la fundación de Fuerte Bulnes y la incorporación de Magallanes al territorio del estado-nación está referida como parte de “los esfuerzos colonizadores”. Se refuerza la urgencia de establecer el dominio chileno sobre el sur austral, antes que otras potencias extranjeras, junto con la participación de O’higgins y la promulgación de leyes para promover la colonización.

Más completa es la narración que realiza De Ramón (2001). Da detalles desde la gestación del proyecto, pasando por la construcción de la goleta Ancud, hasta la toma de posesión. Bajo el subtítulo “Reordenación del territorio: la ocupación del estrecho de Magallanes”, sugiere la importancia de la construcción del fuerte con las palabras del presidente Bulnes: “serán un germen de población y civilización” (p.85).

Villalobos “et al” (1974) es un caso significativo. Alude brevemente a la fundación del Fuerte Bulnes bajo el subtítulo de “El inmigrante, la difusión del progreso y la colonización”. El breve párrafo dedicado termina afirmando que el destino de Punta Arenas fue convertirse en “colonia penal, formada en su mayoría por desertores del ejército” (p.458). Un caso similar y más restrictivo es el de Collier (2008), quien menciona dos veces a Magallanes, sólo para aludir a su condición de colonia penal.

Como se ve, la dispar presencia de Fuerte Bulnes, Punta Arenas, Magallanes en las historias de Chile elude dar protagonismo al hecho histórico en la conformación de la nación. Se mencionan estos lugares en virtud de procesos como la colonización de un territorio lejano, casi despoblado y lugar para el destierro de los ciudadanos del Chile histórico.

Más paradigmático es el trabajo titulado *Chile. La construcción nacional* (2013), en que no es posible rastrear el hecho histórico de la fundación del fuerte y posteriormente Punta Arenas. Salvo en el capítulo de Grez, en que aborda “La colonización del extremo sur y el genocidio de sus pueblos originarios”, para

indicar que éstos “no fueron conquistados ni colonizados por los invasores españoles” (p.217), sino que esta tarea la emprendió el estado-nación chileno.

La escenificación de un hecho del tiempo de fundación del estado-nación por parte del teatro hace visible y audible un acontecimiento fundamental para la historia nacional. María Asunción Requena le otorga la importancia y fuerza que la historiografía le ha negado y omitido; al mismo tiempo, lo llena de sentido al ubicar la fundación del fuerte como parte hereditaria de la corona española y de la construcción nacional impulsada por la figura patriótica de Bernardo O’iggins.

Requena parece decir que “la memoria -y aún más cuando ésta es colectiva- no es sólo una condición necesaria de la identidad, sino que es también un requisito para la preparación del futuro” (Rosa, Bellelli, Bakhurst, p.194). Por ello, esta historia no sólo debe formar parte de la memoria colectiva local de Magallanes, sino que también de la nación. Las palabras de Santos Mardones, gobernador del fuerte, son explícitas en el epílogo de la obra: “Fuerte Bulnes ha abierto un camino: el camino de Chile en estas latitudes” (Requena, 1979, p.197).

Una década más tarde, *Ayayema* realiza una reconstrucción histórica importante. Esta vez, no inscribe un hecho local en la historiografía nacional, se trata de cómo la política nacional se escenifica en la Patagonia-Aysén. Al tratarse de una historia mínima, frente a la gesta colectiva de Fuerte Bulnes, la crítica ha visibilizado pobremente los hechos históricos a los que alude la segunda obra de la trilogía

Requena deja atrás el tiempo fundacional de la nación y se concentra en el tiempo de transformación, mismo tiempo de la escritura y escenificación de la obra. Esta cercanía temporal también contribuye a velar el trasfondo histórico y la gravedad de los procesos políticos y sociales que estaban ocurriendo en el país.

Dos son los elementos históricos presentes. Primero, la historia del protagonista, Lautaro Wellington Edén, quien está ligado a la figura del presidente Pedro Aguirre Cerda y, por consiguiente, a los ideales de su gobierno. Segundo, el genocidio de los pueblos indígenas de la Patagonia y la tardía legislación para su protección.

La existencia histórica de Lautaro es el pie forzado que eligió Requena para la reconstrucción histórica de un momento político-social del país y de una región. Su poco documentada vida está suplida por una serie de noticias y crónicas periodísticas publicadas en diarios de la época, a raíz de lo incomprensible que resultó que el indígena civilizado haya muerto ahogado junto a los suyos tras volver a la vida en los canales.

Un año antes del estreno de *Ayayema*, se había publicado por vez primera en castellano el trabajo antropológico de Joseph Empeaire (1958 en francés), producto de la convivencia sistemática y por largos períodos con los kawésqar vinculados a la base aérea de Puerto Edén. La coincidencia valiosa no es la temporal, sino que la figura de Lautaro Wellington Edén es entendida de modo similar en la obra de Requena.

Empeaire narra que

un joven alacalufe de unos diez, que parecía particularmente despierto, fue enviado hacia 1940 a Santiago, a una escuela de la Fuerza Aérea. La idea consistía en darle una buena instrucción, civilizarlo, y después devolverlo a los suyos, hacerlo jefe de su comunidad, para llevar así poco a poco a los indios, y por intermedio de uno de los suyos, a modificar su género de vida. Los promotores de esta experiencia fueron militares, no psicólogos. Por una extraña aberración, quisieron hacer del muchacho un militar, y justamente en la rama que mejor simboliza el progreso de la civilización técnica (1963: 90).

Es este proyecto civilizatorio iniciado bajo el gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda el que Requena escenifica. Momentos de transformación social que el teatro potencia con toda su capacidad visual.

El caso particular de Lautaro, apadrinado por el presidente, permite generalizar la comprensión del genocidio de los indígenas australes, quienes “estuvieron por siglos liberados de asentamientos o de planes colonizadores” (Salazar, Pinto, 1999, p.160). Sin embargo, esa tranquilidad y libertad desapareció cuando Chile y Argentina, por medio “de concesiones, dejaron las tierras magallánicas bajo el control de los buscadores de oro y las compañías ganaderas” (p.161).

La ausencia del estado-nación en esas tierras dejó a los indígenas expuestos al descriterio de empresarios que financiaron el exterminio de los indígenas para limpiar sus tierras para el ganado y la explotación minera. Ciudadanos chilenos y extranjeros contribuyeron en las empresas de exterminio o, simplemente, en el aprovechamiento comercial de los indígenas.

“Desgraciadamente los chilotes de los archipiélagos representan casi siempre a los inadaptados de su grupo, a los que no han triunfado en sus islas y que vienen a intentar aventura más lejos, fuera de todo control y compulsión” (Empeaire, p.93). Por ello, no es casual que Requena haya incorporado a dos personajes determinantes: Alemán y Lobero Martínez (chilote), quienes intercambian pieles de lobo por alcohol y se enfrentan a muerte con Lautaro.

Misioneros salesianos, principalmente, se dedicaron a dar la protección que el estado no entregaba; pese a sus esfuerzos, las muertes por el contagio de enfermedades diezmaron la población.

Cuando el número de kawésqar se había reducido considerablemente, “hacia 1940 (...) y, por iniciativa del Presidente Pedro Aguirre Cerda, se dictó una ley de protección de los indios de los archipiélagos “ (Empeaire: 88). La dramaturga evidencia la tardía protección legal y la ineficacia de una ley sin un apoyo que fuera más allá de una reducción indígena surtidora de alimentos:

ALEMAN.- (*Solidarizando con el lobero*) Hay una ley en los Canales para proteger a los cazadores. Debe cumplirse, estecequé.

LAUTARO.- Hay una ley de Protección al Indio. Y no se cumple. (*Crece su ira*). Y por eso ustedes los explotan y sacrifican hasta matarlos (Requena, 1964, p.21).

La cercanía temporal de la escritura dramaturgica de Requena (1963-1964 fecha de estreno) con la vida de Lautaro, quien en 1953 junto a “sus dos mujeres y dos compañeros se ahogaron en Puerto Calcetín” (Empeaire, p.92), es de muy pocos años. No le quita mérito histórico, sobre todo cuando la obra es capaz de

plantear el problema del kawésqar con toda la perspectiva histórico-política del estado-nación.

Su trabajo dramaturgico, literario y teatral, se adelanta a la explicación que historiadores recientes pueden entregar respecto de los kawésqar y de los indígenas de la Patagonia. Salazar y Pinto (1999) realizan una buena síntesis para lo señalado:

En la muerte de estos pueblos, la mayor parte de la responsabilidad recayó en los ciegos e inhumanos intereses mercantiles. Pero también el Estado y la sociedad de la época fueron responsables; el Estado, por no diseñar una política de colonización que salvaguardara a las etnias originarias; la sociedad, seguramente inspirada en los principios del “darwinismo social”, por tolerar sin hacer nada, salvo contadas excepciones, por detener el exterminio (p.163).

Chiloé, cielos cubiertos escenifica la última etapa del tiempo de transformación, antes de dar paso al tiempo globalizado. La distancia con los hechos históricos representados es mínima y están velados, pero el que no sean explícitos no significa que la historia del estado-nación no forme parte fundamental de la fábula y del mensaje político e ideológico que quiere entregar.

Lamentablemente, la crítica no ha reconocido el asunto histórico detrás de la escenificación de una serie de elementos tradicionales y folclóricos de la cultura chilota. Sin embargo, la apuesta de Requena fue participar desde el teatro con el compromiso político que exigía la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende.

Su simpatía con el Partido Socialista, al igual que parte de su familia, la llevó a creer en la propuesta política y el plan de gobierno de Allende. De modo muy similar, otros artistas e intelectuales participaron activamente en política, como Isidora Aguirre, quien con militancia en el Partido Comunista, ideó el TEPA (Teatro Experimental, Popular, Aficionado) para apoyar la candidatura presidencial.

A nivel de acotaciones, no hay indicaciones de la fecha ni contexto político del país, por ello permitió su remontaje en años de dictadura. En cambio, a nivel de discurso es donde se encuentra la riqueza del mensaje político, que extiende la recepción desde los personajes hasta el público.

No hay calificaciones de teatro político respecto de esta obra de Requena, en virtud de que no se ajusta a la línea del teatro épico de Brecht ni la propaganda es evidente. En medio de los conflictos internos de las familias, la desocupación de los hombres y la ensoñación romántica de Rosario, el personaje de Cárdenas amplía su compromiso: desde la responsabilidad de la cooperativa a líder y motor de cambio para que los hombres no abandonaran la isla y se dirigieran a Magallanes. Lo hace porque está convencido de que las circunstancias son distintas, que hay un gobierno preocupado de los trabajadores: “CÁRDENAS.- ¡No todos son iguales! Ahora hay gente preocupada de nosotros y nos van a ayudar. Chiloé está en Chile, ¿no?” (Requena, 1979, p.228).

Allende propuso un programa de cuarenta medidas, entre las que destaca “promover la planificación económica e industrialización” (Silva, p.313). Por eso,

no es raro que Cárdenas leyera y transmitiera la noticia del proyecto mitilicultor en la zona, con recursos del estado, destinado por el nuevo gobierno.

CÁRDENAS (*golpea sus papeles*).- Aquí está. Lo pueden leer todos. (*Lee*). “Reaparecerá, el choro zapato” (...) “La más importante inversión realizada en Chiloé, p’al fomento, desarrollo y recuperación de la fauna... mítica de la zona, con una inversión... (*Al auditorio*), esto es cosa de importancia, compañero... (*Lee*), “con una inversión de 4 millones 251 mil escudos... ¿oyeron bien? 4 millones (*Lee*) 251 mil escudos”.

VIEJO CATRUTO.- ¿Pa nosotros?

CÁRDENAS.- No se lo van a poner en su bolsillo, pero aquí van a estar pa nuestro progreso. Aquí lo dice (*Lee*) “que abre promisorias perspectivas económicas a las Cooperativas de Pescadores Castro Ltda. (Requena, p.230-231).

Cárdenas es el primero en darse cuenta que las condiciones políticas del país son distintas, porque con el nuevo gobierno hay un giro radical hacia los trabajadores. Su trabajo como dirigente de la cooperativa se une al llamado del presidente Allende: “Cada habitante de Chile, de cualquier edad, tiene una tarea que cumplir. En ella se confundirá el interés personal con la generosa conducta del quehacer colectivo”¹⁸ (2010, p.34).

Por ello, la noticia de la fuerte inversión estatal en la isla será utilizada por Cárdenas para convencer a los hombres para que no emigren a Magallanes. Asume un nuevo rol, de transformador de su comunidad, parece asumir el llamado de Allende a los jóvenes, pero también extensivo a los ciudadanos, dirigentes:

¹⁸ Palabras pronunciadas por Salvador Allende en el Estadio Nacional, Santiago, el 5 de noviembre de 1970.

“Tienen por eso el deber de dar impulso a nuestro avance.
Conviertan el anhelo en más trabajo.
Conviertan la esperanza en más esfuerzo.
Conviertan el impulso en realidad concreta” (p.35).

La dramaturga personifica el discurso de Allende, y por ende el proyecto político de la Unidad Popular, en la figura de Cárdenas, quien no sólo se convierte en portavoz, sino que extiende el llamado a las mujeres al hacerlas partícipe de la reunión, pues sabe el alcance que pueden lograr. Le habla a Alvarado, pero también a las mujeres y al público que escucha a oscuras: “Váyase a toas las islas, a toas las parroquias y dígalas lo mismo que le estoy diciendo a usted. En muchas partes estarán con el canasto listo pa' irse. Sáqueles lo que llevan a'entro y llénelos de esperanza a corto plazo. Eso puede hacer” (Requena, p.236).

En el mismo discurso de Allende, se expresa el proyecto de industrialización del país y aprovechamiento de los recursos naturales: Recuperaremos para Chile sus riquezas fundamentales. Vamos a devolver a nuestro pueblo las grandes minas de cobre, de carbón, de hierro, de salitre” (p.34). Hay aquí un punto verdaderamente interesante, pues la tercera obra de la trilogía escenifica que el proceso de nacionalización e industrialización ocurre también fuera de ese norte y centro de donde se extraen los minerales. Chiloé también participa del proyecto nacional de la Unidad Popular, por eso Requena realza su geografía, pero sobre todo, sus canales como espacio propicio para el cultivo de mitílidos, entre ellos, el choro zapato.

Pese a la desaparición y muerte de Rosario, junto con la partida del personaje Pancho Tieso a Magallanes, la obra finaliza con un cierre esperanzador. El mensaje de Cárdenas ha tenido consecuencias en Alvarado, quien decide quedarse en Curaco de Vélez. Este final es también perlocutivo, al transmitir y provocar la adhesión del público trabajador, quienes son llamados a “trabajar por el Chile nuevo y por la patria mejor que queremos para todos los chilenos”¹⁹ (p.47).

Pese a que el elemento histórico es menos evidente en la tercera obra de la trilogía, no es cierto que su fuerza desaparece. Más bien, los tres son demostración de tres formas diferentes de abordar la historia nacional. Desde la reconstrucción histórica, con rigurosidad en la representación de los hechos, pasando por la revisión de las implicancias locales de las políticas del estado-nación, hasta el compromiso político en tiempos de transformación social. Las tres no se alejan de la historia nacional, porque el esfuerzo está en discutir con la historiografía nacional, con los discursos que han construido el pasado de Chile, pero que responde a intereses particulares no inclusivos.

Esta discusión evidencia que la construcción nacional ha estado en manos de una élite, caracterizada por hacendados criollos, descendientes de españoles, vinculados a las tierras productoras del valle central. Como bien dicen Salazar y Pinto, “aquella que ostenta más visiblemente el poder político” (1999, p.15). Los

¹⁹ Parte del discurso de Salvador Allende el 1º de mayo de 1971.

asuntos históricos de Requena están fuera de los intereses y vínculos de esta élite nacional, porque cierto es que la historiografía tradicional chilena ha “identificado la historia de este grupo como la historia nacional” (p.15).

Visto así, la historia de Chile ha sido escrita como la historia de la élite nacional, que además se ha guiado por un criterio geocéntrico y político. Siguiendo a los mismos autores, “nuestra historia nacional siempre se ha escrito desde la capital” (p.148). Por ello, la presente investigación afirma que la dramaturgia de Requena escenifica las omisiones y tachaduras que la historiografía ha realizado sobre la historia nacional, pues las obras refieren a hechos históricos en que no participa la élite nacional y que no están vinculados con la capital ni con la clasificación de “Chile histórico”, que usan algunos historiadores.

¿Por qué escribe Requena desde la historia nacional omitida y tachada sistemáticamente? La respuesta es política e ideológica, en virtud de la participación de la literatura, y doblemente el teatro, en el reparto de lo sensible (Rancière).

Por un lado, el trabajo de Requena evidencia un problema, el de la sesgada historiografía nacional, pero también ofrece una mirada del poder comunitario detrás de los hechos históricos que le sirven de asunto a la trilogía. Chile, en tanto estado-nación moderno, “se ha condensado en torno a un Poder central que se relaciona con ciudadanos-individuos y no con una red civil de comunidades soberanas” (p.267). Justamente, las obras evidencian lo contrario,

el poder de lo colectivo, la organización comunitaria de los colonos de Fuerte Bulnes, de los kawésqar que se resisten a la (des)protección del estado y de los chilotes en el trabajo cooperado.

La escritura dramática de Requena, como su trabajo con los elencos universitarios, se unen a las luchas y movimientos del tiempo de transformación que “han tendido, por una vía u otra, a plantear la “devolución” de esos poderes” (p.267) comunitarios, que el estado-nación ha expropiado.

Para Bengoa, imaginar la comunidad “es arreglar la casa de hoy para poder vivir también mañana. Es una labor de arquitectura cultural urgente” (1996, p.76). Esta parece ser la labor que se propuso la dramaturga, para que, respecto de la memoria de la nación, no se “inventen ni cultiven mitos sobre el pasado, ni tampoco pretendan silenciar las voces que evocan incómodos recuerdos” (Rosa, Bellelli, Bakhurst, p.194).

Desde Punta Arenas a Chiloé: la geografía de la nación

“Inventar el espacio, para leer el mundo”
Jacques Lévy

“Pero de Puerto Montt pa’ allá es
una cosa y de Puerto Montt pa’ acá es otra.
M. A. Requena: *Chiloé, cielos cubiertos*

No es casual el título de este apartado. Frente al tradicional viaje por la geografía de Chile de norte a sur, como el viaje de los conquistadores o el del

hablante lírico del *Poema de Chile* de Mistral, Requena decidió iniciar su trilogía y recorrido por el extremo sur, para avanzar hacia el norte, pasando por Aysén y llegar a Chiloé.

La elección de los espacios²⁰ para sus obras no es casual, porque cubre una geografía vinculada históricamente, de profunda conexión humana y social. El límite sur del estado-nación siempre se constituyó en una frontera peligrosa, mítica, que se fue desplazando progresivamente desde el río Bío Bío, hasta que se logró fundar en Melipulli una ciudad como Puerto Montt, para ejercer funciones administrativas, económicas y de conexión con el extremo sur.

Sin embargo, desde antes que la Ruta 5 Sur fuese construida hasta Pargua y así facilitar el traslado hacia Chiloé en la década del 60, la isla grande había jugado un rol principal de fundación de los poblados de la Patagonia-Magallanes, junto con su colonización, y que tuvo hondas consecuencias económicas y sociales. Por ello, la trilogía se hace cargo de una tríada geográfica: Punta Arenas, Aysén y Chiloé, para problematizar la participación y/o exclusión de esta geografía en el imaginario de la nación y en la administración del estado.

El viaje propuesto en la dramaturgia de su trilogía es también temporal, pues remite a casi 130 años de dominio chileno en esta geografía. Este amplio lapsus permite tener una mirada panorámica de las condiciones de vida de sus

²⁰ Aquí se utiliza el concepto de espacio en un sentido diferente al dramatólogo, para afirmar junto con Segato, que este “pertenece a ese dominio de *lo real* y es un precondición de nuestra existencia” (2006, p.129).

habitantes y de las condiciones que vincularon a ese territorio con la administración central del estado-nación.

Los teóricos de la nación, independientemente de la época, coinciden en la participación de la geografía en la imaginación de la nación. La geografía no sólo contiene a la comunidad dentro de fronteras dibujadas o impuestas por cordilleras o ríos, sino que también contribuye a imaginar la nación con límites precisos para identificar un grupo humano particular, con el que compartir un pasado histórico, una lengua y un ideal de futuro. Requena escenifica tres espacios dentro de la geografía constituyente del estado-nación, lo hace con propiedad histórica, para señalar particularidades sustanciales que invitan a imaginar la nación chilena de modo inclusivo, menos restringido.

Importaba escenificar la geografía del sur, pero también resaltar los discursos que, a lo largo de más de una centuria, han construido el imaginario de Punta Arenas, Aysén y Chiloé. Por ello, las afirmaciones de la crítica sobre representaciones folclóricas o historizantes de las obras de Requena necesitan precisar que la intención de la dramaturga no era dar cuenta de una naturaleza y un decorado, sino que evidenciar la construcción discursiva realizada sobre esos espacios. Esto porque la autora sabía o intuía que “los interlocutores seleccionan verbalmente los eventos de un ambiente a los que otorgarán significación para su situación de comunalidad y obliteran otros” (Segato, 2006, 134).

Los personajes de la oficialidad se refieren a los espacios de Punta Arenas y Aysén en su calidad de representantes y funcionarios de un estado

administrativo, preocupados de fortalecer y mantener las fronteras para resguardar el poder geopolítico. En el caso de Punta Arenas, se vincula la geografía con el dominio estratégico que consigue Chile sobre un espacio sumamente valioso y codiciado en el siglo XIX. Seguido, Aysén es escenificado como un espacio intermedio, frontera interna y de retraso en su desarrollo. Finalmente, Chiloé es el territorio de rol protagónico para el extremo sur, pero es también el más afectado por los discursos que imaginan la nación, pese a que no participan en escena personajes representantes del poder político; su contemporaneidad al tiempo de la lectura/representación condensa las consecuencias de 130 años de continua discursividad del estado-nación sobre la extensa geografía del sur y extremo sur.

La configuración de la trilogía a partir de hechos históricos particulares junto a espacios concretos busca fuertemente la discusión de la idea instaurada de nación chilena. El modo en que el espacio se concreta en los imaginarios colectivos de la nación fue intuido por Requena, mucho antes que las ciencias sociales, como la geografía, definieran nuevas perspectivas teóricas y de trabajo.

Como afirman Montañez y Delgado, “espacio, territorio y región son categorías básicas para tener en cuenta en la definición de un proyecto nacional” (1998, p.120). Por ello, la revisión de Requena cobra sentido como trabajo unitario para revisar cómo “el territorio y la región son expresiones de la espacialización del poder y de las relaciones de cooperación o de conflicto que de ella se derivan” (p.120).

La crítica, escasa y tradicional, ha asociado la geografía del espacio de la representación, como telón de fondo, decorado, de una acción central, que responde a una tendencia folclórica e histórica. El espacio geográfico, entendido como “un conjunto indisociable de objetos y de sistemas de acciones” (p.121), es trabajado por Requena más allá de la simple representación realista para el desarrollo del o los conflicto(s). Para ella, lo importante son las consideraciones del territorio y la región, puesto que el espacio, por muy fijo y poco mutable de su geografía, “es construido históricamente” (p.121).

En primer lugar, para utilizar el concepto de territorio es posible iniciar a partir de varias consideraciones. Para el caso, se entenderá como “un espacio de poder, de gestión y de dominio del Estado, de individuos, de grupos y organizaciones y de empresas locales, nacionales y multinacionales” (p.122-123).

El análisis dramatólogo permite descubrir que en todas las obras existe un recurrente espacio ausente: Santiago. En cada una de las obras, la capital es un espacio lejano, importante, pero que no tiene preocupación ni dominio sobre ese territorio.

En *Fuerte Bulnes*, los colonos -mayoritariamente chilotes y no santiaguinos- exigen mayor preocupación del estado ante las miserables condiciones y las tardías remesas de suministros. En *Ayayema*, el estado actúa preocupado por la sobrevivencia de los indígenas kawésqar y su inclusión; sin embargo, su poder es ineficaz, limitado y débil; el verdadero control reside en los

estancieros e inmigrantes, que con financiamiento privado y ayuda estatal, colonizan el territorio, a costa del exterminio indígena.

La misma tónica se continúa en *Chiloé, cielos cubiertos*. Los habitantes denuncian el abandono de Santiago, además de agregar que los santiaguinos sólo son visitas turísticas de verano, que buscan comprar artesanías. Es por esto que descreen de los santiaguinos y más aún de cualquier noticia del estado-nación.

En las dos últimas obras, se da otro hecho. Punta Arenas también es un espacio ausente. Los diálogos la aluden en su condición de ciudad y tierra de oportunidades laborales, al margen de la matriz industrial del país: pequeña y concentrada en Santiago y las zonas más cercanas.

En síntesis, Requena localiza sus obras en espacios geográficos concretos para dar cuenta de una territorialidad, en el que el poder del estado es escaso y necesario. La visibilización de los problemas permanentes de esos espacios demanda mayor participación estatal, en base a su permanencia en los límites del estado-nación, pero también porque tiene las facultades, los recursos y la obligación para con todos los ciudadanos, más aún cuando se ven exterminados y explotados por empresas extranjeras concesionarias para la colonización o simplemente por otros ciudadanos como loberos y buscadores de oro.

Cuando se instauró la división político-administrativa de Chile bajo la dictadura de Augusto Pinochet, el espacio geográfico del que da cuenta Requena

quedó dividido en tres regiones. Fuerte Bulnes/Punta Arenas en la región de Magallanes y Antártica Chilena; Puerto Edén es parte de la región de Aysén y Chiloé en la región de Los Lagos. Esta regionalización es muy distinta a la de la Corfo en 1950 (Región de los Canales) y la que escenifica Requena en su trilogía.

El límite norte es Chiloé, motor fundamental de la incorporación de los territorios al sur. Rodolfo Urbina, quien ha trabajado en la historia de Chiloé, destaca cómo los chilotes eran vistos de forma despectiva por los chilenos/santiaguinos. Chilote, chiloano o chiloense eran nombres ofensivos, no gentilicios para ciudadanos (2002, p.26). Quizá consecuencia histórica de su tardía inclusión al estado chileno, pues fueron el último bastión realista; recién en 1826 firmaron su anexión al territorio de Chile con el Tratado de Tantauco. Sólo una vez conseguido este paso, el estado-nación se aventura a Aysén y Magallanes.

El territorio es “*significante* de identidad (personal o colectiva), instrumento en los procesos activos de identificación y representación de la identidad en un sentido que podríamos llamar militante” (Segato, p.131); en una cláusula más breve: “es una representación que nos representa” (p.131). Con los chilotes, se abre y cierra la trilogía, porque son ellos los responsables del territorio que a Requena le preocupó escenificar. Definen los “*emblemas identificadores*” (p.131), constitutivos para la existencia del territorio, que, a fin de cuentas, es la cultura (paisaje, tradiciones, monumentos, sitios históricos) que los vincula e identifica.

Existe la posibilidad que una sociedad ocupe “un territorio, pero su constitución como colectividad puede ser anterior en el tiempo a su contorno territorial para cada época” (p.132), como en el caso de los chilotes, que antes de su presencia en el espacio y territorio de Aysén y Magallanes ya eran una colectividad importante, reconocible y diferenciable.

“Podría decirse que las personas llevan su territorio a cuestas (...), que crecen a medida que sus respectivas poblaciones se expanden” (p.135). La goleta Ancud navega con los primeros chilotes colonizadores, pero junto a los víveres va esa territorialidad cultural compuesta por las costumbres y lengua castiza, las técnicas para la producción del minifundio, por nombrar algunos de sus emblemas identificadores.

Requena insiste en esto muchas veces. Desde Fuerte Bulnes, los chilotes son personajes principales y gestores; hasta la tercera obra, en que siguen vinculados con Magallanes y evidencia su tradición castiza particular. Por ello, Chiloé cierra la trilogía. Desde su contemporaneidad, permite revisar su rol en la gesta colonizadora, tanto en la destrucción y explotación de indígenas, como en la creación de “territorio a medida que agregan nuevos miembros” (p.135) hasta darle silueta y contenido al espacio.

“Las regiones son subespacios de convivencia y, en algunos casos, espacios funcionales del espacio mayor” (Montañez, Delgado, p.131). Requena configura su trilogía a partir de una sola región, la que se conformó desde Chiloé

hasta Punta Arenas, consecuencia de procesos históricos, al igual que sociales, producto de la convivencia continua de chilotes, indígenas y extranjeros.

Sin embargo, pese a esta unidad regional, la dramaturga deja entrever una condición distinta y marginal para Aysén. Los espacios ausentes en *Ayayema* - Santiago y Punta Arenas- son de tal fuerza que atraen a los personajes, quienes abandonan Puerto Edén, para disfrutar de la ciudad. Algo similar podría ser extensivo para Chiloé, también localizado al medio, antítesis de esas ciudades.

Como se dijo, “el territorio de Patagonia-Aysén (Chile) no es un área naturalmente periférica sino aquella condición es el resultado de una producción histórico-geográfica que la fue constituyendo en una espacialidad periférica” (Núñez, Aliste, Bello, 2014, p.165). Aplicable también para Chiloé y Magallanes, como da cuenta Requena, pero que en el caso de Aysén es mayor debido a que históricamente ha sido ubicada en una posición fronteriza (de frontera interior) y periférica, “por agentes asentados en la estatalidad” (p.176).

Entre Chiloé y Magallanes, Aysén fue la tierra de entremedio, “era visto como un horizonte territorial a-histórico, desconectado del devenir de la modernidad y con ello de los referentes tanto de la identidad nacional como de los caminos de la razón” (p.177). Progresivamente el estado, preocupado de integrar el territorio de Aysén, incorporó a empresas privadas la ocupación y explotación de las tierras; hasta que el mismo estado considera que es “un espacio que debe ser integrado para que se alcance la civilización y el progreso” (p.180).

Esto último es lo que escenifica Requena en *Ayayema*. Sin embargo, sigue siendo un territorio ajeno a la nación, tanto como lo son Chiloé y Magallanes. Una extensa región, unida histórica y socioculturalmente, poco afectada por las políticas administrativas del estado-nación.

Finalmente, un punto que se desprende de las obras de Requena es la constante centralidad de la administración política y económica del estado-nación. En las tres obras, Santiago es el centro del poder. Para Salazar y Pinto, este hecho nace de la permanente exclusión de la población civil en la conformación de las Constituciones Políticas del país.

Para 1925, se había reunido una Asamblea Constituyente de Trabajadores e Intelectuales que “sistematizó el proyecto de Estado de los movimientos sociales, recogiendo demandas que se arrastraban desde el siglo anterior” (Salazar, Pinto, 1999, p.45). Finalmente, Alessandri formó una comisión de políticos que redactó la Constitución de 1925.

Ante una constitución escrita por la clase política tradicional, que desconoce el territorio y la posibilidad de coexistencia de más de una nación, la constitución de los trabajadores proponía la federalización. Constitución que se mantuvo, pese a los cambios de gobiernos, de sectores políticos y golpes de estado; y que contribuyó a “expandir y a la vez centralizar cada vez más el Estado” (p.47).

La trilogía del sur evidencia que “mientras mayor el centralismo, mayor ha sido la erosión del “capital social” que constituye la esencia del poder ciudadano”

(p.267). Requena, quien aborda los procesos históricos durante dos siglos, habría mirado con atención las luchas civiles de las comunidades durante el último tiempo: el sentimiento autonomista cada vez más fuerte de puntarenenses y magallánicos, las protestas en Aysén el año 2012, las sistemáticas denuncias de abandono estatal de los chilotes, que reclaman mejor salud y educación antes que la construcción de un puente en Chacao.

Si bien Requena da cuenta de los tres espacios involucrados a partir del nivel diegético y escénico (sonidos, luces, bailes y coreografías), también le interesa mostrar la apropiación de esos espacios, es decir, la territorialidad cultural, de gran responsabilidad de los chilotes. Se evidencia entonces que la territorialidad no es posible sin sujetos que se apropien del espacio, por ello, vale revisar quiénes habitan, comparten, critican la territorialidad que la trilogía escenifica.

Los cuerpos de la nación: mujeres, colonos, chilotes, indígenas

“La mujer es
un cristal
atravesado por
una patria”
(Lupe Gómez: Enfoque teórico)

Las constituciones políticas de Chile de 1833 y 1925 coinciden en considerar que la soberanía reside en la Nación, y que es ésta quien delega su

ejercicio en las autoridades (Art. 4 y Art. 2, respectivamente), lo que devela una característica principal de la nación moderna: su conformación dual en estado-nación.

Este antecedente es fundamental para comprender la trilogía del sur, porque ambas reconocen la existencia de una nación, en singular: ¿cuál es esa nación? Además, la nación delega en autoridades que la constitución reconoce como instituciones de derecho para resguardo de su soberanía: ¿cómo se relaciona la nación con esas autoridades?

Como bien señala Lobo (2005), “las naciones parecerían ser singularidades colectivas reales que requieren sin embargo del Estado para garantizar su realidad” (p.22). La conjunción estado-nación parece ser el caso de mayor frecuencia en el conjunto de estados modernos.

Sin embargo, para el caso chileno, esta conjunción se vuelve problemática y, por ello, más interesante. En 1981, Góngora planteó una tesis de mucho eco: “el Estado es la matriz de la nacionalidad: la nación no existiría sin el Estado, que la ha configurado a lo largo de los siglos XIX y XX” (2013:, p.59). Cierta o no esta afirmación, deja entrever una sospecha sobre el origen de la nación chilena y, en particular con Requena, una sospecha sobre quienes conforman esa comunidad o han estado sujetos a ella.

Junto con la revisión de la historia y el espacio de la nación, las obras problematizan la participación de aquellos que constituyen la nación, a partir de su escenificación en un momento y lugar concreto. Agrupados, los personajes de

la trilogía son chilotes, a la vez colonos del extremo sur, indígenas y, con principal detención, mujeres. En ellos y en sus acciones está concentrada la tarea de Requena: escenificar los cuerpos de la nación.

De modo general, se visibiliza una situación inestable y, sobre todo, mutable. Requena inicia la trilogía con la escenificación de personajes que se esfuerzan por ser parte del estado-nación y transita gradualmente a personajes que han perdido el ánimo de pertenecer al ideal de nación, en vista de un estado que se perpetúa en una estructura de dominación y conservación.

En el caso de las mujeres, su participación en el estado-nación se caracteriza también por un esfuerzo de colaboración en las actividades por el bien de la comunidad, pero que terminan estableciendo lazos internos y de colaboración en microcomunidades de mujeres, para asegurar la protección y subsistencia, por fuera del estado.

Si como afirma Beatriz González, “es un hecho que el proyecto de nación y ciudadanía fue un imaginario de minorías pero que se postuló como expansivo” (2002, p.22), sería posible pensarlo también para Chile al considerar las palabras de Góngora. Los personajes de Requena no forman parte de esa minoría que construyó el estado-nación, pero que son vistos como minorías frente al total de la población.

Entre colonos chilotes e indígenas, los personajes mujeres son incluidas por Requena en virtud de su participación minoritaria en el estado-nación debido a discursividades que la han excluido de la política y de la participación

democrática, pese a ser la mitad de la población. Como personajes, son un grupo numeroso y presente en todas las obras, que además son partícipes de la acción y su desenlace.

En plena década del 50, cuando los movimientos civiles, feministas, de mujeres luchaban por la participación democrática en el país, Requena escenifica la historia y conformación del estado-nación con una inclusión de personajes mujeres.

Las mujeres de las obras de Requena participan comunitaria e históricamente dentro del estado-nación. Sin embargo, esa participación es disímil, afectada por los procesos temporales que determinan tanto su escritura como las condiciones sociales a las que alude la dramaturga.

Ignacia, Venancia, Benamina, personajes de mayor presencia en *Fuerte Bulnes*, se manifiestan comprometidas en la gesta colonizadora. Así lo demuestra Ignacia cuando recita de memoria el poema épico que da cuenta de la fundación. Más explícita es Benamina cuando narra su historia personal.

Benamina reconoce el sacrificio que le implica acompañar a su marido en el fuerte, en comparación con la tranquilidad y comodidad que tenía en Chiloé. Pero junto a estas palabras de compromiso en los ideales de la nación y los esfuerzos que plantean los desafíos del estado, se evidencia una constante de las mujeres de Requena: en su mayoría, están vinculadas a la maternidad.

“Míreme a mí: una mujer esperando un hijo. Y aquí estoy, ¡tan feliz!...” (Requena, 1979, p.136) dice Benamina. Su figura maternal, eclipsada por la

muerte prematura de su hijo, contribuye al traslado del fuerte a Punta Arenas. El duelo la ha transformado en un ser sin vida.

Personajes vinculados a la maternidad aparecen también en *Ayayema* y en *Chiloé, cielos cubiertos*. La indígena Mahuana actúa como madre pendiente de su hijo enfermo, así como La Oyarzo se preocupa de su hija Rosario.

En la trilogía, los personajes mujeres fuertemente vinculadas a la maternidad en un lapso de 130 años escenifican cómo ellas no escapan al “paraguas totalizador”²¹, que permanentemente las ha realzado en su rol de madres. Sin embargo, paralelo a esa maternidad son capaces y activas en el trabajo de la comunidad, responsables de sus pares.

Benamina dice: “aquí estamos. Y bien felices. Y yo, bien contenta de ser la primera chilena que va a tener familia en estas tierras, la fundadora de la primera familia magallánica” (Requena, p.136). Vinculada con la gesta, se siente parte de la nación y del estado por igual.

“El sujeto nacional puede o no identificarse con el Estado, puede o no ser un sujeto del Estado” (Lobo, 2015, p.22). Y aquí radica una de las grandes diferencias entre las mujeres de la primera y última obra de la trilogía. Ubicadas como antítesis, expresan el fracaso de la idea de nación que el estado chileno sistemáticamente promovió. Las mujeres chilotas en el fuerte tienen un carácter

²¹ El concepto de “paraguas totalizador” es entendido del modo que lo utiliza Helena González: “Con esta metáfora me refiero a una estrategia de asimilación en la que los discursos dominantes de la nación –androcéntricos, por supuesto- articulados desde la resistencia intentan nivelar otras posiciones identitarias que consideran exocéntricas” (2009, p. 65).

volitivo hacia la nación y se comprometen con ese proyecto ideológico, pese a los sacrificios que implica sumarse al proceso colonizador estatal. Son sujetos nacionales, que se identifican con el estado, pero que perderán progresivamente su filiación.

Ya en *Chiloé, cielos cubiertos*, las mujeres descreen tanto de la nación como del estado. Ha pasado más de un siglo y la dramaturga evidencia que el proyecto del estado-nación chileno no ha sido capaz de integrarlas, puesto que no hay éxito, como asegura González (2009), “en una sociedad androcéntrica en tanto nos ajustemos a las leyes, los modelos, las normas que tienen teóricamente en consideración (...) las necesidades de parte de la población” (p.65).

Las mujeres de Chiloé, casadas pero solas, viven bajo las costumbres de la isla, por ello no es casual que se escenifique el medán como una práctica solidaria, anterior a la existencia del cooperativismo. Ante la ausencia del estado y sus proyectos de desarrollo económico-social, así como la de sus maridos y hermanos, la subsistencia depende del minifundio y la cooperativa, lo que implica relaciones de convivencia horizontales, solidarias y comunitarias. Ellas recuperan una práctica antigua para la protección y subsistencia, como el medán, pero su convivencia fraternal las une para la toma de decisiones familiares.

La representación de la indígena yanoeks Margarita en la obra *Ayayema* plantea otras cuestiones vinculadas con el género y la nación. La independencia de Chile, como las demás jóvenes repúblicas latinoamericanas, implica la urgencia de establecer un proyecto civilizatorio para incluir una masa grande de

nuevos ciudadanos, entre ellos, mujeres e indígenas. Beatriz González ha dedicado páginas a evidenciar cómo las constituciones y los manuales de urbanidad fueron el vehículo civilizatorio de los nuevos estados-nación.

Había que “construir el homo economicus y la también no menos mujer domestica(da), sujetos de la nueva sociedad burguesa, prototipos requeridos para la utopía del progreso y de la modernización” (González, 1996, p.19). El caso de Margarita manifiesta la necesidad de inclusión de la mujer educada, pero también la mujer productora, capaz de participar en la economía. El Sargento es explícito en unirse al “discurso nacionalista (que) actúa como un principio homogeneizador y nivelador de los discursos que considera subalternos” (González, 2009, p.10); primero descalifica sus saberes, su artesanía exótica antes de decir: “Será un buen experimento con una mujer. Y quien sabe si podríamos surtir de empleadas a Santiago; como las que van a Magallanes desde Chiloé” (Requena, 1964, p.30).

Margarita, educada para trabajar como empleada de casa particular en Santiago, demuestra cómo el “paraguas totalizador” del estado-nación “se sostiene mejor por una economía esencialmente capitalista” (Lobo, p.22). Es cierto que el discurso afecta y construye los cuerpos de las mujeres en la urgencia del estado por dar firmeza a la nación, pero también es cierto que el género mujer se ve afectado por una materialidad, en una sociedad y economía capitalista.

Hacia la década del 70, Requena se permite mostrar un personaje tan singular como Rosario. Aparentemente, vive entre el mundo onírico, como la

protagonista de *La última niebla* de María Luisa Bombal, pero a la vez mítico-legendario con las tradiciones más reconocidas de Chiloé. Sin embargo, su estado de ensoñación se ve interrumpido por la realidad cuando Alvarado le pide matrimonio y cuando su madre, junto a las otras mujeres, deciden su compromiso. Los toques románticos que provee su enamoramiento de un fantasma, como la figura del marinero pirata del Caleuche, han parecido eclipsar las certezas y afirmaciones de Rosario respecto a su condición de mujer, sobre todo de la maternidad.

Rosario afirma:

No quiero hijos de él” (Requena, 1979, p.264).

En otras partes es uno quien decide. En todas partes... Y hay gente que está haciendo cosas. Como que vivir sirve para algo más que casarse y vivir resignada (p.265).

Estas palabras se unen al relato que establece la Abuela Chufila de su vida en Magallanes, pero principalmente del fracaso de su matrimonio con un hombre que nunca la amó, que hasta la lleva a decir: “Más me hubiera valido casarme con el diablo, digo yo...” (p.270). Rosario conversa con la abuela y reafirma su negación al matrimonio y la maternidad, junto con buscar en la niebla del Caleuche.

Finalmente, el suicidio de Rosario en el mar es la negación más rotunda a casarse con Alvarado y es también la negación a la institución religiosa y civil del matrimonio, frente a la resignación de las otras mujeres que viven la ausencia de sus maridos.

Los chilotes eran españoles y adherían a la corona en tiempos de luchas independentistas en Chile, lo siguieron siendo después de 1818 cuando se firmó y declaró la independencia. Mantenían comunicación con el Virreinato del Perú y preferían negociar directamente con Lima, antes que con la Capitanía General de Chile.

Hasta 1826 fueron el último bastión español y lucharon contra el ejército chileno. Estos antecedentes han sido parte de la justificación de los chilotes para no sentirse parte de la nación y menos aún del estado. Bajo el gobierno del presidente Freire, los chilotes derrotados aceptan la anexión al territorio del estado-nación chileno, a cambio de un trato digno.

Sin embargo, hay un rechazo de la población, así como denuncia el poeta Bórquez Solar al celebrar el “magno centenario” de la incorporación de la isla de Chiloé: “Freire nos hizo un don precario”. Defiende lo suyo, defiende su tierra porque ha sido demasiada la injusticia, el olvido, el desprecio a la “mejor perla del trono”.

Ese descontento y rechazo está en los personajes de *Chiloé, cielos cubiertos*, quienes manifiestan sentirse parte de un territorio diferente. Reconocen que desde Puerto Montt al norte es Chile, pero que hacia el sur es otra nación. Una y otra vez hacen mención a esta diferencia y por ello descreen de todo lo que el estado pueda ofrecerles: un puente con el continente o una fuerte inversión estatal para el sector productivo.

Chiloé ha sido estratégico para los planes expansivos y de consolidación del estado-nación. Desde allí se ejecuta la toma de posesión y colonización de Aysén y Magallanes. Lo que llama la atención es que este proceso fue llevado a cabo desde sus orígenes por sujetos que históricamente no habían pertenecido al estado-nación chileno, que además eran vistos por la ciudadanía capitalina como flojos, mágicos, supersticiosos.

Detalla Burgos que “una imagen negativa, una suerte de “mundo al revés” era Chiloé, mirando desde la capital, un confín del imaginario donde, además, todo lo increíble tenía lugar” (2002, p.21). Esta mirada exótica de Chiloé se perpetúa y es por ello que muchos turistas se acercan a la isla durante el verano; los personajes lo reconocen y por eso mantienen distancia con todo lo capitalino, lo afuerino.

Requena reafirma el carácter colonizador de los chilotes. Evidencia sus sacrificios por incluirse en el estado-nación, así como contribuir a su fortalecimiento. Sin embargo, ese empeño disminuye con los años, no así su relación con Aysén y Magallanes, porque la dramaturga escenifica que esa vinculación iniciada en 1843 se mantiene todavía en 1970.

Históricamente es correcta la fuerza y participación chilota en el extremo sur. Para Lausic, esta relación se debió a “la gran demanda de mano de obra para construir el modelo productivo exportador en Magallanes y en la Patagonia en general” (2004, p.43). Pero “se visionó también, para los círculos de poder del

Estado, como una alternativa de enriquecer cuantitativamente la presencia chilena en un territorio donde el elemento extranjero era abundante” (p.44).

Chilotes, mediana y tardíamente chilenos, eran la presencia de ciudadanos nacionales en medio de colonos europeos, que también el estado-nación incentivó y permitió. Sin embargo, Requena no da cuenta de esas otras colectividades, numerosas como describe Lausic:

Suizos, británicos, (escoceses, ingleses, irlandeses y galeses), franceses, nórdicos (suecos, daneses y noruegos), alemanes, italianos, hebreos de distinta procedencia, italianos, portugueses, españoles, croatas dálmatas, todos ellos aportando su presencia y actividad pionera en todos los campos de la actividad humana (p.59).

Las tres obras no dan cuenta de este variopinto grupo, que junto a los chilotes, desarrollaron la región. Requena, siendo ella misma hija de inmigrantes españoles, nacida en argentina y nacionalizada chilena, soslaya la presencia de los extranjeros, para dar cuenta de la fuerza chilota y realzar sus esfuerzos por participar en el estado-nación, aún cuando no se sentían sujetos del estado.

La unidad de la nación “[...] se concibió desde el principio en la lengua, no en la sangre” (Anderson, 1993, p.205), ya lo supo proféticamente Nebrija en 1492 cuando aconsejó a la reina que la lengua es fiel compañera del imperio. La construcción de la nación chilena siempre se realizó sobre la lengua heredada y que Neruda reconoció como el mayor legado de los españoles; el castellano soslayó y desvalorizó las lenguas originarias de fuerte uso como el mapudungún y provocó la desaparición de otras como el kawésqar. Esta decisión de fortalecer

una lengua por sobre otras se origina por la necesidad de establecer la homogeneidad de la nación y que luego el Estado consagra con su oficialidad, en desmedro de la heterogeneidad pues “[...] en lugar de articular y reconocer las diferencias culturales, (las subordina) al centralismo para desintegrarlas” (Subercaseaux, p.31).

Quienes participan del estado-nación son aquellos que participan de la lengua. En el caso de los chilotes, Requena evidencia el uso del castellano en una variante particular, distinta del español de Chile, más cercana a la lengua castiza. Producto de su fidelidad a la corona española, el aislamiento y la tardía anexión a Chile, el habla de los personajes posee léxico de uso antiguo, refraneros, expresiones fijas como interjecciones. Todas ellas marcan la diferencia con la lengua de Santiago, la lengua de los turistas.

Sin embargo, la dramaturga pone en evidencia otras lenguas y las consecuencias que les origina a sus hablantes. Si bien en *Fuerte Bulnes* hay presencia indígena, no es la preocupación central de Requena; funcionan como decorados, porque están más allá de los límites del fuerte, que es el espacio principal. Años más tarde, *Ayayema* aborda la preocupación por el mundo indígena; hay claramente una mayor reflexión y conciencia por parte de la autora respecto a su problemática, ahora les otorga atención a los kawésqar.

En concreto, la lengua kawésqar se encuentra en posición de sustrato, es decir, bajo el dominio lingüístico del castellano, lengua oficial del estado. Desde allí puede influir en la lengua dominante con el aporte lexical o fonético y, en el

peor de los casos, desaparecer sin mayor herencia. *Ayayema* escenifica este conflicto en el enfrentamiento del personaje Alemán y los nominados Indios, particularmente en los patronímicos y en la incompreensión resultante de las frustradas conversaciones para intercambiar pieles por provisiones.

Alemán no respeta el nombre propio de Kethoyo y, a cambio, lo bautiza con un apodo burlesco que alude a su discapacidad. Léase el diálogo de Alemán como ejemplo: “¿Cómo diablos te llamabas tú? (*Le mira la pierna*). ¡Ah, sí! Pata Loca..., Perdón Kethoyo, señor Kethoyo, ¿contento así? Bueno, bueno, estoy muy apurado; traigan las pieles y hagamos negocio, pero rápido” (Requena, 1964, p.15); otro diálogo similar y en el mismo personaje: “Entiendo que a los indios les ponen nombres de las islas en que nacieron, ¿o me equivoco (*con intención*) cabo?” (p.20). De igual modo, la joven Yanoeks es bautizada como Margarita, así confirma la imposición de la lengua oficial y desplaza el kawéskar, del mismo modo en que se exigió a muchos judíos conversos adquirir nombres y apellidos cristianos durante la España medieval.

El mismo Alemán no puede hacerse comprender con los Indios debido a que les exige a éstos asumir su lengua, la del Estado y no al revés: “¿Pero estoy hablando por hablar o qué? (p.17). Nuevamente es posible establecer un símil con la conquista española, recuérdense las primeras palabras de Colón al desembarcar por primera vez en la isla de Guanahani, rebautizada como San Salvador, allí les dijo “anatema” y esperó que comprendieran.

El Estado, “[...] estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak, p.44), fundado en la idea de nación moderna, “[...] sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (p.44). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “[...] también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (p.45).

El grupo de habitantes del territorio desvinculados, desplazados, tienen en común el no participar de las exigencias impuestas por el Estado con base en la nación; es decir, todos aquellos que no forman parte de la comunidad imaginada. Nombrados como “sin-estado” por Butler, es contradictorio que finalmente sigan estando bajo el dominio del estado, “[...] carecen de protección legal, pero de ninguna manera están relegadas a una nuda vida: se trata de una vida saturada de poder” (p.49). En el diálogo de Butler y Spivak, publicado bajo el título *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*, comentan sus percepciones sobre el estado-nación a partir de sus lecturas, principalmente desde los escritos de Hanna Arendt. Recuperan su argumento de que el “[...] estado-nación como forma, esto es, como formación estatal está ligada, diríamos estructuralmente, a la expulsión recurrente de minorías nacionales” (2009, p.64), que reafirman la aparente mayoría homogénea y validan los nacionalismos de todo tipo.

Ejemplos de esta expulsión sistemática se repiten a lo largo de toda la obra de parte de aquellos que se sienten verdaderos ciudadanos del estado-nación. Curiosamente, el Estado se ha propuesto la protección de los indígenas por medio del derecho: los acoge en su institucionalidad pero como sujetos menores, dependientes; sin embargo, son sus ciudadanos los que no acogen las nuevas leyes y, por lo tanto, proceden sistemáticamente a excluirlos hasta dejarlos sin protección.

Lautaro, consciente del problema y debido a su formación capitalina, quiere hacer cumplir el estado de derecho; en sus palabras, está el reconocimiento y la rabia de que otros quieren aprovecharse de su marginalidad: “Hay una ley de Protección al Indio. Y no se cumple. *(Crece su ira)* Y por eso ustedes lo explotan y sacrifican hasta matarlos. ¡Fuera, fuera de aquí! *(Los tres loberos quieren protestar, pero ante la carabina que los apunta optan por obedecer)*. ¡Fuera!” (Requena, p.21).

Esta exclusión se manifiesta en el lenguaje, las palabras marcan la distancia necesaria que desplaza a los personajes Indios como inferiores. Nuevamente el diálogo de Alemán es decidor: “Y de paso nos burlamos un poquito del cabo alacalufe” (p.14); más adelante repite: “¡Eh, imbéciles! ¡Vengan acá!” (p.15). El Sargento no los considera parte de su país y de su modernidad: “No se haga mala sangre por tan poco. Debe comprender que es raro encontrarse con seres de otras épocas” (p.26).

En síntesis, “[...] el estatus que confiere la condición de sin estado a un grupo de personas se vuelve el medio por el cual los sin-estado son producidos discursivamente dentro de un campo de poder, a la vez que son privados de derechos” (p.65). Es esta construcción discursiva la que interesa para el caso de *Ayayema* pues el grupo de kawésqar allegados a la base meteorológica; limitados de derechos, sólo podían recurrir a la protección que el mismo Estado tenía concertado para ellos.

Como se ha visto, la nación primero y el Estado después, operan bajo el principio de la exclusión de sujetos construidos discursivamente como sin-estado y privados de la participación plena en la comunidad. Ha llegado el momento de establecer una relación más, desde los estudios culturales a los estudios de género, pues la nación “[...] impone una gramática, es decir, el ordenamiento y uso correcto de sus elementos constitutivos y la definición de la conducta y las situaciones aceptables para sus ciudadanos” (Guerra 117), la que no ocurre en el vacío sino sobre cuerpos concretos, marcados por un género en particular, mediante “[...] leyes impuestas por el Estado y una trama de narrativas que producen una impresión de coherencia, legitimidad y verdad irrefutable” (p.117).

Bien reconoce Lucía Guerra que los espacios literarios y otras producciones culturales son espacios privilegiados para “[...] detectar estas intersecciones entre género y nación regidas por un sistema heterosexual que impone poderes y saberes” (p.122).

Esta noción de un estado performativo que construye y modifica el género, proviene de las lecturas de Teresa de Lauretis, principalmente de la que realiza de Foucault y sus “tecnologías del sexo”. Ella propone que el género como representación, al igual que el sexo, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine- y de prácticas discursivas institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana (De Lauretis, 1989, p.8). Interesa reconocer el modo en que el Estado afecta los cuerpos, comportamientos y relaciones sociales de los kawésqar pero también de Lautaro Wellington Edén, quien es la máxima expresión de este modelamiento genérico casi al modo de los niños lobo socializados en Europa.

El lenguaje acotacional inicial de *Ayayema* se vuelve de suma importancia para el análisis pues enmarca el conflicto, y por consiguiente la acción, en “Septiembre de 1950” (Requena, p.9). Es leído el ideal regulatorio de género reiterado por el estado con una distancia de más de sesenta años, y se puede comparar con el fin de analizar el proceso de cambio o permanencia, ya que finalmente “el “sexo” (también el género) es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo” (Butler, p.18)²².

La reiteración de la generización tiene, por cierto, sus límites pues “[...] los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización” (p.18). Al hacer un inventario, están los cuerpos que sí se

²² Paréntesis añadido.

corresponden con la norma y por lo tanto participan “[...] dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (p.19), la de aquellos que en apariencia están generizados pero que aún se resisten por múltiples razones y otros que se esfuerzan por escapar continuamente a la normativización, sobre todo porque les resulta de suma violencia la imposición. Entonces, ¿qué pasa con los cuerpos de los personajes de *Ayayema*, que en apariencia son parte del Estado-nación chileno?

Lautaro, personaje protagonista, debe cumplir un deber, una orden militar, debido a que para ello fue entrenado: recibió el modelamiento que el Estado-nación impone mediante la enseñanza, primero, con los Salesianos en Punta Arenas (cuyo lema es “formar buenos cristianos y honestos ciudadanos”) y, posteriormente, en la Fuerza Aérea. En tres escenas se le repite su deber y la obligación de cumplirlo:

Ya he dado mis ordenes a Lautaro y creo que cumplirá (Requena, p.11)

No, Ud es el hombre... siempre que olvide sus resentimientos [...] No se me engrife. Don Pedro Aguirre Cerda lo eligió para... educarlo y se espera, dentro de lo posible, que usted haga lo mismo con estos salvajes. Sí, esa es la verdad. Son salvajes. Usted también lo era. (Serio). Pero el indio Petayem Terwa Koyo murió. Ahora usted es Lautaro Wellington Edén [...] Y si de vez en cuando le sale el indio, échele no más. Pero que sea para bien. Ni muy evangelista ni muy carabinero (p.27)

Cumpla todas las instrucciones que le he dejado... No olvide ni un momento que es un suboficial de la Aviación. Haga honor al uniforme y a esas insignias que lleva puestas (p.32).

Lautaro guarda en sí el conflicto y lo escenifica. El esquema tradicional de fuerzas en pugnas se cumple en *Ayayema* pero de modo interno, ya que luchan

Petayem y Lautaro: materializar o desacatar la norma. En lo siguiente, Lautaro hace lo posible por cumplir, debido a que su cuerpo ya está bastante modelizado para abandonar. Se impone mediante órdenes, él es la autoridad: “Soy el cabo Lautaro Wellington Edén y de ahora en adelante soy el jefe” (p.22).

El mayor disciplinamiento impuesto por Lautaro es haber intentado frustradamente incorporar a los Indios al mundo occidental a partir de sus propios aprendizajes militares como si estos fueran razones universales. Así se reafirma que Lautaro tiene el rol protagónico en la materialización de los cuerpos de sus compañeros; con estas medidas inaugura su mando en Puerto Edén: “Desde mañana comenzaremos a trabajar duro. Habrá ejercicios. Mucha disciplina. Y aprenderán a marchar [...] Vayan a la enfermería a vestirse. Y ahí esperan hasta que yo los llame” (p.37).

La generización adquiere una potencialidad cuando refiere directamente a la construcción del género mujer. Nuevamente Lautaro es la figura que intenta que su pueblo, con un sentido mesiánico, cruce el umbral y se escenifica en el personaje de Mahuana. A ella le ofrecerá su amor, no cualquier amor sino que también uno generizado, por lo tanto, convencional para el Estado-nación. En esta frase se concentra el mayor ejemplo: “¡Tienes que aprender tantas cosas! Te enseñaré a leer y a escribir. Sabrás todo lo que sabe un blanco. Pero antes, Mahuana, aprenderás a besar (la besa)” (p.58).

Dejando a Lautaro de lado, importante es la concepción que el Sargento tiene de las mujeres kawésqar, en particular, de Margarita. Quiere llevarla a

Santiago, sus palabras denotan claramente el motivo y sus intenciones materiales sobre un cuerpo: “Mi mujer va a estar muy contenta con el regalo que le llevo” (p.29).

Todos los kawésqar resisten la generización, sus cuerpos no acatan completamente la norma, así se demuestra al momento en que Gonzalito los hace marchar por orden de Lautaro: “Un, dos..., un, dos..., un, dos... ¿Para qué los harán marchar, digo yo? Llevan meses en esta lesera y nada; como el primer día” (p.49). Su acto final de abandonar Puerto Edén, tomar sus canoas y retomar su vida de nómades por los canales, es la concreción de esa resistencia y negación a la norma, rehúsan el género que el Estado-nación ha intentado materializar mediante Lautaro. El desconcierto de este personaje es también la interrogante de la institucionalidad que representa y que lo formó en Santiago bajo el patrocinio del Presidente de la República, cabeza del Estado y primer hombre de la nación.

El Estado-nación “[...] delimita y sustenta aquello que se califica como “lo humano” (Butler, 2002, p.26), aquellos que participan y asumen su norma. Sin embargo, en aquellos no generizados completamente, los kawésqar de Ayayema por ejemplo, “[...] lo que se cuestiona es, pues, su humanidad misma” (p.26). Por ello, el desconcierto de Lautaro es mayúsculo, se encuentra dividido por esa generización que en la historiografía chilena resuelve yéndose con sus hermanos kawésqar.

Dos pequeñas oraciones hacen patente este cuestionamiento a la humanidad de aquellos sujetos excluidos. Gonzalito marca el espacio de la representación, el sur austral, como el lugar de la alteridad rotunda: “¡Recontra! En eso tuvo razón. Esto es el fin del mundo. Ni es mundo, siquiera” (Requena, p.13). Por otro lado, el Sargento actúa de igual forma pero respecto de su origen: “No comprenden cuánto puedo hacer por esa niña. Hacerla olvidar que es india” (p.31).

Los sin-estado, aquellos saturados de poder y desplazados porque en su omisión reafirman la homogeneidad de la nación, son nominados por Butler como “seres abyectos”. Este nuevo nombre parece más acertado, ya que no revela una condición jurídica como lo hace la categoría de “sin-estado” sino que se vale de todo su significado peyorativo de “despreciable, vil en extremo” (s.v. DRAE 2001) para dar cuenta también de las zonas en que se encuentran; “zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos” (Butler, p.19-20).

“Casa y ciudad [...] han sido espacios emblemáticos e inmóviles. También han sido espacios atravesados por narrativas falocéntricas que los postularon, no sólo desde una perspectiva androcéntrica que reiteraba su valor civilizador” (Guerra, p.122). Espacios que tienen una concreción particular en Hispanoamérica pues en primer lugar, las nuevas ciudades fueron imaginadas antes que construidas y plasmaron la racionalidad y generización que el cruce histórico entre Medioevo y Renacimiento promovían; segundo, la permanencia

del postulado dicotómico de “civilización y barbarie”, que estableció la centralidad capitalina como lo civilizado y, a partir de sus márgenes, lo bárbaro.

Casa y ciudad tenían su realización en el Santiago capitalino y central de mitad del siglo XX. Ya en su periferia, la barbarie acechaba en las poblaciones callampas producto de la migración del campo a la ciudad; era otro espacio, regido por otras normas y por ello Diego Portales había proclamado con anticipación la restauración del principio de autoridad como principio de gobierno. Alejarse de ese centro, era imaginar la antítesis civilizatoria.

El espacio físico de la obra de Requena está a miles de kilómetros de ese Santiago imaginado, construido y generizado. Carece de instalaciones modernas más que la Base Aérea con funciones meteorológicas y algunas construcciones de los indígenas allegados a este centro de auxilio y distribución de víveres. La obra escenifica esta normativización de forma clara en la mayoría de sus personajes autodefinidos no indígenas: Gonzalito (ayudante de Lautaro), el sargento, hombre y mujer turistas.

La obra se inicia con la salida del Sargento de la base para regresar a su tierra. Este regreso no es tan simple en la medida que el personaje se encarga de hacer notar la dicotomía de ambos mundos, en desmedro de Puerto Edén: “¡Ya! Y se terminó. No más problemas. ¡Me voy! (*Extiende los brazos y gira en todas direcciones*). Adiós... mugre... Adiós barro..., adiós... indios” (Requena, p.11); más adelante, habla de los beneficios que lo esperan en la ciudad: “Cómo me voy a hartar de bistec “grillée” (*lo dice con deleite*). Y montones así de papas

fritas, pero no podridas como las de aquí, buenas papas y buen vino” (p.12); y vuelve a repetir: “Cuando pienso que me voy a sumergir en un baño de agua caliente, sin pensar si hay leña o no hay leña. Y las comidas, Lautaro. Y el vino... que si blanco, que si tinto” (p.27). Gonzalito también tiene parte al pensar igual que su Sargento: “¿Yo remoliendo en Punta Arenas? No esté embromando. Estoy hasta la tusa con tanta nieve y frío y escarcha por todos lados. Quiero irme al Norte. Ya ni me acuerdo como es un sol calentito” (p.13). En la misma sintonía, vale rescatar que para estos personajes la ciudad que vale no es cualquiera pues aluden a un norte, que en realidad es el centro administrativo del Estado-nación, la supremacía de Santiago está firme en los ciudadanos.

Otra escena que ejemplifica la dicotomía expuesta ocurre cuando una pareja de turistas, hombre y mujer, bajan del barco que espera al Sargento para conocer de cerca el mundo de los kawésqar. Su interés primordial es verificar cómo viven y por ello piden entrar a una choza, que no es más que una frágil construcción cubierta de pieles debido a la necesidad de transportarla según los periodos de cacería. La mujer turista se impacta con el olor, “[...] el olor más horrible del mundo” (p.43), dicho desde su formación citadina que exige la asepsia personal y residencial no puede comprender que esos otros puedan vivir tan descivilizados, tan desgnerizados. Algo similar le ocurre al hombre turista: “¡Puerto Edén! ¿Quién pondría este nombre a semejante sitio? Y que algo pueda vivir aquí..., crecer..., respirar. Y hay árboles... (*Mira a los indios*), y hasta gente. ¿Cómo?” (p.45).

Ese estado final y ambiguo de Lautaro contiene el germen de su desenlace histórico; abandonó a su esposa para retornar a esa vida nómada que congeló a cambio de sus estudios en Punta Arenas y luego en la capital. La dramaturga eligió un final anticipado con respecto a la fábula y con su decisión omite el rasgo más importante en la revisión de la generización, el regreso a su origen generó todas las especulaciones propias del mundo occidental, al no ser comprensible que haya querido abandonar su educación y cultura, que no son otra cosa que años de generización gracias a la reiteración de la norma que le sirve a la nación. Los ciudadanos saben que la norma “no puede contravenirse sin la psicosis, [...] la abyección, la imposibilidad psíquica de vivir” (Butler, 2002, p.37) y por ello parece tan atemorizante la figura vengativa de Lautaro: “Y yo sabré matar, uno por uno, a cada rata inmundada que se encuentre en los canales. Yo, Petayem Terwa Koyo... Yo los mataré. Por cada indio muerto, dos cristianos... Dos cristianos por cada indio muerto” (Requena, p.75).

La apelación de Lautaro a su nombre kawésqar es transitoria en la medida en que la generación, por años sobre su cuerpo, le produce esta disyunción y hasta la psicosis; por ello mismo no puede amar a Mahuana, pues tendría que optar por una definición. Ya vimos que no está en condiciones, compruébese con sus palabras finales: “A dónde van no puedo seguirlos. Mi puesto está aquí. No puedo estar en cada isla. Aquí estaré cuando regresen” (p.80).

Consideraciones finales

“No somos de Santiago
Tenemos otros gustos”
Diego Lorenzini

El objetivo de la revisión de las historias de la literatura y el teatro es confirmar las premisas con que se inicia la investigación, pues se evidencia la ausencia de la dramaturgia en los repertorios, que el mercado y la institución han decidido conservar bajo el rótulo de literatura nacional, así como el desplazamiento de discursos teatrales de mujeres por efecto de discursos críticos hegemónicos perpetuados.

El trabajo de investigación sobre María Asunción Requena implicó situar su obra en el marco de los teatros universitarios y en los márgenes definidos de la generación de escritores y escritoras del 50.

Así, su figura permite visibilizar su dramaturgia en sintonía al de otras dramaturgas, igualmente silenciadas, desplazadas o, en el mejor de los casos, incluidas en la literatura nacional como figuras de excepción y de aparición espontánea en la tradición. Junto a Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, el trabajo de Requena es considerado fundamental y punto de partida para entender el desarrollo de tres tendencias paralelas en la dramaturgia de los teatros universitarios. Las afirmaciones inaugurales del crítico Durán-Cerda fueron

repetidas, casi sin cuestionamientos, por las siguientes historias de la literatura y del teatro.

Esta comprobación tiene fuertes implicancias en el modo en que se inscribe a las dramaturgas dentro de las historias de la literatura, pues se reconoce todo su trabajo a partir de una categoría, probablemente válida, para aquellas obras de 1955, año en que las tres coinciden en la escena nacional.

En primer lugar, desde Durán-Cerda, salvo por el trabajo de Hurtado (2011) en que revisa la producción por décadas, las dramaturgas son incluidas en las historias de la literatura y el teatro como forjadoras de tendencias paralelas iniciadas en 1955, sin cruces, diálogos, ni una mirada integrada de sus trabajos. Tampoco se valora el desarrollo de su escritura, con las modificaciones temáticas y formales que ellas integran a sus obras y que sí reconoce Elena Castedo-Ellerman, pero que no tiene mayores repercusiones en la posterior historiografía literaria.

En contados casos, se establecen relaciones entre Requena y Aguirre, siempre soslayando a Roepke, quien realizó un trabajo más variado en tendencias teatrales. Este hecho pone en debate la urgencia por releer la dramaturgia de los teatros universitarios, por sobre todo, la dramaturgia en conjunto de Requena, Aguirre y Roepke.

Las tres dramaturgas participan de las preocupaciones de la generación de los teatros universitarios. En concreto, participan de una clase media acomodada, con formación universitaria y dominio de segunda lengua, motivados

por escenificar amplios sectores marginados antes su misma clase media, con el fin de involucrarlos en los procesos políticos de cambio. Sus escrituras coinciden en motivación con las obras de los dramaturgos, más desarrollados e incluidos en las historias de la literatura y el teatro. También participan de las características de las escritoras de la generación del 50, porque tematizan la relación de las mujeres con el poder (Olea, 2010).

Esta doble participación, en la dramaturgia de los teatros universitarios y en la generación de escritoras del 50, permite comprender las obras de Requena, Aguirre y Roepke no como productos de casos excepcionales. Son partícipes plenamente de su generación, por eso extraña su desplazamiento de las historias de la literatura y, en aquellas que las incluyen, su mención está limitada y petrificada a categorías instauradas sin criterio diacrónico.

Consecuencia directa de una historiografía literaria más preocupada por sintetizar lo heterogéneo, motivada por distintos nacionalismos, la mayor de las veces de origen capitalino y de una élite criolla.

La urgencia de conformar una literatura nacional es dirigida por el mercado y la institución, quienes delimitan un repertorio. Seleccionan y periodizan -dos grandes problemas de la literatura chilena a opinión de Prado (2006)- atravesados profundamente por lo ideológico (Villegas), consecuencia de una crítica literaria y teatral procedente de un grupo de hombres elevados a la categoría de prohombres de letras.

Por eso, vale preguntarse por qué la institución y el mercado dejan fuera del repertorio obras de Gabriela Roepke, por citar el caso más extremo, o aluden superficialmente al trabajo de Requena y Aguirre, bajo categorías rígidas y no aplicables a toda su producción dramática. En el caso concreto de Requena, sus obras fueron profundamente incómodas para un público que las observó desde la novedad y el exotismo, pero que no fue capaz de autorreconocerse como parte de los conflictos escenificados.

Cierto es que el teatro no está incluido plenamente en la literatura nacional, más excluida está la escritura de mujeres. Ante este panorama, tanto la figura de Requena como su trabajo literario permite revisar la construcción de las historias de la literatura chilena y pensar en nuevas formas para su elaboración.

La representación de las obras de Requena en la literatura nacional es paradigmática, porque corresponde a un discurso teatral plenamente vigente en su generación, sin embargo transformado rápidamente en discurso teatral desplazado por el discurso crítico hegemónico (institución) del repertorio de la literatura nacional chilena. Su obra, como la de otras dramaturgas, no se conforma en clásicos de la literatura, salvo casos muy precisos en que su obra es valorada por el trabajo crítico de un antologador o historiador de la literatura.

Requena, escritora y mujer, es un caso más de exclusión y desplazamiento, como el de Gabriela Roepke. La carencia de una mirada crítica de conjunto del trabajo de las dramaturgas demanda trabajos comparativos, para

conformar una crítica de la generación, en que participen también los escritores y dramaturgos incluidos en el repertorio de la literatura-dramaturgia chilena.

Las obras de la trilogía del sur, como gran parte de los demás títulos de Requena, fueron escritos fuera de la centralidad capitalina para representarlos en los escenarios de Santiago. En ellas, se escenifica un espacio que se corresponde con la geografía e historia del extremo sur de Chile. Junto con su condición de magallánica y los estudios comparativos, se suma la necesidad de incorporar el concepto de región, para abrir los límites de la nación y, por consiguiente, también de su literatura.

Dentro de la literatura chilena, y también argentina, es posible reconocer regiones como la Patagonia. Incluirla para la redefinición del repertorio, permite entender e historizar la literatura nacional. Requena se revela en precursora temática para el teatro chileno; su caso particular de un discurso teatral desplazado denuncia la urgencia de otra literatura nacional. Plantea la necesidad de avanzar hacia una nueva escritura de las historias de la literatura , en las que se resitúa la escritura dramática de Requena, también de las mujeres y las regiones, en el repertorio de la literatura chilena.

El tradicional análisis estructural iniciado con los formalistas se materializó, en Chile y en los estudios teatrales, con la formulación de un método de análisis de gran impacto para la década del 70, gracias al aporte conceptual de Juan Villegas. Esta mirada analítica de la estructura de la obra teatral aportó, quizá desde el extremismo, que a partir del estudio de los aspectos formales de la obra

era posible construir significaciones. Esta investigación se planteó recuperar este tipo de análisis de manera equilibrada y actualizada.

La propuesta teórica de García Barrientos en su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012) y los posteriores libros en que se aplican su método son herederos de esta tradición, pero de un modo coherente con los estudios literarios/teatrales contemporáneos. Su valor radica en ofrecer una clara delimitación teórica y conceptual respecto de la obra en sus dimensiones literarias y teatral, junto con permitir la apertura del método a los objetivos y características del investigador.

Para analizar las obras que constituyen la trilogía, se supera la dicotomía entre el texto dramático y el texto teatral de la puesta en escena. De utilidad resultó abordar las obra a partir de la dramalogía, método fundado por García Barrientos y que permite una mirada crítica más global respecto del fenómeno teatral.

El trabajo de análisis declaró partir desde los textos dramáticos que conformar la trilogía, pero no como un simple registro lingüístico reproductivo de la escenificación de una obra teatral, sino que con la consideración de los textos como obras dramáticas, es decir, obras codificadas literariamente. Esta codificación le otorga la autonomía necesaria para ser leída con distancia y acceder, siempre parcialmente, a la reconstrucción de esa representación por parte del investigador, quien declara también desde el inicio su formación literaria y, por ende, también sus limitaciones.

El trabajo con la obra literaria permitió comprender el trabajo de Requena en el desarrollo de la literatura chilena y comprender el cómo en que sus obras fueron un discurso teatral desplazado, fuera del repertorio por la institución y el mercado.

En concreto, el análisis permitió descubrir los modos elegidos por Requena para representar ficciones. Esto es importante, porque al ser una trilogía escrita en un lapso de treinta años hay variaciones, innovaciones formales que vale evidenciar, para valorar la escritura dramática y contraponerla con las afirmaciones de la crítica precedente.

Debido a lo anterior, las categorías conceptuales del método de García Barrientos se presentaron factibles de aplicar en las obras de Requena y estas, a la vez, fueron oportunidades para el desarrollo valorativo del comentario. Es un método que sobrepasa y mejora la mera descripción estructural e incorpora la voz del comentarista, para la interpretación, que en perspectiva temporal, puede complementar la lectura crítica con marcos teóricos recientes.

Como bien reconoció la crítica, la representación histórica es fundamental en *Fuerte Bulnes* e inaugura una tendencia que Requena no abandona, incluso es seguida por otros dramaturgos como Fernando Debesa.

Pese a reconocerla como reconstrucciones históricas, sus obras están configuradas en equilibrados dramas históricos, de ambientes y de personajes. *Fuerte Bulnes* escenifica la toma de posesión de Chile sobre el Estrecho de Magallanes; *Ayayema*, es una mirada del exterminio indígena a partir del caso

real de Lautaro Wellington Edén. Con *Chiloé, cielos cubiertos*, la crítica ha soslayado que el asunto histórico es el gobierno de Salvador Allende, las transformaciones que implicaba y la participación de la Isla Grande en dicho proceso. Descubrirlo por medio del análisis del tiempo, con las categorías de la dramaturgia, permite valorar el proyecto de la trilogía como planificado unitariamente, en resumen una trilogía histórica de una parte del territorio chileno, pero con implicancias nacionales.

Las obras se sustentan fuertemente en el diálogo, el que cumple múltiples funciones. Los personajes hacen e interactúan con las palabras, pero el diálogo también permite construir el espacio, a la par de evidenciar el matiz ideológico de cada una de las obras. Prima el diálogo, fundamentalmente el coloquio, sin uso de apartes ni apelación al público, pero la dramaturga incorpora otras formas hacia la tercera obra, en que evidencia el manejo de formas poéticas, tanto en su estructura (métrica) como en la búsqueda de efectos, entre los que destaca el humor.

Las acotaciones pasan de ser breves, precisas y referidas al nivel diegético a ser más numerosas y extensas. Aquí es donde más se evidencia el desarrollo de la escritura dramaturgica de Requena. Transita desde una escritura dramática, cuya fuerza estaba en centrada en los diálogos y el conflicto, a una escritura más teatral al prefigurar más decididamente la puesta en escena.

Los acontecimientos tienen una progresión lineal y se representan sólo una vez en escena. Hay una condensación del tiempo de la fábula, es muy

superior al tiempo de la representación. Para ello, Requena recurrió a la elipsis, es decir, las obras incorporan saltos temporales. En *Chiloé, cielos cubiertos*, estos saltos temporales suceden con ayuda de un coro, que distanciado del presente en las tragedias griegas, facilita la transición y a la vez la síntesis, de modo poético, con composiciones del folclore isleño.

El espacio de las obras refiere, por medio del diálogo y otros recursos escénicos que se incorporan progresivamente, a lugares concretos de la geografía del extremo sur: Punta Santa Ana, Puerto Edén, Curaco de Vélez. La dramaturga escenifica estos espacios aludidos, que siempre es Santiago. Representado como un espacio ausente, lejano: una antítesis.

En estos espacios, numerosos personajes entran en diálogo y conflicto. Tres conclusiones son posibles respecto a estos: primero, participan personajes históricos de la administración política de Chile, para otorgarle oficialidad al proceso de colonización; segundo, destaca la participación de chilotes en el desarrollo de las gestas y el desenlace de los conflictos, por sobre la omisión de colonos extranjeros de variadas procedencias; por último, las mujeres intervienen de modo continuo en todas las obras, visibilizando los roles desempeñados en la colonización del territorio, como en la mantención y subsistencia de sus familias.

Las tres obras buscan la mayor ilusión de realidad, aunque la última se da licencia para escenificar el mundo onírico del personaje de Rosario y el mítico-legendario de las islas de Chiloé, sin afectar su mayor desafío: provocar la empatía con los personajes y circunstancias, ante un público capitalino. Lo

consigue gracias a personajes hondamente humanos, con un espacio metonímico que busca representar una amplia geografía y la representación de 130 años de la historia de Chile vinculada con Chiloé, Aysén y Magallanes.

Detrás de todos estos elementos que conforman las obras de la trilogía, hay un objetivo político e ideológico, porque al representar aquello que históricamente estaba invisibilizado, interviene en el reparto de lo sensible (Rancière), hace audibles las causas históricas, por las que un grupo de ciudadanos chilenos viven sumidos en el aislamiento, la pobreza, el olvido, por parte del estado, pero también por parte del resto de quienes conforman la nación.

Para el caso de la trilogía, el método permitió descubrir las innovaciones formales que la dramaturga incorporó, así como el trabajo realizado para escenificar y realzar los conflictos de personajes en espacios concretos, a los que otorga suma importancia. El análisis dramatólogo permitió reconocer tres problemas de la nación; “Escritura, dicción y ficción dramática” permitió reconocer el trasfondo histórico y el modo cómo era incorporado en cada una de las obras; el análisis del “Espacio” contribuyó a problematizar la geografía de la nación y cómo fueron escenificados esos espacios histórica y geográficamente; por último, el apartado “Personajes” arrojó importantes conclusiones sobre los cuerpos de la nación.

Visto así, el análisis dramatólogo es un método inicial útil para abrir la reflexión temática en el apartado “Visión”, que fue ampliamente desarrollado en

el capítulo tres bajo marcos teóricos recientes, procedentes de las ciencias sociales y haciendo uso del diálogo interdisciplinar.

Tras el análisis, se comprende la insistencia de la dramaturga por escenificar la difícil y desigual construcción de la nación chilena. Ya sea que el estado haya sido primero y constructor de la nación, Requena conformó una trilogía para evidenciar los problemas del estado-nación chileno, con la implicancia de tres hechos históricos en tres espacios concretos.

Primero, la problematización de la historia de la nación, pues se evidencia que en la historiografía nacional el relato del dominio chileno sobre Magallanes, al igual que el del exterminio indígena, están sobrecargados de tachaduras y, muchas veces, de omisiones.

Si la nación precisa el reconocimiento de un pasado común sobre el cual visualizar un futuro, Requena denuncia que la historia de Chile es un relato parcial y profundamente injusto con las gestas que definieron las fronteras del sur y con sus participantes.

La narración de la fundación de Fuerte Bulnes y, posteriormente de Punta Arenas está ausente de la historiografía nacional. Más grave aún: cuando se las refiere, gran parte de las veces corresponde a alusiones menores y descalificadores, como el haber sido colonia penal o tierras donde no imperaba la ley de la nación.

Por el contrario, el trabajo de Requena traslada al público, a los lectores a los tiempos de fundación de la nación para escenificar la ampliación de las

fronteras nacionales con la incorporación de amplios espacios, de valor estratégico y por ello codiciados por potencias europeas. El tratamiento histórico es fiel y riguroso. Su preocupación por representar la historia la lleva a dar cuenta de nombres de personajes políticos, así como también de los derechos que tiene Chile sobre esos espacios de antiguo en posesión de la corona española.

Su objetivo es incorporar en la memoria colectiva nacional la gesta colectiva de hombres y mujeres chilotes en el dominio del extremo sur, así como el conocimiento de la responsabilidad del estado y sus ciudadanos en la protección de los indígenas australes, a partir del caso de los kawésqar.

Ayayema es la escenificación de las políticas estatales en la década del 50 para la protección de los indígenas. Lo hace de modo metonímico, al igual que con el espacio, para indicar que históricamente el estado-nación traspasó su responsabilidad a empresarios colonizadores y cuando trata de enmendar es incapaz e ineficiente. El personaje protagónico de Lautaro es la representación del hecho, porque al ser educado por el estado como militar, su aprendizaje es ineficiente para transmitirlo y para proteger a sus compañeros kawésqar.

Por último, con la última obra, se escenifica cómo el espacio de Chiloé también participa de las políticas de transformación impulsadas por el gobierno de Salvador Allende. Se evidencia en las palabras del encargado de la cooperativa, quien además asume voz dirigencial para transmitir el mensaje de cambio y convencer a los chilotes.

Así, las tres obras, con los tres momentos históricos que escenifican, buscan discutir con los discursos que han construido el pasado de Chile, que tradicionalmente ha respondido a intereses particulares de una élite y de la *intelligentzia* (Subercaseaux). Frente a la exclusión de amplios espacios y habitantes, Requena escenifica comunidades que viven desagregadas de las políticas nacionales, que no alcanzan para dar cobertura e incidir de modo significativo.

La trilogía es también una tríada espacial en la que importaba destacar cuáles han sido los discursos que han construido el imaginario de Punta Arenas, Aysén y Chiloé. Estos discursos subestiman la importancia de estos espacios para la conformación nacional. Punta Arenas es el margen, Aysén es la frontera interna, pero más grave aún es la situación de Chiloé, descalificada históricamente como tierra mágica, de hombres flojos.

Por el contrario, para Requena, Chiloé es el motor fundamental para la incorporación de los territorios al sur. No es casual que la trilogía se inicie y cierre con la participación de los chilotes en la gesta de fundación del Fuerte Bulnes, así como parte de una economía basada en la explotación y comercialización de recursos naturales.

Con los chilotes, se representa un territorio, en que tienen responsabilidad en la definición de los elementos conformadores de identidad. Una buena síntesis se escenifica en la última obra, allí Requena, con mayores herramientas escriturales, logra dar una representación más global del mundo chilote, del

mundo que ellos cargaron en sus espaldas y trasladaron a Magallanes, junto con incorporar a otros a su territorio.

Junto con lo anterior, la localización en espacios concretos busca escenificar una territorialidad, en que el poder del estado-nación chileno, conformado por una élite criolla y del “Chile histórico” (valles centrales), es limitado y escaso. Las obras denuncian las altas exigencias que imponen los tres espacios a los habitantes, haciendo necesaria la ayuda estatal con recursos y políticas, que disminuyan la desconexión con el resto del territorio, fortalezcan la producción y por ende la subsistencia.

El tercer problema de la nación son los cuerpos de mujeres, colonos, chilotes, indígenas. Al tener como asunto hechos históricos, la representación de los personajes están sujetos a una temporalidad concreta. Se caracterizan en que no forman parte de la minoría que construyó el estado-nación, pero que a la vez son vistos como minorías.

Las primeras excluidas son las mujeres. Pese a la no participación de las mujeres en la vida política, menos aún en la vida productiva, Requena las incorpora como personajes protagónicos, que incluso determinan la resolución de los conflictos.

Mujeres conforman el primer contingente colonizador de chilotes. Del mismo modo, mujeres son quienes se quedan en Curaco de Vélez, cuando sus maridos migran para trabajar en Magallanes. Son personajes vinculados a la maternidad, sin escapar del “paragua totalizador” que permanentemente las ha

realizado en su rol de esposas y madres; también son personajes comunitarios, pues su vida y subsistencia depende del trabajo cooperativo, de la solidaridad y de prácticas antiguas tradicionales como el medán.

Ellas evidencian la posibilidad de identificarse o no con el estado. Las mujeres de *Fuerte Bulnes* tienen voluntad de ser parte de la nación -así lo asumieron los chilotes vencidos antes las tropas patriotas algunos años antes- y se comprometen con el proyecto colonizador del estado. En el otro extremo, después de 130 años, las mujeres de la isla descreen del estado-nación, pues han visto la permanente ausencia de políticas públicas.

Sin embargo, Requena incorporó un personaje distinto, pues Rosario huye del matrimonio, se niega aceptar que su vida sea determinada por un marido (probablemente también ausente) e hijos.

Las mujeres indígenas, Margarita y Mahuana, se ven sujetas también por el mismo “paraguas”, que las incorpora sólo en virtud de su capacidad de trabajo en el sistema capitalista. El destino de Margarita era servir de empleada doméstica en la capital, la máxima posibilidad civilizatoria: la mujer domesticada.

Los chilotes han sido una fuerza importante para el desarrollo socioeconómico para el extremo sur. Sin embargo, el estado-nación los ha postergado con ausencia de políticas públicas para el desarrollo de la isla, así como de aquellos que viven en Aysén y Magallanes.

Requena evidencia los sacrificios de los chilotes por incluirse en el estado nación, así como contribuir a su fortalecimiento, pese a ser ellos chilenos tardíos.

Su representación ocurre en las obras por sobre otros colonos, de origen europeo, y que tuvieron también importante participación pionera en el desarrollo de la región austral.

Finalmente, los indígenas cobran presencia sólo a partir de *Ayayema*. Anteriormente, *Fuerte Bulnes* pone en escena a indígenas Tehuelches, pero no existen mayores indicaciones escénicas sobre su vestimenta o tradiciones, estos aparecen como parte del espacio y fuera de los límites de fuerte.

Sólo en la segunda obra, se problematiza el caso de los indígenas. Importa destacar que Requena escenifica el conflicto del pueblo kawésqar para evidenciar interés del estado-nación chileno de protegerlos, para ello era fundamental que se formaran como ciudadanos, esto es, como sujetos civilizados.

El estado-nación educa a Lautaro Wellington Edén, para que este sea motor de cambio frente a los suyos. Para ello, es sometido a un disciplinamiento y generización del cuerpo: aprenderá a ser un ciudadano chileno, un hombre y a la vez, un oficial de la Fuerza Aérea. Una vez en Puerto Edén, impondrá este mismo disciplinamiento sobre sus compañeros; más evidente será la generización que impondrá a Mahuana, a quien enseña a ser madre y luego tratará de enseñarle a ser esposa.

A partir de los estudios de género, principalmente de Butler y Spivak, es posible comprender que el estado-nación opera bajo el principio de exclusión de sujetos privados de participación plena en la comunidad. Los kawésqar de

Ayayema son vistos como “seres abyectos”, sometidos a adoptar un género y a modalizar sus cuerpos a partir de la militarización que el estado-nación cree eficaz. Su sistemática exclusión permite afirmar que la nación chilena es de herencia hispana, con fuerte omisión y negación de lo heterogéneo que aportan los pueblos originarios.

La investigación se cierra con la comprobación del gran desafío que significa el estudio del teatro chileno y la urgente necesidad por escribir de un modo diferente las historias de la literatura, conformar un repertorio en que también participe el teatro, junto con una institución que excluya a las mujeres escritoras.

María Asunción Requena e Isidora Aguirre, pese a las omisiones y categorizaciones a que han sido sometidas, tienen un reconocimiento relativo y disímil en sus obras, pues aún hay trabajo crítico sin realizar sobre textos perdidos, inéditos o simplemente considerados menores.

Sin embargo, Gabriela Roepke se constituye en un caso extremo, porque carece de valoraciones críticas, que no la ubiquen marginalmente dentro de las dramaturgas de los teatros universitarios. Se abre una oportunidad de investigación para revisar las afirmaciones realizadas por Castedo-Ellerman, valorar su trabajo dramático, para realizar trabajos comparativos con las dramaturgas de su generación y para reubicarla dentro de la literatura nacional.

Se espera que la investigación sobre “la trilogía del sur” de María Asunción Requena pueda ser leída como una anamnesis de los problemas, síntomas,

conflictos, omisiones que el estado chileno ha tenido con la historia, el territorio y los cuerpos de la nación. Desde esas dificultades, puede leerse una propuesta de nación distinta a la matriz oligárquica que pensó Chile en virtud de una sintetizada homogeneidad y desde la figura de Requena apostar por la escritura y conformación de otra literatura nacional.



Bibliografía

- Requena, M. A. (1964). *Ayayema*. Santiago: Editorial Universitaria.
- . (1979). *Ayayema- Fuerte Bulnes- Chiloé, cielos cubiertos*. Santiago: Nascimento.
- Abraham, L. (2015). [Revisión del libro *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual español*, de J. L. García Barrientos]. *Cuadernos del CILHA* 22: 114-116.
- Ahumada, H. (1994). Gabriela Roepke (1920). En B. Rojas & P. Pinto (Eds.), *Escritoras chilenas*. (Vol. I). Concepción: Cuarto Propio.
- Albornoz, A. (2002). Historia del teatro de la Universidad de Concepción, TUC. Reconstrucción Testimonial. En M. Contreras, P. Henríquez y A. Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*. Concepción: Fondart, Universidad de Concepción.
- Allende, S. (2010). Discursos. (Ed. A. Meza). Concepción: Escaparate.
- Álvarez, I. (2012). *Novela y nación en el siglo XX chileno: Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Amaya, J. P. (2015). "Dramaturgas de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre". *Revista de Estudios Hemisféricos y Polares* 6: 29-39.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arratia, M. (2011). *Fundación narrativa de la Patagonia*. Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Barros Grez, D. (1876). "Discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes". *Revista de Santiago*, III, 273-276.

- Bengoa, J. (1996). *La comunidad perdida. Ensayo sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Santiago: Ediciones Sur.
- Bórquez, Solar, A. (1931). *Oro del archipiélago*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J., Spivak, G. Ch. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cánepa, M. (1966). *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*. Santiago: Editorial Arancibia Hnos.
- . (1974). *Historia del teatro chileno*. Santiago: Universidad Técnica del Estado.
- Carrera, M. (2014). [Revisión del libro *La razón pertinaz*, de J. L. García Barrientos]. *Itinerarios* 20: 231-235.
- Casals, A. (2011). "Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema* de María Asunción Requena". *Apuntes de Teatro* 134: 54-65.
- Castedo-Ellerman, E. (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo xx*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Collier, S. (2008). *Chile: la construcción de una república 1830-1865: políticas e ideas*. Santiago : Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Coloane, F. (1945). *La Tierra del Fuego se apaga*. Santiago: Ediciones Cultura.
- Cornejo-Polar, A. (1982). "El problema nacional de la literatura peruana". En *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- . (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP Latinoamericana Editores.
- Darrigrandi, C. (2001). *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago: DIBAM.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- De Ramón, A. (2001). *Breve historia de Chile*. Buenos Aires: Biblos.

- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Durán-Cerda, J. (1963). "El teatro chileno moderno". *Anales de Universidad de Chile* 126: 168-203.
- . (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar.
- Empeaire, J. (1963). *Los nómades del mar*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Even-Zohar, I. (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas". En M. Iglesias (Comp.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.
- Fernández, M. (1994). *Historia de la literatura chilena*. Santiago: Editorial Salesiana.
- Fernández, T. (1976). "Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 5: 331-347.
- Fernández Bravo, A. (2000). Introducción. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- García-Barrientos, J. L. (2006a). "La teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España". *Revista de Literatura* 136: 405-445.
- . (2006b). "Principios y utilidades de una teoría teatral del texto dramático". *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* 9/10: 93-114.
- . (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato.
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goic, C. (1972). *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Góngora, M. (2013). *Ensayo histórico sobre la nación de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Editorial Universitaria.

- González, B. (1996). "Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano".
En B. González (Comp.), *Cultura y tercer mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- . (2002). "Escritura de memorias subalternas". *Texto Crítico* 10: 21-34.
- González, H. (2009). *Género y nación. La construcción de un espacio literario*.
Barcelona: Icaria Editorial.
- Grez, S. (2013). *Población y sociedad*. En Stiven, M. A. (Comp.), *Chile. La construcción nacional*. (Tomo 2). Madrid: Taurus.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*.
México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez, R. (2014). "Revisión de la historiografía latinoamericana". En A. Pizarro (Coord.), *Latinoamérica: el proceso literario*. Santiago: RIL editores.
- Henríquez, P. (2002). Historia del teatro de la Universidad de Concepción, TUC.
Y discurso periodístico y teatral. En M. Contreras, P. Henríquez y A. Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*.
Concepción: Fondart, Universidad de Concepción.
- . (2010). Figuras del indígena fueguino: *Ayayema* de María Asunción Requena. En *Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*. (Tomo II). Santiago: Comisión Bicentenario.
- Hurtado, M. (1997). *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*.
Michigan: Gestos, Ediciones Apuntes.
- . (2000). Isidora Aguirre: al trasluz de la historia. En H. Adler & G. Woodyard (Eds.), *Resistencia y poder: teatro en Chile*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- . (2011). *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*.
Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Jeftanovic, A. (2008). Un escenario propio: el papel de las dramaturgas en el teatro nacional. En S. Montecinos (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.

- . (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Lambert, J. (1999). "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües". En M. Iglesias (Comp.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.
- Lausic, S. (2004). *Breviario de una geografía histórica de Magallanes. Misceláneas de acontecimientos y personajes*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes.
- . (2014). *Biografía cultural de Magallanes. Hombres y mujeres constructores de historia*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.
- Livacic, E. (1988). *Historia de la literatura de Magallanes*. Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.
- Lobo, G. (2015). "El estado y la teoría literaria: hacia una agenda de investigación". *Cuadernos de Literatura* 19: 20-37.
- Lotman, I. (1996-2000). *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.
- Luzanto, P. (1994). María Asunción Requena (1915-1986). En B. Rojas & P. Pinto (Eds), *Escritoras chilenas*. (Vol. I). Concepción: Cuarto Propio.
- Malaver, N. (2013). "Literatura, historia y memoria". *Hallazgos* 20: 35-47.
- Martinic, M. (2002). *Breve historia de Magallanes*. Punta Arenas: La Prensa Austral Ltda.
- . (2003). *Mujeres magallánicas*. Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.
- Miliani, D. (2014). "Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible". En A. Pizarro (Coord.), *Latinoamérica: el proceso literario*. Santiago: RIL editores.
- Montañez, G., Delgado, O. (1998). "Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional". *Cuadernos de geografía* VIII: 120-134.
- Moraña, M. (1995). "Escribir en el aire, "heterogeneidad" y estudios culturales". *Revista Iberoamericana* 170-171: 279-286.

- Núñez, A., Aliste, E., Bello, A. (2014). "Patagonia-Aysén en la construcción del imaginario geográfico de la nación". *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 76: 165-188.
- Olea, R. (2010). "Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política". *Revista Universum* 25: 101-116.
- Olivares, P. (2008). [Revisión del libro *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, de J. L. García Barrientos]. *Dialogía* 3: 273-285.
- Oyarzún, K. (1991). "Deseo y narrativa disciplinaria: *El Periquillo Sarniento*". *Acta Literaria* 16: 21-39.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile, huellas y trayectorias*. Santiago: LOM Ediciones.
- Prado, M. (2006). *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*. Valparaíso: Editorial Puntángelos.
- Piña, J. A. (1999). Daniel Barros Grez, fundador del teatro chileno. *Daniel Barros Grez. Teatro selecto*. Santiago: RIL.
- . (2008). Prólogo. Restitución de María Asunción Requena. En M. A. Requena, *Fuerte Bulnes; Chiloé, cielos cubiertos*. Santiago: Ed. Zig-Zag.
- . (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago: Taurus.
- Pizarro, A. (2014). *Latinoamérica: el proceso literario*. Santiago: RIL editores.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Manantial.
- Reinstädler, J. 2013. "No deje que el olvido nos mate dos veces": la política de la memoria en el teatro chileno de mujeres antes y después de 1973. Annette Paatz, Janett Reinstädler (eds.). *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*. Berlín: Verlag Walter Frey.
- Renán, E. (2000). ¿Qué es una nación?. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (1979). *El tiempo y las filosofías*. Paris: Ediciones Unesco.
- Riedemann, C. y Arellano, C. (2012). *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile*. Puerto Varas: Kultrún.

- Roepke, G. (1963). El dramaturgo chileno de hoy. En *Dos generaciones de teatro chileno*. Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile.
- Rojo, G. (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Rojo, S. (2010). *Los Papeleros* de Isidora Aguirre y el teatro épico. En *Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*. (Tomo II). Santiago: Comisión Bicentenario.
- Rosa, A., Bellelli, G., Bakhurst, D. (2008). "Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional". *Educação e Pesquisa* 34: 167-195.
- Rueda, J. (2011). "El amar como contenido básico de la práctica popular-comunitaria: *Pan Caliente*, de María Asunción Requena, *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre". *Apuntes de Teatro*: 133: 26-41.
- Salazar, G., Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile*. (Tomo II). Santiago: LOM.
- Sanhueza, M. T. (2004). "Dos aproximaciones a la marginalidad: los pescadores en *Las redes del mar* y *Chiloé, cielos cubiertos*". *Latin American Theatre Review* 38: 73-91.
- . (2012). "El sujeto femenino: imagen y lenguaje en *Chiloé, cielos cubiertos*". En *Ecos y estelas de un maestro. Homenaje a Mauricio Ostria González*. Concepción: Cosmigon.
- Silva, O. (1995). *Breve historia contemporánea de Chile*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saldaña, A. (2008). Notas para una crítica del nacionalismo cultural. En L. Romero (Ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Segato, R. (2006). "En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea". *Politika: Revista de Ciencias Sociales* 2: 129-148.

- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas fundacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Subercaseaux, B. (2007). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. (Tomo IV). Santiago: Editorial Universitaria.
- Torras, M. (2004). "¡Móntame un espectáculo! Género, teatro y performatividad". En M. J. Vega (Ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- Torres, A. (2007). *La idea de nación en "La bandera de Chile" de Elvira Hernández y "Proyecto de País" de José Ángel Cuevas*. Trabajo de grado, Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Tossi, M. (2015). "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas". *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 11: 25-42.
- Traverso, A. (2013). "Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género". *Anales de literatura chilena* 20: 67-89.
- Urbina, R. (2012). *La vida en Chiloé en los tiempos del fogón*. Valparaíso: Editorial Puntángelos.
- Verón, E. (1993). *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Villalobos, S., Silva, F., Silva, O., Estellé, P. (1974). *Historia de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria.
- . (1988). *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- . (1995). "María Asunción Requena: éxito e historia del teatro". *Latin American Theatre Review* 28: 19-37.

- . (2000a). Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX. En H. Adler & G. Woodyard (Eds.), *Resistencia y poder: teatro en Chile*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- . (2000b). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Ediciones Gestos.

