

“Escribid para el pueblo”. Historias, costumbres y valores nacionales en el teatro chileno (1810-1879)

Eduardo Jiménez Tornatore

Agradecimientos

Antes de poner punto final a este trabajo quiero agradecer a tantos amigos, compañeros y colegas que me han ayudado a llegar a este momento tan importante.

En primer lugar, agradezco profundamente el apoyo incondicional que me dio mi directora de tesis Andrea Castro a través de este largo viaje. Muchas gracias por acompañarme, animarme, inspirarme, por compartir tus amplios conocimientos sobre la literatura, por confiar en mí, por estar siempre dispuesta a ayudarme y por tener la paciencia de esperar hasta que pudiera dar lo mejor de mí. Sin ti habría sido muy difícil llegar hasta aquí.

Muchas gracias a Eva Löfquist, mi codirectora de tesis, por tu enorme generosidad, por tantas lecturas críticas y meticulosas y por tener siempre una palabra de aliento en los momentos complicados. Esta tesis me ha dado la oportunidad de reencontrarte y ver que el paso de los años, no nos cambian en lo esencial. Sigues siendo la misma persona humilde, solidaria, positiva y cariñosa que conocí un domingo de marzo de 1987.

A mi querido amigo Ingmar Söhrman quien es uno de los principales responsables de que este trabajo llegue a su fin después de tantos años. No sé cuántas veces me animaste a retomar este proyecto y no te diste por vencido hasta que acepté nuevamente este gran desafío. Mi eterna gratitud por tu bondad, por tu apoyo y por haber creído siempre en mí.

A Gunhild Vidén, otra de las responsables de que esta tesis pudiera ponerse en marcha nuevamente. Además, por buscar el financiamiento que necesitaba para llevarla a cabo.

También a Gunnar Bergh y Katharina Vajta por todo el respaldo brindado.

A Leonardo Rosiello, mi oponente en el seminario final, por haber hecho una lectura profunda y minuciosa de mi texto y por formular tantos comentarios constructivos y enriquecedores. También y, de manera retroactiva, por toda la guía y ayuda que me diste en 1998 para terminar la tesina de licenciatura.

A mi querido amigo Alejandro Urrutia por estar siempre ahí, especialmente aquella noche-madrugada cuando pensé que había perdido el documento que contenía el capítulo de Análisis y el mundo se me vino abajo. Una llamada telefónica a esas horas resultó ser mi salvación. Nunca olvidaré ese gesto Alejandro.

A mi querida Leticia Gómez por tantas lecturas generosas y también por ayudarme con toda la parte formal de este trabajo. Gracias Leti.

A mi querida amiga Esther Fernández por tu cariño, por tu amor incondicional y por tu hermosa amistad. La vida siempre es más cálida a tu lado.

A Kari Soriano por regalarme una conversación que fue clave e influyó en la estructura que hoy tiene este trabajo y que también me ayudó a encontrar el camino cuando andaba un poco perdido.

A mis compañeros y amigos de la sección de español del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo: Anna Forné, Johan Järlehed, Anton Granvik, Christine Fredriksson, María Clara Medina, Gabriela Mercado, Sofía García, Linda Flores, Fredrik Olsson, Evelyn Prado, Victor Jermeus, Óscar García, Débora Rótemberg, Fernando López, Katarina Moro y Nicole Takolander. Muchas gracias por contribuir en mis seminarios, por apoyarme en este proyecto y por todo el cariño entregado.

A Anna Svensson por ser el nexo con el hermoso universo de los libros.

Un agradecimiento especial para Álvaro Foresti, amigo y compañero de almuerzos, tardes de bádminton y de largas y ricas conversaciones durante 31 años de nuestras vidas. Nunca te voy a olvidar.

A Carlos Foresti por abrirme las puertas de la Universidad de Gotemburgo y por haber sido mi primer director de tesis. También a Ken Benson por el tiempo que dedicó a la dirección de mi trabajo.

Gracias también a todo el Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Gotemburgo, a la sección de español, administrador@s, profesores y doctorandos.

A la fundación Bo Linderöth-Olson por haber financiado varios viajes importantes para mi investigación.

A mi querido amigo Marcus Lange por sus incontables gestos de amistad y cariño.

A mi querida Sandra por su infinito amor y por ayudar a que mi cuerpo y mi alma puedan convivir en paz y armonía.

A mis padres, Beatriz y Manuel que seguramente estarán muy orgullosos de su hijo.
Finalmente, a Carmen y Eduardo que son las grandes inspiraciones y escuela de mi vida. Los amaré siempre.

Para Carmen y Eduardo

Oda a la vida

[...]

Vida,

eres como una viña:

atesoras la luz y la repartes
transformada en racimo.

El que de ti reniega

que espere

un minuto, una noche,

un año corto o largo,

que salga

de su soledad mentirosa,

que indague y luche, junte

sus manos a otras manos,

que no adopte ni halague

a la desdicha,

que la rechace dándole

forma de muro,

como a la piedra los picapedreros,

que corte la desdicha

y se haga con ella

pantalones.

La vida nos espera

a todos

los que amamos

el salvaje

olor a mar y menta

que tiene entre los senos.

Pablo Neruda

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN.....	11
1.1 CONSIDERACIONES PRELIMINARES	11
1.2 OBJETIVOS, PROBLEMATIZACIÓN E HIPÓTESIS	14
1.3 PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS.....	16
1.4 DISPOSICIÓN.....	27
CAPÍTULO 2: ESTUDIOS Y CRÍTICA DEL TEATRO CHILENO	31
2.1 CRÍTICA DE LA ÉPOCA	32
a) Representaciones de obras.....	34
b) Actores.....	42
c) Lugares de representación	45
d) Funciones que se le asignan al teatro.....	47
e) Público	51
f) Compañías y empresarios teatrales	53
g) Avisos de obras teatrales.....	56
h) Beneficios.....	58
i) Censura.....	59
j) Aspectos de la teoría dramática.....	61
2.2 RECAPITULACIÓN	64
CAPÍTULO 3: UNA LITERATURA NACIONAL	67
3.1 PROYECTO LITERARIO NACIONAL.....	69
3.2 DISCURSO DE LASTARRIA.....	76
3.3 RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES	81
CAPÍTULO 4: PROPUESTA TEÓRICA-METODOLÓGICA.....	83
4.1 ANÁLISIS ACTANCIAL	84
4.2 PROPUESTA TIPOLÓGICA	90
4.2.1 Primer macroesquema actancial: “las historias nacionales”.....	92
4.2.2 Segundo macroesquema actancial: “las costumbres nacionales”	94
4.2.3 Tercer macroesquema actancial: “los valores nacionales”	97
4.3 IDEOLOGEMAS EN EL DISCURSO DE LASTARRIA	99
4.3.1. La ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial	100
4.3.2. La literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original.....	101
4.3.3. El castellano es una lengua rica que se debe defender y cultivar	102
4.3.4 La religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional.....	102
CAPÍTULO 5: ANÁLISIS MACROACTANCIALES SOBRE “LAS HISTORIAS, LAS COSTUMBRES Y LOS VALORES NACIONALES”	105
5.1 “LAS HISTORIAS NACIONALES”	106
5.1.1 Propuesta macroactancial 1: “Las historias nacionales”.....	106
5.1.2 José Antonio Torres y la elección de La independencia de Chile.....	108
5.1.3 El papel de la guerra en “las historias nacionales”	110
5.1.4 Análisis actancial de La Independencia de Chile.....	115
5.1.5 Otras obras sobre “las historias nacionales”	129
5.2 “LAS COSTUMBRES NACIONALES”	139
5.2.1 Propuesta macroactancial 2: “Las costumbres nacionales”	139
5.2.2 Barros Grez y la elección de Como en Santiago.....	142
5.2.3 Representación de Santiago en la literatura chilena	145
5.2.4 Análisis actancial de Como en Santiago.....	148
5.2.5 Otras obras sobre “las costumbres nacionales”	165
5.3 “LOS VALORES NACIONALES”.....	176
5.3.1 Propuesta macroactancial 3: “Los valores nacionales”.....	177
5.3.2 Daniel Caldera y la elección de El tribunal del honor	180
5.3.3 El tema del honor y la honra en el teatro de tradición hispánica	181
5.3.4 Análisis actancial de El tribunal del honor.....	186

5.3.5 Otras obras sobre “los valores nacionales”	203
CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES	229
BIBLIOGRAFÍA.....	243
1. FUENTES PRIMARIAS	243
2. FUENTES SECUNDARIAS	248
APÉNDICE: ESTUDIOS POSTERIORES DEL TEATRO CHILENO	261
ENGLISH SUMMARY.....	269

Capítulo 1: Introducción

1.1 Consideraciones preliminares

El presente trabajo se enfoca en el análisis del teatro chileno entre 1810 y 1879¹. Las fechas en las que se enmarca este estudio resultan significativas desde el punto de vista histórico, social y político. En el mes de septiembre de 1810 se proclama la Independencia y se organiza la primera Junta Nacional de Gobierno y en marzo de 1879 se inicia la Guerra del Pacífico y, como consecuencia de ella, se producen profundos cambios en la vida y forma de ser de la sociedad chilena.

Hay diversas razones que nos han impulsado a abordar este género, en Chile y en este período y estas constituyen, a su vez, parte de nuestro aporte. En primer lugar, hemos constatado que existen grandes vacíos en las historias literarias, manuales e investigaciones sobre este tema, principalmente las referidas al estudio de la escritura dramática o texto teatral. Los críticos e historiadores de la literatura, fundamentalmente han examinado el teatro como espectáculo y son escasos los trabajos de investigación que se hayan orientado a

¹ En sus inicios este estudio formó parte del proyecto de investigación “Las letras chilenas 1810-1879”, el cual se llevó a cabo en el Instituto Iberoamericano de la Universidad de Gotemburgo. Este proyecto se realizó entre los años de 1985 y 2006. Como señalan sus integrantes principales, Foresti y Löfquist (1999: 11) en un comienzo “respondía a la preocupación de comprobar empíricamente la verdadera relación entre liberalismo y romanticismo en el cono sur de América Latina”. Un par de años después el proyecto pasó a “concentrarse en Las Letras chilenas 1810-1879, nombre que ubica el objeto y período de estudio [...]”. Partes importantes de los resultados que ha generado “Las letras chilenas” ha sido la tesis doctoral de Eva Löfquist, *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. Publicaciones de diversos artículos de los integrantes del proyecto a través de varios años en la revista *Anales del Instituto Iberoamericano de la Universidad de Gotemburgo* y los libros *La narrativa chilena desde la independencia hasta la Guerra del Pacífico*, Tomo I: 1810-1859 y Tomo II: Costumbres e historia 1860-1879 publicados por la Editorial chilena Andrés Bello en 1999 y 2001 respectivamente. Los textos mencionados y el tiempo trabajado en este grupo de proyecto han sido una base muy importante para el trabajo de esta tesis en lo que dice relación con la visión de la literatura y también de algunos conceptos y principios metodológicos que utilizo y desarrollo.

estudiar, desde el punto de vista textual, el corpus de obras dramáticas chilenas producidas en la época que nos concierne.

En segundo lugar, hemos podido verificar que un número significativo de las obras dramáticas que conforman el corpus de trabajo² han sido olvidadas y en algunos casos se trata de piezas hasta ahora desconocidas. La tarea de rescate, presentación y análisis de ellas es necesaria para mejor comprender la producción dramática de una época; además la consideramos una importante contribución a la historia y crítica de la literatura chilena del período.

Una tercera causa dice relación con el enfoque que ha adoptado la crítica para analizar los textos teatrales. Observamos un predominio del discurso crítico hegemónico o como ya apuntaba Villegas en 1988, eurocentrista³. Este ha privilegiado las obras dramáticas que están en coincidencia con sus propios códigos ideológicos, estéticos o culturales, ocasionando una marginación de discursos teatrales discrepantes. Dicha situación es especialmente notable en el siglo XIX por encontrarse los estudios de crítica e historia literaria en ciernes. Las aproximaciones que se han hecho concretamente al teatro chileno, del período que nos atañe, parten de ideas estéticas preconcebidas lo que ha provocado una descalificación de un número significativo de obras que consideramos en el corpus⁴.

Como hemos apuntado, algunas piezas dramáticas que conforman el corpus han sido olvidadas y otras aún continúan siendo desconocidas. El trabajo de archivo que realizamos en los inicios de esta investigación nos llevó a emprender la búsqueda en diferentes lugares como la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca de Teatro de la Universidad Católica de

2 Establecemos una diferencia entre corpus de trabajo y corpus de estudio. El corpus de trabajo está compuesto por la totalidad de obras dramáticas que hemos recogido para el período (43 obras). En cambio, el corpus de estudio lo componen solo un número limitado de obras de ese corpus de trabajo (3 obras). Sin embargo, un número significativo de textos del corpus de trabajo servirá de referencia cuando sea el caso.

3 Término utilizado por Juan Villegas en *Ideología y discurso crítico sobre el Teatro de España y América Latina*.

4 A modo de ejemplo citamos a Rómulo Mandiola (1848-1881), crítico chileno que gozó de gran prestigio, en el siglo XIX y XX. A propósito de algunas obras que conforman nuestro corpus de trabajo, Mandiola opina: "[*Astucia quieren las cosas* y *Un dependiente de aduana* de Julio Chaigneau] Son juguetes cómicos; pero tienen poco de juguetes y poco también de cómicos. Angelito es un pobre diablo o, más bien, un diablo pobre [...] Después de otras intrigas de poco mérito y escenas algo cansadas [...] Un dependiente de aduana es muy inferior a *Astucia quieren las cosas* [...] hay poco interés, ningún interés dramático, una ilación floja en las escenas, poca animación en el estilo, mucha monotonía en los diálogos. Todos los personajes son algo tontos con sus ribetes de diablos, que es el peor género que puede darse en materia de tontos. El autor se ha permitido bajezas de lenguaje, con pretensiones de chistosas, que nos han parecido repugnantes [...] el que exhibe por primera vez una pieza dramática no tiene empacho para asistir al proscenio, el orgullo sobre el corazón y la sonrisa de un seguro triunfo sobre los labios. Mientras tanto, los más afamados dramaturgos europeos nos cuentan qué de angustias, fatigas y sudores no sufren cuando se estrena alguna de sus obras. (*Estudios de crítica literaria*, 1968: 75- 77).

Santiago de Chile, el Instituto Iberoamericano de Berlín, la Biblioteca Nacional de Madrid y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (hoy AECID). Estos centros y bibliotecas nos han permitido tener acceso a un corpus de obras dramáticas, de periódicos de la época⁵ y de otros materiales como, por ejemplo, de avisos y programas teatrales del siglo XIX, que se constituyen en una fuente importante para quien quiera estudiar el teatro chileno del período y lo consideramos un aporte.

Nuestro proyecto lo hemos realizado en dos etapas. Resultado de la primera es la tesis de licenciatura, *Análisis actancial de un corpus selectivo del teatro chileno: 1810-1879*⁶. En ella presentamos, describimos y analizamos un corpus de obras dramáticas chilenas escritas en el período ya señalado, utilizando y aplicando el modelo actancial propuesto para el teatro por Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica Teatral* (1989). Finalmente, después del análisis de diferentes textos, llegamos a elaborar y establecer cuatro macroesquemas actanciales que permiten dar una visión de conjunto, orientar y mostrar las grandes líneas temáticas del corpus.

Una de las conclusiones a la que llegamos después de realizar esta primera etapa fue la de constatar una clara intención por parte de los intelectuales de la época de crear y desarrollar un teatro nacional que fuese refracción y expresión de la sociedad⁷. Este debía recoger las costumbres y los sucesos históricos “gloriosos” de la nueva nación. Este anhelo lo vemos formando parte de un proyecto no solo para el teatro, sino que también para toda la literatura chilena de aquella época.

El análisis que efectuamos del corpus de obras dramáticas reveló la presencia de elementos que apuntaban a destacar rasgos y costumbres del nuevo estado-nación. Como ejemplo se pueden mencionar personajes socialmente tipificados (el huaso, la beata o pechoña, el “tejedor”⁸, el arribista, el santiaguino, los “rojos”⁹, los “pelucos”¹⁰, el roto

5 Este trabajo de archivo sobre esta época, especialmente sobre la narrativa, fue iniciado por los integrantes del proyecto Las letras chilenas y como señalan Foresti y Lófquist (1999: 12) durante varios años pudieron reunir más de 70.000 páginas en microfilmes de periódicos, libros del período y de bibliografía secundaria.

6 Este trabajo se puede encontrar en diferentes bibliotecas universitarias de Suecia (Libris). Consultar en el siguiente enlace: <http://libris.kb.se>

7 En el capítulo 2 de nuestra tesis de licenciatura, “Estudios y críticas del teatro chileno”, centramos la atención principalmente en las críticas teatrales de la época; estas se constituyen en fuente primaria de investigación por hallarse en la prensa periódica del período estudiado. La preocupación que se manifiesta en dichas críticas por el cultivo de un teatro “nacional”, como veremos, es constante.

8 Intrigante, enredador.

9 Radical, revolucionario.

10 Integrantes del Partido Pelucón. Pelucón: nombre popular que a partir de 1823 se dio en Chile al Partido Conservador.

chileno, el picapleitos, el siútico, etc.), temáticas (el matrimonio por interés económico, el arribismo, el patriotismo, la sociedad patriarcal, etc.) y hechos históricos relacionados con la historia nacional chilena (especialmente los períodos de la Guerra de Independencia, de la Reconquista, del Chile independiente y de la Guerra del Pacífico).

Dado el carácter panorámico de nuestro primer trabajo no nos fue posible profundizar en los aspectos que hemos mencionado en páginas precedentes; esta razón nos ha impulsado a plantearnos una segunda etapa de investigación que sea complementaria a la primera. Ahora vamos a profundizar en el conocimiento de cómo se relaciona un corpus de obras dramáticas chilenas escritas entre 1810 y 1879 con lo propuesto por críticos e intelectuales sobre la creación y cultivo de una literatura nacional y describir, analizar y discutir cómo estos textos conciben e imaginan el nuevo estado-nación.

1.2 Objetivos, problematización e hipótesis

Los objetivos generales que guían esta segunda etapa de investigación son entonces describir, analizar y discutir cómo se relaciona un corpus de obras dramáticas chilenas escritas entre 1810 y 1879 con lo propuesto por críticos e intelectuales sobre la creación y cultivo de una literatura nacional, es decir, chilena y postindependentista. Este estudio se enmarca en un período histórico de formación y consolidación del nuevo Estado nacional por lo que consideramos también relevante investigar paralelamente cómo estos textos dramáticos, analizados, básicamente a través de una propuesta tipológica actancial, imaginan la nación y entran en diálogo con la sociedad de la época. Estas piezas, establecen una clara relación con su contexto sociocultural, histórico y político. Nuestro interés también se orienta hacia la forma que presentan las obras, como sería el empleo de determinadas expresiones lingüísticas y determinadas estrategias literarias, como, por ejemplo, el uso que hacen los escritores dramáticos de la parodia, la sátira, la ironía, la comicidad, el dramatismo, etc.

Las preguntas de investigación que surgen de los objetivos y guían este estudio son las siguientes:

1. ¿De qué maneras entran en diálogo o se relacionan las obras dramáticas analizadas con el contexto sociocultural, político e histórico en que surgen?
2. ¿Cómo se expresan concretamente en los textos teatrales del corpus las ideas que promueven los intelectuales de la época y hasta qué punto existe una relación de

correspondencia entre estas obras y lo que estos intelectuales consideran debe ser la literatura nacional y postindependista?

3. ¿Qué imaginarios sobre la nación surgen en los textos analizados? ¿Se puede establecer una relación de similitud entre ellos o existe una variedad en la forma de pensar la nación?

4. ¿Se destacan determinadas estrategias literarias y/o lingüísticas que contribuyen a consolidar una literatura nacional postindependista y configurar un imaginario sobre la nación y lo supuestamente chileno?

Frente a estas preguntas, partimos de la hipótesis que las obras dramáticas que conforman el corpus están bien arraigadas en el contexto sociocultural, político e histórico en que surgen y que refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época. A su vez, pensamos que responden a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, especialmente de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842, sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena (Ver capítulo 3). En este discurso observamos la plasmación de las ideas centrales que guían ese proyecto literario y que con el correr de las décadas se irá ampliando y evolucionando.

La literatura nacional, según este intelectual, debe regirse por cánones artísticos que estén desligados del período colonial; debe ser original e incluir elementos singularizadores de la sociedad. La materia de la cual debe nutrirse se debe buscar en la historia, en las costumbres de Chile, en su religión, en su naturaleza y en las necesidades morales y sociales. Esta literatura nacional, además se concibe con una finalidad didáctica ya que debe contribuir a combatir los vicios, la ignorancia, los abusos y también ayudar a la ilustración y progreso moral del pueblo. El discurso de Lastarria lo consideramos como un texto programático de gran influencia en la concepción de un macroideograma, la creación de una literatura nacional chilena, en el que se incluyen los ideogramas¹¹ predominantes de la época. Sin embargo, pese a la posible intención de los autores de tomar en cuenta los planteamientos de Lastarria, pensamos probable encontrar que la influencia de la tradición y de ideas conservadoras también es fuerte.

11 En 1.3 ("Puntos de partida teóricos") presentamos la definición de ideograma, pero de forma muy resumida podemos adelantar que se trata de palabras y expresiones que presentan marcas contextuales y estilísticas que las relacionan con un determinado ambiente, profesión y concepción del mundo o ideología.

Asimismo, pensamos, a manera de hipótesis, que las obras analizadas configuran un determinado imaginario de la nueva nación que en mucho pretende corresponder a los planteamientos de la elite intelectual de la época. Finalmente, sospechamos también que las obras presentarán poca originalidad y más bien serán imitaciones de la tradición dramática europea, especialmente española. No obstante, y como hemos planteado al inicio de este capítulo, el análisis de este corpus de obras también revela elementos que se dirigen a resaltar particularidades y costumbres del nuevo estado-nación como, por ejemplo, personajes tipificados con rasgos supuestamente chilenos, ciertas temáticas y hechos históricos que tienen directa relación con el Chile de la época estudiada.

1.3 Puntos de partida teóricos

En nuestra investigación compartimos la visión que Mijail Bajtin tiene de la literatura: “la literatura es una parte inalienable de la cultura¹² y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una época dada” (1985: 347). Para este teórico resulta inaceptable separar a la literatura del resto de la cultura y relacionarla solo con los factores socioeconómicos. La literatura “forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propias tan sólo de estas obras” (Bajtin/Medvedev, 1994: 60).

La literatura posee su estructura específica, pero esta refracta otras esferas ideológicas (éticas, religiosas, cognitivas, doctrinas políticas y sociales, etcétera). Es decir, “la literatura refleja en su 'contenido' [asunto, tema] la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte” (ibid). Pese a que la literatura refracta signos ajenos (éticos, cognitivos y otros) también crea nuevas formas, nuevos signos de la comunicación ideológica. Estos signos, obras literarias, se transforman en la parte objetiva de la realidad social que circunda al hombre. “Al reflejar algo que se encuentra fuera de ellas, las obras literarias se vuelven, al mismo tiempo, valores en sí mismas y fenómenos singulares del medio ideológico” (1994:

12 El *Diccionario léxico de la teoría de Mijail Bajtin* (1996: 66) entrega la siguiente noción de cultura: “el problema de una u otra esfera cultural en su conjunto – del conocimiento, la moral, el arte- puede ser entendido como el problema de las fronteras de esa esfera [...] no se debe representar la esfera de la cultura como un cierto todo espacial que tiene fronteras y también un territorio interno. La esfera de la cultura no posee ese territorio: está ubicada sobre fronteras que pasan por todas partes, a través de cada momento suyo, y la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes. Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de estas pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere [...] Solo en esta sistematicidad concreta, o sea en su situación y orientación directas en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser simplemente un hecho real, desnudo, adquiere validez y sentido y deviene como una mónada que refleja en sí todo y se refleja en todo.

61). Estas obras literarias no solo cumplen con una función de refractar otros ideogramas, sino que adquieren su propio papel ideológico y su propia manera de refractar la existencia socioeconómica. Es en esta perspectiva y visión de la literatura que establecemos la relación texto-contexto. En nuestra investigación, el contexto sociocultural, histórico y político adquiere relevancia en la medida que nos ayuda a examinar y entender de mejor manera un corpus de obras dramáticas escritas en un período determinado, pero el análisis tiene su génesis a partir del texto.

El término refractar lo utilizamos como una metáfora óptica que remite a ciertos grados de distorsión lumínica y de las imágenes. Lo entendemos como un fenómeno que apunta no solo a un reflejo¹³ especular o fiel del objeto. El *Diccionario Wordreference* en línea define reflejar como “devolver una superficie lisa y brillante la imagen de un cuerpo”. La acción de refractar¹⁴ la percibimos como un proceso en donde la imagen lisa y brillante puede cambiar de dirección en un momento y resultar en una imagen difusa o distorsionada. La refracción, en física, trae implícita un cambio de dirección de una onda al pasar de un medio material a otro y se produce solo si la onda incide de forma oblicua sobre la superficie de separación de los dos medios y si estos tienen índices de refracción distintos. Un ejemplo sobre este fenómeno, puede observarse cuando se sumerge un lápiz en una superficie con agua y parece o se ve quebrado.

El fenómeno de refractar, llevado ahora al plano literario, del texto y de su relación con el contexto sociocultural, histórico y político y de los ideogramas, lo entendemos como un proceso de influencia recíproca, entre texto y contexto, pero no solo de un modo mecánico, directo, simple y especular sino como la imagen del lápiz que se sumerge en un vaso de agua. Pensamos que Bajtin y Medvedev, por las circunstancias políticas de la época, no pudieron rechazar la teoría del reflejo de los formalistas rusos según la cual la literatura sería un reflejo directo de la “realidad” y es por eso que utilizan el verbo refractar en lugar de reflejar.

De la teoría de Bajtin hemos elegido trabajar principalmente con el concepto de ideograma, por cuanto nos permite establecer la relación que se produce, como ya apuntamos, entre el texto literario y el contexto sociocultural, político y económico en el que

13 El DRAE en línea define reflejar en su primera acepción como “dicho de una superficie lisa y brillante, como el agua, un espejo, etc.: Formar la imagen de algo o de alguien. El espejo refleja la habitación”. La segunda acepción define reflejar como: “manifestar, hacer patente o dejar ver algo”.

14 El DRAE en línea define refractar como “hacer que cambie de dirección un rayo de luz u otra radiación electromagnética al pasar oblicuamente de un medio a otro de diferente velocidad de propagación”.

fue concebido. Como ya venimos adelantando, pensamos que en las obras dramáticas que analizamos en este estudio se refractan la ideología y los ideogramas de sus creadores y también las de un grupo de intelectuales que se propone sentar las bases de una literatura nacional chilena con ideas muy definidas de lo que debe ser esta y la función que debe desempeñar.

El concepto de ideograma tiene su origen en la Sociología de la literatura y fue introducido en el análisis literario por Mijail Bajtin, Julia Kristeva y Edmond Cros. Estos tres estudiosos concuerdan en reconocerlo como una entidad que se halla en las obras de ficción y que da cuenta de un sentido diacrónico e interdiscursivo que se hace necesario visualizar. Si bien Bajtin en diferentes estudios va desarrollando y discutiendo la noción de forma razonada e inspiradora, nunca la define de manera acotada. Un problema que se nos ha presentado con el estudio de algunos conceptos claves de la teoría de Bajtin, como, por ejemplo, el de ideograma, ideología, refractar, especificidad y horizonte ideológico, es justamente su dificultad para definirlos de manera sistemática y delimitada, pues el mismo crítico, no lo hace. Por esta razón hemos optado por seguir la definición de ideograma que entrega Estébanez Calderón (1996: 544). Esta nos parece operativa y al mismo tiempo recoge, en nuestra lectura, el espíritu reflexivo, crítico y analítico de Bajtin, razones que nos impulsan a privilegiarla¹⁵:

Concepto utilizado por M. Bajtin en sus estudios de obras narrativas, para designar aquellas palabras y expresiones que presentan marcas estilísticas y contextuales que las relacionan con un determinado ambiente, profesión y concepción del mundo o ideología. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, los conceptos de “libre albedrío” y “providencia”, en oposición a fatalidad (“hados”) pueden considerarse como ideogramas de una concepción católica-escolástica

De la definición de Estébanez Calderón se desprende la importancia que adquiere la palabra en relación al ideograma. La palabra, parafraseando a Bajtin/Voloshinov, es el fenómeno ideológico por excelencia; es el medio más puro y genuino de la comunicación social. En *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1992: 37) afirman que "ya la misma representatividad de la palabra en cuanto fenómeno ideológico, su poder demostrativo, la claridad excepcional de su

¹⁵ En general, los diccionarios literarios no dan cuenta en sus páginas de la definición de ideograma. Por ejemplo, no lo hace el *Diccionario léxico de la teoría de Mijail Bajtin* de 1996 ni su nueva versión de 2006 de Olga Arán. En otros casos se ofrecen definiciones muy generales, como, por ejemplo, en el *Diccionario de términos literarios* de Platas Tasende que se define ideograma (2004: 386) como, "Según M. Bajtin, concepto con el que deben designarse las expresiones relacionadas con la ideología que se desprende de un texto narrativo (y por extensión, también dramático o lírico)".

estructura s gnica bastarían para colocar la palabra en el primer plano del estudio de las ideologías". Entre las características que le atribuyen está la de ser neutral¹⁶, al mismo tiempo que es un "signo puro y ejemplar" (ibid). También se transforma en el "medio predominante de la conciencia individual" (ibid), pese a que su realidad, como la de cualquier otro signo, depende y se crea entre los individuos. La palabra "llegó a convertirse en el material s gnico de la vida interior, esto es, de la conciencia¹⁷ (el discurso interno). La conciencia sólo pudo desarrollarse al disponer de un 'recurso elástico' y corporalmente expresivo" (1992: 38). La palabra se convierte en tal recurso. Bajtin sostiene que toda refracción ideológica del ser en devenir, no importa en qué material signifiante se realice, es acompañada por una refracción ideológica en la palabra, como fenómeno sat elite obligatorio. La palabra está presente en todo acto de comprensión y en todo acto de interpretación (1989: 110):

Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas est n pobladas de intenciones. Son inevitables en la palabra los tonos mayores contextuales (de los géneros, de las corrientes, individuales).

La noción de 'palabra' que maneja Bajtin en esta cita la relacionamos directamente con el concepto de ideologema. Los ideogramas justamente est n conformados por palabras que exhiben "marcas estilísticas y contextuales" que tienen una correspondencia con una ideolog a¹⁸, con una concepción de mundo y con un determinado ambiente o profesión. De la

16 Bajtin/Voloshinov afirman que esta neutralidad es en relación a una función ideológica, sea esta la científica, la moral, la est tica o la religiosa.

17 En *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1992: 34-36), Bajtin afirma que la conciencia solo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir s gnico, y, por ende, solo en el proceso de interacción social. Critica las posturas de la filosofía idealista de la cultura y de la psicología de la cultura al situar la ideología en la conciencia ya que convierten la ciencia de las ideologías en el estudio de la conciencia y de sus leyes.

18 Para la noción de ideología seguimos también a Estébanez Calderón (1996: 544) quien, basándose en Bajtin la define como: "el conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etc.) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo y con otros grupos o colectividades humanas [...] Toda ideología o concepción de mundo se manifiesta a través de la lengua y su discurso implica unos peculiares usos de esa lengua, ya que se eligen determinados valores semánticos de las palabras por su pertenencia a una concreta formación discursiva, que es, precisamente, la ideológica. Ciertas creaciones literarias manifiestan en cada época, de una forma evidente, las "marcas estilísticas" de la ideología vigente en esa época, y que es la que corresponde al esquema de valores y concepción del mundo del grupo dirigente en el poder".

cita se desprende también la existencia de una estratificación del lenguaje. Bajtin establece tres tipos diferentes: estratificación del lenguaje en géneros (periodísticos, publicísticos, literarios, etc.), estratificación profesional del lenguaje (el lenguaje del político, del abogado, del médico, del profesor, del comerciante, del activista político, etc.) y estratificación social. El lenguaje del escritor (del novelista, del poeta, del dramaturgo) también puede llegar a entenderse como argot profesional junto a otros argots profesionales. Los lenguajes de los argots profesionales y de los géneros conllevan una intencionalidad y se cargan de sentido, de valoraciones concretas dependiendo de si los "receptores" y los hablantes mismos están más o menos implicados.

En el discurso bajtiano toda obra humana, en tanto producto social, es creación ideológica: los estudios científicos, las diferentes expresiones de la liturgia, las obras de arte, etc. Desde esta perspectiva, el hablante manifiesta en cada una de sus expresiones la ideología que sustenta. Cada emisor se transforma en un ideólogo, y cada enunciado en un ideograma. El ideograma manifiesta la interrelación entre el horizonte ideológico refractado y la estructura artística.

En *El método formal en los estudios literarios*, Bajtin/Medvedev esbozan el concepto de ideograma y ejemplifican la relación que se produce entre el horizonte ideológico y el texto literario citando al protagonista de la novela de Turguenev (*Padres e hijos*), Bazarov. Señalan que este personaje principal, separado de la estructura de la novela, está muy lejos de representar un tipo social en el sentido estricto de la palabra; más bien, para ellos, representa una refracción ideológica de un tipo social establecido. Él no es un *raznochinets*¹⁹ en su existencia real, tal como lo define la historia socioeconómica científica. Bazarov "representa una refracción ideológica de *raznochinets* en la conciencia social de un grupo social determinado; en el caso de Turguenev se trata de la nobleza liberal" (1994: 65). Este ideograma puede, en general, calificarse como ético-psicológico y en parte como filosófico. *Raznochinets* es un ideograma que se transforma en un elemento que no puede ser enajenado del horizonte ideológico; este forma parte del grupo social de la nobleza liberal, grupo al que pertenecía también Turguenev. La figura de Bazarov se convierte en un documento indirecto del horizonte ideológico. Sin embargo, añade Bajtin (1994: 66), "esta misma imagen resulta muy alejada y casi inservible como documento de la historia socioeconómica" de las décadas

19 En el siglo XIX se le denominaba de esta forma a los intelectuales de diferente origen social. En general se trataba de las capas sociales con recursos económicos reducidos.

de 1850 y 1860, esto es, “como material para un estudio real de los *raznochintsy* (plural de *raznochinets*) históricos”.

Bazarov es ante todo el protagonista de la novela y se transforma en elemento estructural de ella. El ideograma de *raznochinets*, afirman Bajtin/Medvedev, aparece en el texto literario cumpliendo principalmente una determinada función artística: “ante todo, en el argumento; luego en el tema (en el sentido extenso), en el problema temático y, finalmente, en la estructura de la obra en su totalidad” (ibid). *Raznochinets* se constituye en elemento estructural subordinado de la totalidad artística (de la novela), pero no deja de ser un ideograma ético-filosófico que traspasa toda su significación ideológica extra-artística a la estructura de la obra de Turguenev.

Otra noción teórica fundamental de la teoría de Bajtin, que tiene directa relación con los fenómenos ideológicos y con los ideogramas, es la del signo verbal. En *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1992: 46-47) Bajtin/Voloshinov afirman que “una de las tareas del estudio de las ideologías debe consistir en examinar la vida social del signo verbal”. Parafraseando a estos teóricos, el problema de la relación de reciprocidad que se presenta entre el signo²⁰ y la existencia puede lograr una expresión concreta únicamente bajo este enfoque, y solo bajo esta condición el proceso de la determinación causal del signo por la existencia aparecerá como el proceso de una auténtica transformación de la existencia en el signo, de una verdadera refracción del ser en el signo.

Según Bajtin/Voloshinov: (1992: 49), “en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases [...]. Es tan sólo gracias a este cruce de acentos que el signo permanece vivo, móvil y capaz de evolucionar”. Sin embargo, el signo ideológico puede convertirse en un medio distorsionador de la existencia. Al respecto estos teóricos señalan (ibid: 50) que la clase dominante “busca adjudicar al signo ideológico un carácter eterno por encima de las clases sociales, pretende

20 Bajtin/Voloshinov (1992: 31) afirman que todo producto ideológico tiene una significación: “algo que se encuentra fuera de él, esto es aparece como signo”. Según su enfoque donde no hay signo no hay ideología. Un producto de consumo, un instrumento de producción, un cuerpo físico, pueden llegar a convertirse en un signo ideológico. Por ejemplo, la hoz y el martillo (herramientas de trabajo) adquieren una significación ideológica; el pan y el vino se convierten en símbolos religiosos en el sacramento cristiano de la eucaristía. Sin embargo, un producto de consumo o un instrumento de producción en cuanto tal no aparecen como signo. Bajtin/Voloshinov (ibid: 33) sostienen que “el área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. Todo lo ideológico posee una significación signica”.

apagar y reducir al interior la lucha de valoraciones sociales que se verifica en él, trata de convertirlo en signo monoacentual”.

Esta última reflexión nos lleva a plantearnos una pregunta que consideramos relevante en nuestro estudio, ¿qué signos refractan la ideología “nueva” en los textos? El “carácter eterno” que pueda adquirir un signo ideológico lo relacionamos con una visión estática del cambio social que se halla en oposición a una visión dinámica. Examinar la relación que se produce entre el estatismo y el dinamismo del cambio social nos puede conducir a relevar los ideogramas de dos posiciones ideológicas que se hallan en pugna. En las obras que conforman el corpus de trabajo será frecuente encontrarse con una ideología liberal opuesta a una conservadora. Como ejemplo citamos la obra *La beata* de Barros Grez que analizamos más en detalle en 5.3.5. En ella se aprecia la oposición que se produce entre un catolicismo o cristianismo de ideología liberal y un catolicismo apostólico romano representado por la Iglesia chilena con sus curas y beatas. Estos últimos son representante de una ideología conservadora que intenta perpetuar en el tiempo sus signos ideológicos. La beatería como forma de religiosidad suscita polémicas entre conservadores y liberales. Barros Grez, portador de una ideología liberal anticlerical, convierte la figura de la beata en blanco de críticas pues por aquella época se debatía sobre la laicización de algunas instituciones y de la separación de poderes entre la Iglesia y el Estado. En su obra, la beata se transforma en un ideograma que es refracción de un grupo social imperante en Santiago de Chile a mediados del siglo XIX. Desde esta perspectiva este autor estaría encarnando las ideas de una ideología “nueva” que es opuesta a la heredada del ‘antiguo régimen’, a la de la herencia colonial.

Otro concepto clave en la teoría de Bajtin y que consideramos necesario esclarecer para entender de mejor manera la noción de ideograma, es el de ‘medio ideológico’ o también denominado ‘horizonte ideológico’. Siguiendo a Bajtin/Medvedev (1994: 73), la obra literaria forma parte de un medio literario, “entendido como la totalidad de las obras literarias socialmente influyentes durante una época y para un grupo social dado”. Desde una perspectiva histórica un texto literario aislado no aparece como independiente, razón que lo convierte en un elemento inseparable del medio literario. Sin embargo, el medio literario es solo un elemento que establece una relación de dependencia con el ‘medio ideológico’ general de una época. Bajtin afirma (ibid) que “la literatura, tanto en su totalidad como en cada uno de sus elementos, ocupa cierto lugar en el medio ideológico, está orientada hacia este y está determinada por su influencia directa”. A su vez, el medio ideológico está

sometido al medio socioeconómico que lo determina. De esta manera se alcanza un intrincado sistema de interrelaciones e interacciones. En palabras de Bajtin/Medvedev (ibid):

Una obra literaria no puede ser comprendida fuera de la unidad de la literatura. Pero esta en su totalidad, así como cada uno de sus elementos y, por consiguiente, la obra dada, no puede ser comprendida fuera de la unidad de la vida ideológica. Sin embargo, esta última unidad, a su vez, no puede ser estudiada en su totalidad, ni en sus elementos aislados sin que se tome en consideración la ley socioeconómica unificadora.

El medio u horizonte ideológico en un sentido general puede ser definido como “cultura”. Símbolos y creencias religiosas, aserciones científicas, obras de arte, palabras, realizadas de las formas más extrañas e irregulares, pronunciadas, escritas y otras constituyen en su conjunto el medio ideológico que rodea al hombre.

Para Bajtin (1994: 55-56), el medio ideológico “es la conciencia social de una colectividad dada, conciencia realizada, materializada, externamente expresada. Está determinado por la existencia económica del grupo y, a su vez, determina la conciencia individual de cada uno de sus miembros”. Esta conciencia individual solo puede llegar a serlo después de manifestarse en estas formas del medio ideológico que le son dadas: en la lengua, en una imagen artística, en el gesto convencional, en el mito, etc.

La elección del concepto de ideologema y de otros que se hallan en el mismo campo semántico y que forman parte de la teoría de Bajtin, la hemos realizado considerando la utilidad y riqueza que prestan al enfoque establecido en esta investigación. Una de nuestras hipótesis plantea que las obras dramáticas del corpus responden a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, especialmente de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842, sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena. Este discurso lo consideramos como un texto programático de gran influencia en la concepción de un macroideologema, la creación de una literatura nacional chilena, en el que se incluyen los ideogramas predominantes de la época. Las herramientas conceptuales que ofrece Bajtin, en especial la del ideologema, permiten, fundamentalmente a través del texto literario, acceder al contexto sociocultural, político y económico puesto que estos textos están conformados por signos verbales que refractan el horizonte ideológico.

Siguiendo con los puntos de partida de este trabajo, queremos señalar que coincidimos con lo que sostiene González-Stephan (2002: 41) en relación a la herencia colonial dejada por los españoles después de producida la Independencia en América Latina. Esta investigadora

afirma que cuando en el siglo XIX se produce la ruptura política con España y la mayor parte de los países consigue la independencia, a la América Hispana “le quedó como herencia el tutelaje mental que había sufrido durante el período de la Colonia y esta situación fue entendida como una deficiencia”. Posteriormente algunos pensadores se percataron que aquel obstáculo podía superarse a través de “la emancipación mental que hallaría su concreción en una originalidad literaria capaz de construir el marco conceptual que orientaría a los países hacia la deseada libertad y el progreso social”. Es en este contexto en el que situamos a determinados intelectuales chilenos del siglo XIX quienes van formulando un proyecto para el nuevo estado-nación a través de una literatura que debe ayudar a la “emancipación mental” y conducir al progreso social.

Nuestra propuesta tipológica conformada inicialmente por cuatro macroesquemas actanciales²¹, como explicamos en detalle en el capítulo 4, se basa e inspira en el modelo actancial propuesto para el teatro por Ann Ubersfeld en su obra *Semiótica teatral*. Los textos dramáticos que se incluyen en los macroesquemas actanciales I, II y III establecen una relación manifiesta con el contexto histórico, social y político del período estudiado. En el macroesquema I quedan incluidas todas las composiciones dramáticas que tienen como propósito poner el énfasis en hechos históricos ocurridos en el período de la Reconquista y de la Guerra del Pacífico. El macroesquema II está constituido por textos que tienden a destacar las costumbres de un sector de la sociedad chilena. En las piezas dramáticas que conforman el macroesquema III las acciones centrales giran alrededor de un conflicto ideológico que tiene correlación con lo que sucede en el Chile de la época. A modo de ejemplo, mencionamos las obras *La Iglesia y el Estado*, pieza dramática que analizamos en 5.3.5 y *Leonor o el último día de los jesuitas*. Ambas fueron escritas durante la década de 1870. Durante ese período, liberales y conservadores, o, mejor dicho, clericales y laicizantes, discutían sobre las relaciones que debían mantenerse entre la Iglesia y el Estado²². *La Iglesia y el Estado*

21 La propuesta actancial que hacemos está conformada por cuatro macroesquemas, sin embargo, en este trabajo aplicaremos solo tres. En el inicio del capítulo 4 (“Propuesta teórica-metodológica”) explicamos las razones de esta elección.

22 En el estudio titulado “Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción” de Sofía Correa (1983: 324-325) nos informamos con más detalle del debate que se estableció en Chile a partir de la segunda mitad de 1850 entre liberales y católicos por la laicización de las instituciones; “[...] es lo que se conoce como conflicto entre liberales y católicos por controlar el Estado y otorgarle a este un carácter laico o bien mantenerlo confesional [...]. En Chile, se agregó además un nuevo elemento para configurar las fuerzas en pugna. La plutocracia, formada por banqueros, comerciantes y mineros, se amalgama con la vieja aristocracia terrateniente por medio de las alianzas matrimoniales [...] la mayoría de los banqueros y comerciantes eran ingleses no católicos [...] los hombres de Atacama eran en general radicales no creyentes. De modo que desde Valparaíso y el Norte minero se hace sentir con fuerza la presión por la laicización. A pesar de que las fuerzas católicas gobernaban en alianza con un sector de los liberales, ya en 1865 el Congreso comenzó a discutir la reforma del

defiende una postura liberal y *Leonor o el último día de los jesuitas*²³ una tesis clerical conservadora. Es en este contexto de discrepancia ideológica, en relación al carácter del Estado, que surgen estos textos ya sea para defender la tesis liberal o la postura clerical.

Las escasas investigaciones que existen sobre el teatro como texto teatral, como ya lo hemos apuntado, suelen explorar el género desde una perspectiva histórica y tomando como base su puesta en escena o teatralización. El único trabajo que hemos encontrado y que hace un análisis amplio de un corpus de obras dramáticas de parte de nuestro período es el de Consuelo Morel y Eduardo Guerrero²⁴. Este estudio, como algunos otros sobre el teatro chileno, usa para su clasificación y análisis el concepto de generación literaria de Ortega y Gasset y sigue el método generacional de Cedomil Goic²⁵ que fue muy popular entre los estudiosos de la literatura hispanoamericana y española durante las últimas décadas del siglo XX. Este método pretende establecer una visión panorámica y “pedagógica” que orienta y

artículo 5 de la Constitución, el que declaraba que la religión oficial del Estado era la católica. El arzobispo de Santiago amenazó con excomulgar a los parlamentarios que votaran por su reforma. El problema se agudizó con la cuestión del matrimonio único y del cementerio confesional, y produjo en 1873 la ruptura de la alianza de gobierno. Dos años más tarde las fuerzas laicizantes controlaban el Estado”.

23 Esta obra fue representada en noviembre de 1871 a beneficio del actor Bermonet. En el estudio mencionado en la nota anterior hay un comentario extraído del periódico *El Independiente* del 11 de noviembre de 1871 que comenta: "Apenas hubo aparecido Bermonet en su papel de padre Ricci, General de la Compañía de Jesús, cuando los amigos del actor prorrumpieron en aplausos que fueron contestados con pifias que salían de una misma parte de la concurrencia. Fue aquello el primer síntoma, la primera manifestación que se dieron el gusto de hacer los liberales de la incredulidad a todo trance" (1983: 343).

24 Este capítulo se inserta en un estudio mayor titulado *El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX* que fue publicado en 1983 por la *Revista Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se presentan cinco trabajos, enfocados desde diferentes perspectivas, y dos anexos, relacionados con el teatro chileno del período comprendido entre 1850 y 1900. Comienza la investigación con una monografía titulada "Actividad dramática y espacio social 1850-1890" en donde se describen los tipos de actividad teatral, las salas y compañías. El segundo es un estudio descriptivo del "teatro en la década de 1890-1900" y se refiere a la actividad teatral en Santiago y Valparaíso. En tercer lugar, aparece un trabajo titulado "El Estado como actor cultural y teatral" en donde se estudia la relación entre el Estado y la actividad teatral. El cuarto estudio lleva por título "La dramaturgia chilena en la segunda mitad del siglo XIX" y sus autores son Morel y Guerrero; aquí se estudia a los autores y obras utilizando el concepto de generación de Ortega y Gasset y se sigue el esquema que Goic ha aplicado al estudio de la novela hispanoamericana; se mencionan tres generaciones: Generación de 1852 (precostumbrista); la de 1867 (Costumbrista) y la de 1882 (Naturalista). En último lugar encontramos "Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción"; este trabajo se plantea un estudio de las obras de autores chilenos que se ponen en escena en Santiago entre 1850-1900. El primer anexo está referido a "el desarrollo de las compañías dramáticas en el siglo XIX" y el segundo a "el desarrollo de los espacios teatrales en el siglo XIX".

25 Cedomil Goic en su obra *Historia de la novela Hispanoamericana* de 1972 aplica el método generacional al estudio de la literatura hispanoamericana. El método histórico de las generaciones fue difundido en España por José Ortega y Gasset a partir de la década de 1920. Seguidores de este método en el mundo hispánico fueron Pedro Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 1949); Enrique Anderson Imbert (*Historia de la literatura hispanoamericana*, 1954); Emilio Carilla (*Literatura argentina; esquema generacional*, 1954) y José Juan Arrom (*Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, 1961). La crítica considera que los textos de Arrom y Goic son los más rigurosos y sistemáticos en la aplicación del método generacional.

posibilita conocer la producción literaria de una época histórica y de unos autores determinados. También revela las diferencias o el desarrollo a través de unidades pequeñas como son las generaciones y que posteriormente se pueden estructurar en otras mayores como serían los períodos o épocas. Si bien el aporte es claro, es importante destacar que se basa en una concepción determinista de la historia. Asimismo, presenta una sobrevalorización del líder generacional. Sin embargo, lo que encontramos más problemático es que muestra dificultades a la hora de clasificar a autores que escriben siendo muy jóvenes o que son muy longevos y su producción literaria cruza las fronteras generacionales. Por ejemplo, esta metodología no permite visualizar el desarrollo de un autor como Daniel Barros Grez cuya producción literaria se extiende a lo largo de varias ‘generaciones’. En el caso opuesto, están autores como Carlos Bello, José Antonio Torres y Daniel Caldera, que mueren siendo jóvenes. Es decir, la aplicación del método generacional al análisis literario tiene muchas ventajas, pero también limitaciones fundamentales, que nos motivaron a buscar otra metodología para realizar este estudio.

En el plano metodológico, la investigación que presentamos en el presente trabajo, como ya lo manifestamos, se sustenta en el esquema actancial propuesto para el teatro por Anne Ubersfeld. Las ventajas centrales de este modelo pueden resumirse en que permite establecer las fuerzas principales que mueven a un determinado texto dramático; ayuda a poner en claro el lugar de los conflictos; permite reconocer a los protagonistas de la acción dramática y ayuda a entender y desvelar las líneas ideológicas que rigen la obra y el lugar que ocupan en ella.

Ya que las aproximaciones metodológicas con las cuales se han realizado hasta ahora los estudios de un corpus de obras dramáticas del siglo XIX son escasas, estimamos que nuestra propuesta puede llegar a transformarse en una opción para estudiar un corpus de obras dramáticas de un período determinado.

En la primera etapa de esta investigación, que resultó en la tesis de licenciatura *Análisis actancial de un corpus selectivo del teatro chileno: 1810-1879*, utilizamos este esquema, con algunas leves modificaciones, para examinar un corpus de diez obras dramáticas. Este análisis nos llevó a elaborar y formular la propuesta tipológica antes mencionada que está compuesta por cuatro macroesquemas actanciales que revelan la presencia de cuatro tendencias temáticas y en las que quedan incluidas y representadas la mayor parte de las composiciones dramáticas que conforman las cincuenta y nueve obras de nuestro corpus de trabajo. Si bien estas líneas temáticas se insertan en una tradición literaria que podría entenderse como universal,

queremos subrayar sin embargo que temas como la ambición económica, el hombre y su autoridad, el patriotismo, la libertad, el honor, el arribismo y el amor nos son útiles a la hora de querer configurar y caracterizar aspectos centrales de la sociedad chilena del período estudiado, pues desempeñan una función como portadores o reveladores de mundo; en este sentido le otorgamos también la función de ser determinantes de la acción dramática y caracterizadores de personajes. Por ejemplo, en la comedia, *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez uno de los temas principales es el arribismo; este da origen al conflicto dramático (posible casamiento de Dorotea con Faustino y arriendo de un fundo), a la vez que es de utilidad para caracterizar a un grupo social (al grupo arribista de la provincia y de la capital) que es portador de mundo. Por último, este tema explica la caracterización de personajes como doña Ruperta, Dorotea y Faustino, que son la personificación del arribismo.

Este tipo de propuesta metodológica nos permite estudiar también las características particulares de un corpus de obras dramáticas chilenas que se escriben en un período de formación de la nueva nación y que se hallan en la búsqueda de una identidad y especificidad propias. Durante esta época nos parece evidente la relación que se produce entre el texto y su contexto socio histórico y político. Como veremos en el capítulo 3, los intelectuales decimonónicos chilenos se sienten responsables de formular y perfilar un proyecto para el nuevo estado-nación en el cual la literatura y, especialmente el teatro de las primeras décadas del siglo XIX, juegan un rol central.

1.4 Disposición

Nuestro estudio consta de seis capítulos y un apéndice. En lo que va de este primer capítulo de “Introducción” hemos formulado las razones que nos mueven a emprender esta investigación de un corpus de obras dramáticas chilenas escritas entre 1810 y 1879 y también hemos esbozado algunas consideraciones preliminares que estimamos pertinentes para situar y orientar al lector en el contexto de nuestro trabajo. Además, hemos planteado cuál es el problema que nos interesa tratar y formulado los objetivos, las preguntas y las hipótesis que guían esta tesis. Asimismo, hemos expuesto cuáles son los puntos de partida teóricos de esta investigación y nos hemos detenido a explicar el concepto de ideograma de Bajtin y algunos otros que están relacionados con este, como son, por ejemplo, los de ideología, horizonte ideológico, signo verbal y palabra que pasan a ser herramientas de análisis importantes en este trabajo.

En el capítulo 2, “Estudios y crítica del teatro chileno”, centramos la atención en el estudio de las críticas de la época. Estas se constituyen en fuente primaria de investigación por hallarse en la prensa periódica del período estudiado. Nuestro objetivo, en este apartado, será describir, analizar y caracterizar dicha crítica. Este capítulo cobra especial relevancia al transformarse en marco contextual y referencial al estudio que emprendemos en los capítulos 3 (“Una literatura nacional”) y 5 (“Análisis macroactanciales sobre “las historias, las costumbres y los valores nacionales”).

En el capítulo 3, “Una literatura nacional”, presentamos el proyecto literario nacional (en 3.1) que se va gestando a partir de las primeras décadas del siglo XIX, principalmente a través de la prensa periódica, y que se cristaliza, en nuestra lectura, en el discurso pronunciado por José Victorino Lastarria en 1842 que exponemos y estudiamos en 3.2.

El capítulo 4, “Propuesta teórica-metodológica” se inicia explicitando las bases teóricas que guían este trabajo, fundamentalmente a través del modelo de análisis actancial que propone para los textos dramáticos la crítica francesa Anne Ubersfeld (4.1). Seguidamente presentamos y explicamos nuestra propuesta actancial compuesta por tres macroesquemas (4.2). Al primer macroesquema actancial lo hemos denominado como el de “las historias nacionales”; al segundo, “las costumbres nacionales” y al tercero, “los valores nacionales”. Estas denominaciones están en directa relación con las ideas o ideologemas que se desprenden del discurso pronunciado por Lastarria en 1842 de cómo se concibe una literatura nacional. Como él afirma, esta literatura debe incluir la historia nacional, las costumbres y los elementos particulares de la sociedad chilena. Posteriormente presentamos los macroideologemas que hemos establecido para este discurso (4.3) con el propósito de analizar de qué manera estos se manifiestan en los textos dramáticos del corpus que examinamos en el capítulo 5 y qué función cumplen.

El capítulo 5, “Análisis macroactanciales sobre “las historias, las costumbres y los valores nacionales”, se convierte en el centro de nuestra investigación por ser el de análisis. Para cada uno de los tres macroesquemas estudiamos una obra en profundidad, pero estableciendo una relación de diálogo de esta con los otros textos que pertenecen a la misma matriz o esfera²⁶. En el primer macroesquema: “Las historias nacionales” quedan incluidas las

²⁶ Por ejemplo, el tercer macroesquema actancial (“Los valores nacionales”) centra su atención en las líneas temáticas del honor, la injusticia y la opresión. Para este modelo analizamos la obra de Daniel Caldera, *El tribunal del honor*, pero también examinamos cómo esta obra entra en diálogo con otras de la misma matriz, como, por ejemplo, *La Iglesia y el Estado* de Barros Grez o *La mujer hombre* de Román Vial.

obras²⁷ que tienen en el período de la Reconquista y la Guerra del Pacífico su ubicación temporal. El segundo, “Las costumbres nacionales” está conformado por catorce piezas dramáticas²⁸, y el tercero, “Los valores nacionales” lo constituyen también catorce textos dramáticos²⁹.

Finalizamos el estudio con el Capítulo 6, “Conclusiones”, en donde nos detenemos a resumir el resultado del trabajo, a destacar y sintetizar las características más relevantes del corpus analizado y de otros aspectos pertinentes a esta investigación. También presentamos reflexiones sobre cómo vemos los posibles caminos a seguir en estudios posteriores.

La Bibliografía la dividimos en dos partes; la primera, “Fuentes primarias”, contiene los textos dramáticos que conforman nuestro corpus de trabajo y la prensa revisada. La segunda parte incluye las “Fuentes secundarias”.

Después de la bibliografía viene un apéndice titulado “Estudios posteriores del teatro chileno” en el que se da una mirada al estado actual de las investigaciones referidas al teatro chileno del siglo XIX.

27 Estas son, *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell*, *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza*, *La Independencia de Chile*, *Manuel Rodríguez*, *El General Daza*, *Los pasatiempos del General Daza*, *¡Glorias peruanas!* y *La toma de Calama*.

28 Estas son, *Una promesa de amor*, *El jefe de la familia*, *Los celos infundados*, *El aventurero*, *Por amor y por dinero*, *Los extremos se tocan*, *Astucia quieren las cosas*, *Quien mucho abarca...*, *Como en Santiago*, *Por leer al revés*, *Más discurre un hambriento que cien letrados*, *Todo menos solterona*, *Los dos amores* y *El testarudo*.

29 Estas son, *La Camila o La Patriota de Sud América*, *Juana de Nápoles*, *La Conjuración de Almagro*, *Leonor o El último día de los jesuitas*, *Scanderberg*, *La beata*, *La Iglesia y el Estado*, *La conspiración de Milán*, *La mujer-hombre*, *Ernesto*, *El renegado*, *El último día de Polonia*, *El precio de la gloria* y *El tribunal del honor*.

Capítulo 2: Estudios y crítica del teatro chileno

Como hemos apuntado en el capítulo de Introducción, los estudios que se han realizado sobre el teatro chileno del período estudiado están enfocados, en su mayoría, desde una perspectiva histórica. Los críticos e historiadores de la literatura han examinado el teatro como espectáculo y son escasos los trabajos de investigación que se hayan orientado a estudiar el corpus de obras dramáticas chilenas producidas entre 1810 y 1879, es decir, desde el punto de vista textual. Esta situación puede tener relación con un enfoque esteticista que la crítica literaria, especialmente la del siglo XX, ha adoptado para aproximarse a estas piezas. A la mayoría de ellas se les niega un valor artístico. También es posible que muchas obras que conforman el repertorio del teatro chileno sean desconocidas por la dificultad que supone acceder a los periódicos del siglo XIX que es donde se encuentra gran parte de esta producción. Sin embargo, en los últimos años se han hecho grandes esfuerzos, especialmente por parte de la Biblioteca Nacional de Chile, de rescatar y difundir parte del patrimonio bibliográfico y para ello se inauguró en 2003 un portal en internet de contenidos culturales llamado biblioteca virtual *Memoria Chilena* que da acceso a materiales diversos que conserva esta biblioteca.

En este capítulo daremos a conocer los estudios y crítica del teatro chileno que hemos reunido centrándonos en los realizados contemporáneamente a la época estudiada³⁰. Estos serán tratados con detalle por resultar de más difícil acceso. Este capítulo resulta útil al lector para poder familiarizarse con el ambiente teatral que había en la época; además permite hacerse una idea y conocer lo que pasaba con el teatro, sobre todo en el plano del espectáculo como, por ejemplo, las representaciones de obras, los lugares donde se representaba y el nivel de la interpretación de los actores. Es decir, en este apartado nos moveremos en cuatro esferas de lo teatral: la de la escritura dramática o texto teatral, la de su puesta en escena o teatralización, la del espacio arquitectónico-social y la de institucionalidad de lo teatral que se inscribe en la institucionalidad de la ciudad o de la *polis*.

Asimismo, este capítulo contribuye al conocimiento de aspectos que están relacionados con la sociedad, la cultura, la historia y la política de nuestro período y que sirven como

³⁰ Las investigaciones sobre el teatro chileno posteriores a la época estudiada los comentamos brevemente en el Apéndice 1: "Estudios posteriores del teatro chileno".

marco contextual al examen que hacemos de tres obras del corpus de textos dramáticos en el capítulo 5, “Análisis macroactanciales sobre las historias, las costumbres y los valores nacionales”.

No encontramos estudios desarrollados con una visión panorámica entre 1810 y 1879³¹. Lo que se escribe durante este período, fundamentalmente en la prensa, son críticas teatrales que en su mayoría están destinadas a comentar las obras puestas en escena. Estudios sobre otros aspectos del teatro son escasos y aislados. Desde ya habría que advertir las grandes diferencias que separan a los redactores que tienen a su cargo dar a conocer la actividad teatral. El grueso de las críticas, especialmente las que se insertan bajo rúbricas como "Revistas teatrales" denotan pobreza de datos y en ocasiones falta de conocimiento del género dramático. Es común hallar un modelo o plantilla que es utilizado por diferentes periódicos. Como ejemplo podemos tomar la crítica que se hace a los actores en donde las frases como "el actor [...] desempeñó su papel a la altura de su rol" o de forma "espléndida, magnífica o sublime" se encuentran con gran frecuencia y se constituyen en frases estereotipadas.

La crítica ejerce una gran influencia en la vida teatral, especialmente si consideramos, aunque sea en teoría, que su función es más formativa que informativa. La crítica teatral guía el gusto del público, influye decisivamente en el éxito o fracaso de una obra, sirve como punto de referencia a los actores y empresarios teatrales, orienta a quienes incursionan en este género y es receptora y difusora de la evolución del arte dramático en otras regiones del mundo. El nivel de análisis y seriedad que observamos en las críticas teatrales es variado, y va desde las simples menciones y descripciones del espectáculo teatral hasta estudios más elaborados y refinados.

El material de que disponemos para examinar la crítica teatral de la época es de alrededor de 750 páginas tomadas de los periódicos. Los estudios realizados con posterioridad los encontramos en el Apéndice 1: “Estudios posteriores del teatro chileno”.

2.1 Crítica de la época

La crítica de la época (1810-1879) abarca casi setenta años y las diferencias que podemos establecer en el plano de la enunciación y en el de la significación resultan lógicas a la hora de

31 El primer trabajo panorámico que podemos mencionar es *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, publicado por la Imprenta Nacional en 1888. Esta obra de 398 páginas inaugura los estudios del teatro chileno.

analizar dicha crítica. Como veremos más adelante, en el apartado de "funciones que se le asignan al teatro", la manera de enfrentar el género dramático varía según el período histórico y los avatares políticos y sociales que se van produciendo en el país. Las personas que tenían a su cargo la crítica teatral en la época de la Independencia, por ejemplo, veían el teatro como una escuela que debía propagar la moral y las buenas costumbres, además de las virtudes cívicas. A los hombres públicos de esa época los guiaba un pensamiento ilustrado por lo cual la función cívica del teatro debía ser la predominante³². A partir de la tercera década del siglo se aprecia en las críticas teatrales un discurso más especializado; la preocupación por los aspectos de la estética del arte dramático, comenzarán a cobrar más relevancia. La influencia de Andrés Bello en este ámbito es central ya que impone una manera de hacer crítica literaria, como ejemplificaremos más adelante. Posteriormente, en la década de 1850, la visión de la actividad teatral estará regida y guiada por pautas mercantiles. La sociedad chilena tiene entonces como grupo rector a la burguesía y esta manifiesta gran interés por lo extranjero; es la época, por ejemplo, en que las compañías líricas italianas gozan de gran popularidad.

Hemos afirmado en líneas anteriores que la prensa periódica y especialmente la crítica teatral, juegan un papel fundamental como vehículo de influencia en orientar el gusto por cierto tipo de obras, pero también debemos destacar que en ocasiones es un grupo de la sociedad, en este caso la burguesía, quien impone los gustos y señala lo que debe "consumirse". La prensa forma la opinión pública a través de la opinión y el gusto de un grupo minoritario de la sociedad.

Para cubrir este período hemos recurrido a más de una treintena de diarios, periódicos y revistas (Ver bibliografía, "Fuentes primarias") que se publicaron entre la década de 1810 y de 1870³³. De esta forma la prensa periódica se convierte en nuestra principal fuente de consulta. La información encontrada de acuerdo con el grado de frecuencia con que aparece la ordenamos del siguiente modo:

a) Representaciones de obras.

32 Estas ideas están ampliamente explicadas y desarrolladas por Munizaga y Gutiérrez (1983: 111-125) en "El Estado como actor cultural y teatral".

33 Ramón Briseño (1876) anota 830 publicaciones entre 1812 y 1876. El período de existencia de estas publicaciones varía bastante entre ellas. En un estudio que se titula "La Prensa diaria, lo que es y lo que debiera ser" de Fanor Velasco, encontramos la siguiente afirmación: "Seguramente no carecería de interés un estudio de la prensa chilena desde la fundación del primer diario. Sería una larga sucesión de nacimientos ruidosos i de muertes prematuras. Los diarios aparecían para sostener o derribar un ministerio i sucumbían con la ocasión que los había dado a luz, cuando no se anticipaba a ahogarlos la mano entónces poco respetuosa de la autoridad [...]" (*Revista de Santiago*, 1873, t. III, p. 457).

- b) Actores.
- c) Lugares de representación.
- d) Funciones que se le asignan al teatro.
- e) Público.
- f) Compañías y empresarios teatrales.
- g) Avisos de obras teatrales.
- h) Beneficios.
- i) Censura.
- j) Aspectos de teoría dramática.

Los comentarios sobre las representaciones de obras extranjeras, el desempeño de los actores, la gran mayoría extranjeros, y los lugares de representación son los tres pilares fundamentales en donde descansa la mayor parte de la información. En este apartado pretendemos dar a conocer la crítica existente y también nos interesa describir y caracterizar la forma de emitir juicios y hacer análisis que tenían los críticos teatrales.

a) Representaciones de obras

La forma más común de comentario o análisis de las obras puestas en escena consiste en entregar su argumento y señalar algunos elementos muy generales de la teoría literaria como "caracteres", "nudo", "acción" y "desenlace"; en la cita siguiente ilustramos esta apreciación:

El **asunto** de la pieza es mui³⁴ sencillo; no es mas que un episodio del Ricardo III de Shakespeare que el poeta francés [sic] ha esplayado, llenando los **caractéres**³⁵, creando un **nudo**, formando una **accion**, introduciendo situaciones, y preparando un **desenlace**, que al mismo tiempo de ser histórico es natural y terrible. Eduardo IV de Inglaterra, ántes de su muerte, encargó al duque de Gloucester su hermano la tutela de sus dos hijos Eduardo y Ricardo, y le nombró rejente del reino durante la menor edad del mayor que debia sucederle. Deseoso de reinar él mismo, el duque, lejos de cumplir con los encargos del rei, principia por minar el trono, deshaciéndose de los leales servidores de su sobrino, de todos aquellos que pueden hacerle sombra en sus pretensiones, y aun por encerrar en la Torre de Lóndres al heredero de la corona [...]. (*El Semanario de Santiago*, N° 16, 20 de octubre de 1842, p. 135).

34 Conservamos la ortografía original en todas las citas de este trabajo.

35 El énfasis es nuestro en todas las citas, salvo que señalemos lo contrario.

Como puede verse, la crítica consiste en dar a conocer el "asunto", los "caracteres", el "nudo", la "acción" y "desenlace". Esta forma de hacer crítica o de aproximarse a una obra dramática es frecuente en la época, sobre todo a partir del año 1829 que es cuando Andrés Bello llega a Chile. A Bello se le considera el fundador de la crítica teatral. El periódico *El Araucano* le sirve al intelectual venezolano como tribuna para hacer sus críticas a las obras puestas en escena y también para dar a conocer aspectos teóricos de la literatura dramática, estableciendo así un modelo que será adoptado por un gran número de los críticos posteriores. Además, fue favorecedor del establecimiento del teatro en Chile e incentivó a los intelectuales de la época a cultivar este género.

El gusto por el tipo de obra que se representa suele variar de acuerdo con el momento político-histórico que se vive. En general podemos señalar dos grandes corrientes o líneas dramáticas que atraviesan el período de estudio: la seria y la cómica. Dentro de la primera los dramas y sobre todo los dramas históricos y la tragedia, en menor medida, son los que destacan. En la línea cómica sobresalen, fundamentalmente, la comedia y otro tipo de obras consideradas como pertenecientes al llamado "género chico", especialmente sainetes. En el teatro lírico también se produce esta situación con la puesta en escena de óperas y zarzuelas. Dramas y comedias se representan, en general, paralelamente durante todo el período, aunque en la prensa de cierta época se manifiesta predilección por uno de estos tipos de obras:

Tomados en cuenta el gusto de nuestro público i el personal de la compañía que hoi funciona, es de desear que la empresa prefiera en sus exhibiciones la comedia al drama. Poco gustado, como es este último [...], la comedia ofrece además menos escollos en su ejecucion a los actores con que contamos. El abundante repertorio cómico de Bretón de los Herreros, alternado con los dramas de Dumas (padre e hijo) i algunos otros del Teatro frances i del español, satisfarían bien nuestras predilecciones dramáticas. (*La Semana*, N° 13, 13 de agosto de 1859, p. 208).

En la cita observamos el gusto del crítico de *La Semana*³⁶ por el género de la comedia y por el repertorio de obras del dramaturgo español Bretón de los Herreros y también por otros escritores dramáticos franceses. Hemos podido constatar el gran interés que despierta la comedia en la prensa periódica³⁷. Ella se transforma en el tipo preferido de obra que debe

36 *La Semana* fue un semanario que se publicó entre 1859 y 1860 en un tiempo en que la prensa actuaba como palestra de discusiones políticas e intelectuales fundamentalmente entre liberales y conservadores. Fomentó la "imparcialidad de los medios de prensa y prestó especial importancia a la reflexión sobre la propia labor periodística (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100681.html>) (Visto: 30-1-18).

37 Este interés lo vemos, incluso, en publicaciones de las primeras décadas. En *El Telégrafo*, leemos: "La comedia, dice un sabio, es verdaderamente útil a las costumbres, cuando presenta el vicio acompañado de la vergüenza y la ignominia, cuando cubre con sus tiros el juego, la disolución, la intriga, la galantería, la mala fe, la hipocresía, la falsa amistad y la perfidia, cuando dirige la punta del ridículo contra

representarse, sobre todo a partir de la década de 1850. Esto no significa que el drama se deje de representar. Para explicar este hecho podríamos señalar algunas razones. El público de ese tiempo, a juzgar por las críticas teatrales, se había hastiado de los llamados dramas románticos en donde los "envenenamientos"³⁸, "suicidios", "cementeros", "búhos y lechuzas", "enterradores", "fisiólogos" y "ruinas" eran tan frecuentes. El Romanticismo, además, estaba pasando de moda. También habría que añadir que el teatro comienza a ser visto con ojos mercantiles y la comedia era un buen vehículo para cautivar la atención de los espectadores. De paso este subgénero era un instrumento que servía para moralizar divirtiéndose. Como última razón podríamos mencionar la importancia, como hemos apuntado, que había adquirido la burguesía dentro de la sociedad chilena. Ella ocupa un lugar destacado en la comedia. Ferreras y Franco (1989: 70) al describir el teatro de Bretón de los Herreros, tan popular en aquella época en Chile, apuntan a que es "aparentemente sencillo en su planteamiento temático, posee un desarrollo natural y lógico y logra siempre los fines que se propone: la sátira de ciertos vicios, o mejor, manías, la defensa del justo medio y de la moral burguesa [...]".

El nombre de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), bautizado por la prensa como "el Molière español", se repite en las páginas de los diferentes periódicos. Sus obras son las que más se representaron en Chile durante nuestro período. En *La Estrella de Chile*, se publica una conferencia de quince páginas escrita por Pedro A. Pérez sobre Bretón en donde se alaba su genio creador. Estas páginas nos sirven también para confirmar la importancia que había adquirido la comedia:

Si el **teatro** es la **escuela práctica de las costumbres**, si a la escena cabe la alta misión de reformar a un pueblo corrigiendo sus defectos i mostrándole la senda por donde debe marchar, preciso es confesar que la **comedia de costumbres** ocupa un lugar muy sobre eminente en la dramática literatura. Si el teatro debe ser la verdadera representación de lo que son los hombres, necesario es convenir en que las elevadas concepciones del **drama**, los altivolantes empujes de la **tragedia** solo encierran para la enseñanza un lugar pobremente secundario, para la instrucción una no siempre verídica exactitud, si bien para el corazón un noble desahogo, para el arte un provechoso ejercicio [...] **Breton** con la juiciosidad de su espíritu observador conoció además que un pueblo i una época tan infortunados necesitaban ante todo esta clase de correctivos i este género de modelos [...] (Nº 91, 27 de junio de 1869, p. 582).

la vanidad, la fatuidad, la frivolidad [...] (Nº 55, 14 de diciembre de 1819, p. 204). En *El Mercurio Chileno*, encontramos el siguiente comentario a propósito de la comedia: "Los habitantes de las grandes poblaciones necesitan descansar de las fatigas del día, y calmar las excitaciones morales producidas por las ocupaciones serias: la comedia es el calmante más eficaz; es para el entendimiento lo que el sueño para un cuerpo fatigado; lo que el alimento para un estómago estenuado por el hambre [...] (Nº 3, 1 de junio de 1828, p. 137).

38 Las palabras entre comillas aparecen mencionadas por los periódicos como características de las obras románticas.

Esta cita, ejemplo de preceptivismo crítico, nos muestra cómo se entendía que debía considerarse el teatro y cuál debía ser su función; nos habla de las virtudes de la comedia de costumbres y nos informa qué papel juegan el drama y la tragedia en relación con la enseñanza de los valores y la formación humana. Este gusto por cultivar el género de la comedia de costumbres se aprecia en nuestro corpus de trabajo y especialmente en los textos que conforman el segundo macroesquema actancial: “las costumbres nacionales”.

El nivel de análisis que los críticos imprimen a las obras teatrales varía sustancialmente. Nos hemos encontrado con críticas ilustrativas y que denotan conocimiento de lo que se está comentando y analizando, pero la mayoría carece de este nivel. Este último rasgo ya es señalado por la misma prensa del período:

El **cronista** es juez obligado de las funciones públicas, i las **revistas de teatro** son una de las mas grandes especialidades de nuestra prensa [...] los equilibristas japoneses, los bufos de Paris, la ópera italiana, las compañías de Jarques i Villalonga, García, Alcántara, Sanchez Osorio, [...] la Paladini i la Baquedano, la Patti i la Mazzuco [...] Ernesto Rossi i Julio Garay, todos han sido objetos de los mismos aplausos, de las mismas alabanzas i de la misma admiracion [...] Cuando los artistas no se **sobrepujan** a si mismos, permanecen **a la altura de su rol**, i **están siempre** o **sublimes** o **magníficos** o **espléndidos**. El extranjero que a la distancia acostumbre a recorrer nuestras revistas teatrales, se asombrará de que este país, rincón del mundo, tenga incesantemente en su escenario **artistas irreprochables**. Envidiará su buena suerte, i creerá que los diccionarios de contemporáneos célebres adolecen de una lamentable deficiencia. Nunca se analiza un carácter, una situación, un movimiento. Jamás se penetra en el espíritu del autor [...] De esta **ausencia de criterio** i de esta abundancia de admiracion ha resultado algo deplorable: **el buen gusto se ha viciado** antes de nacer. Los **hombres ilustrados** pasan por sobre estas alabanzas sin leerlas, **el vulgo** las lee i les presta crédito, las tropas de la lengua se creen autorizadas para tomar posesion de nuestro teatro, i el **nivel artístico descende** con dolorosa rapidez [...] (*Revista de Santiago*, t. III, 1873, p. 463 s.).

De la cita se desprende que existe una ausencia de “buen gusto”, equilibrio, criterio y conocimientos a la hora de hacer críticas teatrales. El que escribe estas líneas presupone que los “hombres ilustrados” no harán caso de las exageraciones, pero sí le preocupa “el vulgo” ya que no posee la capacidad de erudición que sí se figura tienen los primeros.

Los comentarios que la crítica hace de las piezas teatrales representadas están referidos, la mayor parte, a obras extranjeras, especialmente de origen francés y español. Las obras dramáticas nacionales escritas durante el período estudiado, según las bibliografías consultadas, suman 74 y de estas solo se llevaron a escena una mínima parte. Las razones para explicar este hecho podemos hallarlas en la falta de actores y compañías dramáticas chilenas.

En la *Revista de Santiago* de 1872 encontramos un artículo de 19 páginas de Miguel Luis Amunátegui titulado "Las primeras composiciones dramáticas y las primeras críticas de

teatro escritas en Chile" en donde se hace mención a una petipieza³⁹ de Bernardo Vera y Pintado titulada *El triunfo de la naturaleza*, representada el 20 de agosto de 1819 en honor del director de la nación Bernardo O'Higgins. En *El Telégrafo* (N° 55, 14 de diciembre de 1819), leemos: "¡cuán respetables, cuán dignos de consideración serán aquellos poetas que caminando por la senda que ha trazado el doctor Vera, trabajen en imbuir espíritu de independencia i libertad, en elevar el alma, proponiéndose por objeto la mejora de la naturaleza humana!". Según Amunátegui, Vera no entregó esta obra a la prensa debido a su escaso valor literario; esta opinión le surge después de haber leído una segunda composición del mismo autor titulada *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell*, representada en el Teatro de Santiago el 12 de febrero de 1820 para celebrar la victoria de Chacabuco (12 de febrero de 1817) y la jura de la independencia (12 de febrero de 1818). Estas dos piezas de Vera y Pintado las comentamos y analizamos, partes de ellas, en 5.1.5.

En el artículo ya mencionado encontramos también la noticia de la puesta en escena el domingo 13 de mayo de 1827 en el Teatro Nacional de la obra *La Chilena*, de Manuel Magallanes. Este era un periodista que seguía el estandarte federal de José Miguel Infante y había compuesto esta pieza en solo siete horas para celebrar el ascenso al mando supremo del vicepresidente Francisco Antonio Pinto en lugar del presidente, general Ramón Freire. Por ese entonces se estaba debatiendo con extremado calor si Chile se constituiría como república federativa, o como república una e indivisible. Amunátegui señala que esta obra no era solo política, sino también de circunstancias, pues se defendía en ella el sistema federal. *La Chilena* experimentó el mayor de los fracasos, "el autor i sus amigos atribuyeron el descalabro: en primer lugar, a las intrigas de sus adversarios políticos [...] i en segundo, a los actores, que no habian querido aprender sus papeles por estar abanderizados en el bando opuesto". El francés Pedro Chapuis, redactor principal del *Verdadero Liberal*, aseveraba que *La Chilena* había sido "una miserable rapsodia, que los actores no habian aprendido, i que el público no habia escuchado" (N°38, 15 de mayo de 1827).

Pasaron varios años antes de tenerse noticia de otra representación de una obra nacional. En enero de 1834 se representó la comedia *Los aspirantes*, obra del argentino-chileno, Gabriel Real de Azúa. Andrés Bello, en *El Araucano*, emite el siguiente juicio a propósito de esta composición:

³⁹ La palabra petipieza es un galicismo que significa composición pequeña o breve perteneciente al género dramático y que se representa antes de una obra mayor.

Los Aspirantes fué recibida con aceptación. El asunto es por sí mismo algo estéril. La censura cómica se ceba con preferencia en aquellos vicios i ridiculeces que pertenecen mas al hombre que al ciudadano[...] Debemos acoger, no solo con gratitud, sino con entusiasmo, los primeros ensayos de las musas dramáticas del Sur, sobre todo cuando vemos lucir en ellos las prendas que adornan la composicion del señor Real de Azúa, i que le han merecido los aplausos del público. ¡Ojalá que animados por su ejemplo se dediquen otros ingenios americanos a cultivar este campo fecundo [...] (Nº 173, 3 de enero de 1834).⁴⁰

El cultivo de una literatura nacional o "americana" fue motivo de preocupación por parte de intelectuales y hombres públicos durante gran parte del siglo XIX. El 3 de mayo de 1842, José Victorino Lastarria, pronuncia un discurso de inauguración de la Sociedad Literaria⁴¹, de la cual fue su fundador, en el que hace un llamado a los intelectuales a cultivar una literatura propia dejando de lado los modelos foráneos. Este discurso lo analizamos en detalle en el capítulo 3. También establecemos sus ideas centrales en 4.3.

Este mismo año de 1842 es testigo de la puesta en escena de dos obras dramáticas nacionales, *Los amores del poeta* de Carlos Bello, hijo de Andrés, y *Ernesto* de Rafael Minvielle. Estas piezas, ya sea por casualidad o con intención, surgen en el momento más adecuado puesto que corresponden a la aspiración manifestada por Lastarria de cultivar una literatura nacional. Ambas obras fueron acogidas con gran entusiasmo por los críticos y público de la época. En *El Semanario de Santiago*, periódico que surge como órgano de los intelectuales de la Sociedad Literaria de 1842, encontramos el siguiente comentario de la representación de la obra:

El domingo 28 del pasado resonaba el teatro de esta capital con vitores y aplausos que arrancaba al público esta composición. Ha sido el primer ¡bravo! en que se excita al jenio; el primer laurel que coja entre nosotros el talento dramático; el primer incienso quemado á la literatura en nuestra ara escénica. Era ya tiempo de que asi sucediese: el pais adelanta, el saber se honra [...] Con gusto, con entusiasmo hemos visto al público acoger como merecia el drama orijinal que se representó el domingo pasado. En un pais que no estamos acostumbrados á novedades de este jénero, en que por la distancia á que nos hallamos de los autores que forman el catálogo de piezas de nuestro teatro, miramos estas a traves de un prisma que nos deslumbra, pero no nos cautiva; el drama orijinal de don Carlos Bello tiene para nosotros mas atractivos, un interes mas real que los que desde Europa se reflejan en nuestros escenarios [...] (Nº8, 1 de septiembre de 1842, p. 62).

Desde la perspectiva actual resulta, hasta cierto punto, sorprendente repasar esta crítica sobre la obra de Carlos Bello. Después de haber leído esta pieza nos enteramos que se trata de un drama sobre un triángulo amoroso (también llamado triángulo de amor romántico o triángulo romántico) y cuyas escenas transcurren en un pueblo cercano a París. No hay en esta obra

40 Los datos bibliográficos en algunas citas no están completos por hallarse los periódicos o revistas microfilmadas en mal estado.

41 Para un estudio del papel de Lastarria y de la existencia en la literatura chilena del período estudiado de un proyecto literario nacional, consultar el capítulo "Un proyecto literario nacional (1842-1879)" de Eva Löfquist (1995: 29-43).

alusiones ni a Chile ni a sus "hechos heroicos", como pedía Lastarria en su discurso, y podemos señalar que *Los amores del poeta*, se enmarca dentro del llamado "teatro romántico" tanto por la caracterización de sus personajes como por el tratamiento de la acción dramática y también por su temática; por estas razones, nos cuesta comprender cuáles eran los aspectos que hacían en esa época que este texto dramático fuese considerado como más atractivo y despertase un interés "más real". Quizás la "originalidad" de este drama radica en que su autor fuera uno de los primeros escritores dramáticos chilenos⁴².

Un mes más tarde, el 9 de octubre de 1842, se representó en el Teatro de Santiago el drama en tres actos de Rafael Minvielle, *Ernesto*. En *El Semanario de Santiago*, encontramos el siguiente comentario:

La afición al teatro aumenta cada día mas en Santiago; pero ahora no solo se aspira á ver y á admirar composiciones extranjeras, sino tambien á producir, á cultivar en nuestro suelo estas plantas exóticas, á aclimatarlas y á recojer sus frutos [...] Chile debe aspirar tambien al cultivo de la literatura [...] No hace todavía dos meses que dimos cuenta de la representacion de un drama orijinal de don Carlos Bello y ahora vamos á ocuparnos de otro igualmente orijinal, de don Rafael Minvielle, exhibido el domingo y saludado por el público con repetidos aplausos. Su título es Ernesto [...] Su imaginacion se ha manifestado en la feliz ocurrencia de introducir sin violencia en su obra recuerdos y aun costumbres de Chile. Este tinte local no pudo verse con indiferencia por los espectadores [...] (Nº15, 13 de octubre de 1842, p. 127).

De la cita se infiere que las obras dramáticas representadas por aquella época son en general extranjeras lo que motiva el entusiasmo del crítico al dar a conocer la puesta en escena de una obra nacional como observamos también a propósito de *Los amores del poeta*. A diferencia de esta, *Ernesto* sí presenta una temática relacionada con Chile. La pieza trata sobre un oficial del ejército realista español, Ernesto Guzmán, que es enviado desde España para frenar la revolución de las colonias. El protagonista, impulsado por su liberalismo se incorpora a las fuerzas patriotas que luchan por la independencia lo que al final le ocasiona funestas consecuencias a su regreso a España. El crítico de *El Semanario de Santiago* afirma que en esta pieza hallamos ciertos defectos y carencias producto del poco tiempo que tuvo el autor para componerla (8 días); a pesar de ello la crítica es positiva y benevolente con la obra.

42 Carlos Bello (1815-1854) es considerado chileno, pero nació en Londres y vivió en esa ciudad hasta los 14 años; posteriormente se trasladó con su familia a vivir a Chile. En las biografías que hablan sobre él se destaca su temperamento enfermizo y melancólico. También se subraya su gusto por la obra de Lord Byron y la influencia que este ejerció en el terreno literario.

(https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Carlos_Bello_Boyland) (Visto: 31-1-18).

Nuevamente en *El Semanario de Santiago*, encontramos unas líneas dedicadas a comentar una petipieza, al parecer chilena⁴³, de autor anónimo:

Concluyó la función con El Baile de Tunos....pero es obra chilena....silencio....no se nos diga que queremos "apagar con mano ingrata las primeras chispas de esa llama que ha prendido en nuestra juventud"; no se nos dispute nuestra calidad de chilenos, lo que sería muy inoportuno sobre todo en estos días de calificaciones [...] (Nº 22, 1 de diciembre de 1842, p. 184).

Los espectadores que asistieron a la representación de esta pieza, según este crítico, no tuvieron paciencia para esperar el desenlace de ella y todo se volvió confusión y gritos en el teatro.

En *La Semana*, hallamos un positivo comentario a un juguete cómico titulado *Amores de un litigante* de Heriberto Ducoing. El crítico elogia también la actuación de un grupo de actores aficionados, "Sigue a esto la representación del juguete cómico en un acto y en verso, titulado Amores de un litigante [sic], escrito por don Heriberto Ducoing, obra nacional, aunque el apellido de su autor sea francés, y el público saluda de la manera más entusiasta a los actores, que son jóvenes aficionados" (Nº 7, 1876, pp. 54-55).

No encontramos más información de obras nacionales representadas en nuestro corpus de periódicos, aparte de las ya mencionadas. Solo se comentan algunas obras chilenas escritas. En *El Alba*, hallamos un comentario de *Leonor* o *El último día de los jesuitas*, drama histórico de Ángel Custodio Vicuña. A este drama se le criticó su falta de originalidad, su posición religiosa y su ideología política, pero aparte de esos inconvenientes se señala que esta obra es un aporte al escaso repertorio de piezas dramáticas chilenas. Este crítico nos confirma la pobreza del teatro chileno:

Si hay un teatro pobre, pobre hasta la desnudez, es el nuestro: una pieza basada en la independencia política, otra que sólo conocen los que asistieron a su representación, y además de otras pocas, casi desconocidas, la que nos ocupa [*Leonor*...], que de todos es conocida sin haberla visto en escena, forman nuestro repertorio. Basta un día para estudiarla. Para adivinar la causa de esa pobreza, sobra un minuto de reflexión [...] (Nº 4, 28 de mayo de 1871, p. 27).

Sofía Correa (1983: 343) alude a la representación de la obra recién reseñada y hace referencia a una crítica del periódico *El Independiente* del 11 de noviembre de 1871 que comenta las reacciones encontradas del público asistente a la representación. A partir de la

43 Julio Durán Cerda en su obra *Repertorio del Teatro Chileno* (1962) consigna esta obra como chilena y agrega que fue publicada en el periódico *El Progreso*, Nº 17 de 1842, p. 20.

década de 1850, como veremos en el capítulo 5, se desata un fuerte debate entre liberales y conservadores por la laicización de las instituciones. La obra *Leonor o el último día de los jesuitas* defiende una tesis clerical y fue escrita por un reconocido político, periodista e intelectual conservador. Por otra parte, se escriben varias obras teatrales que representan el pensamiento liberal en torno a este tema, por ejemplo, *La Iglesia y el Estado* del escritor liberal anticlerical Daniel Barros Grez que analizamos acotadamente en 5.3.5.

Otra obra nacional mencionada y comentada en *La Estrella de Chile* del 14 de junio de 1874 es *La mejor espuela*, comedia original de Miguel Antonio Benavides que recibe críticas muy negativas por su estructura y argumento inverosímil.

Sobre las representaciones de obras extranjeras la prensa nos entrega abundante información. Como ya señalamos, la mayor parte de las obras representadas en los teatros chilenos son de origen galo y español. El centro hegemónico cultural de Chile y también el de otros países latinoamericanos durante el siglo XIX, como sabemos, es Francia. El deseo de los próceres de la Independencia y posteriormente también de los intelectuales de la llamada *Generación de 1842*, de romper los lazos con España y, sobre todo, de liquidar la herencia colonial, en el terreno teatral es casi una quimera. Los autores más requeridos y representados son Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, Ventura de la Vega, Gil de Zárate, Scribe, Hugo y Alejandro Dumas. Cuando revisamos en la prensa el impacto que tuvieron muchas de las obras de estos escritores dramáticos cuando se llevaron a las tablas, comprendemos que los autores teatrales chilenos no hayan quedado ajenos a sus influencias o por lo menos que les hayan servido como fuente de inspiración para sus creaciones. En el capítulo 5 veremos, por ejemplo, algunas similitudes evidentes entre el teatro de Daniel Barros Grez y el de Bretón de los Herreros.

b) Actores

La crítica referida a los actores se encuentra, en la mayoría de los casos, inserta en los comentarios que hacen los periódicos sobre las obras puestas en escena. La información es amplia, pero poco variada; la crítica se sustenta en base a una reiterada adjetivación y los aspectos técnicos de la actuación son escasamente comentados, "El señor Rendon **desempeñó su papel á las mil maravillas**. Los otros eran demasiado subalternos para que pudiesen lucir en ellos los actores que los desempeñaban [...]". (*El Semanario de Santiago*, 21 de julio de 1842, p. 15).

A modo de ejemplo y para ilustrar el tipo de juicios que se hacían sobre las actuaciones, hemos hecho la siguiente selección de los periódicos *El semanario de Santiago* y *La Semana*:

Réstanos solo hablar del **buen desempeño de los actores** en la ejecución de los "Amores del poeta". El sr. Jimenez **hizo el difícil papel** de Gresse y **con todo el fuego y sentimiento** que pudiera desear el autor. La señora Miranda en nada desmintió el **relevante mérito** que la caracteriza. El sr. Fedrinni **estaba en su cuerda** y se posesionó de la terquedad y maneras que correspondían al Coronel; y el sr. Alonso, que **avanza cada día**, dió una prueba mas de que los papeles en el carácter del que tuvo el domingo pertenecen al jénero en que se distingue [...] (*El Semanario de Santiago*, N° 8, 1 de septiembre de 1842, p. 64).

La señora Montesdeoca á quien no se puede ver en la escena sin aplaudirla, sin tributar á sus **talentos** mui debidos testimonios de aprecio, dió, representando el papel de Isabel, una prueba incontestable de su **robustez pulmonar**; como la rindió tambien el **admirable** señor Casacuberta [...] (*El Semanario de Santiago*, N° 20, 18 de noviembre de 1842, p. 167).

Un criado para dos amos fue desempeñado por Garces i secundado por Gaitan **a las mil maravillas** [...] La Thierry i la Mur estan siempre en candelero. Los **aplausos** mas **briosos**, las ovaciones mas **ardientes**, las admiraciones mas expansivas, las saludan al entrar, las acompañan en la escena i las despiden al abandonarla [...] (*La Semana*, N° 20, 1 de octubre de 1842, pp. 319-320).

La mejor parte de este excelente resultado es debido sin duda a O'Loghlin, que continua siendo la **delicia del publico** [...] La Mur, a pesar de su esquivez, ha conseguido hacerse aplaudir locamente a fuerza de **gracia y talento**; i Clapera, el simpático zarzuelista, ha hecho que el público lamente sus largas ausencias. En cuanto a Gaitan, justo es repetir que **siempre es celebrado** i siempre con razon [...] (*La Semana*, N°28, 26 de noviembre de 1859, p. 48).

Como puede verse los juicios sobre los actores se limitan a expresiones como "desempeñó su papel a las mil maravillas", "hizo el papel con todo el fuego y sentimiento...", "ha conseguido hacerse aplaudir locamente a fuerza de gracia y talento", etc. La falta de rigurosidad crítica, comparada con los niveles que alcanzó posteriormente, es constante durante el período. La primera crítica referida a la puesta en escena y actuación de los actores de *Los amores del poeta* llama nuestra atención por la pasión y entusiasmo con que se hace, pero se puede entender dentro del contexto de la época en donde no era frecuente comentar obras de escritores nacionales.

Hemos afirmado que la comedia es durante casi todo el siglo XIX el género preferido por críticos y espectadores. Otro de los motivos, aparte de los ya mencionados en páginas precedentes, que explica este hecho es el uso que, por lo general, se hace en la comedia de la prosa más que del verso⁴⁴.

El arte de la declamación se constituía a menudo en un escollo para los actores. En *El Mercurio de Valparaíso*, se manifiesta esta preocupación:

44 Pese a ser esta una tendencia o característica de las comedias queremos recordar que un número importante de "comediógrafos" utiliza el verso en la escritura. Ejemplo de esto es Bretón de los Herreros quien escribe la mayor parte de sus comedias en verso.

La imitación de un mal copista es peor aun que la inhabilidad espontánea. Creemos que sería oportunísima una escuela de declamación; no para enseñar como debe manifestarse el dolor, ni la desesperación, ni la cólera, cuyo modelo no se encuentra en las escuelas sino en la naturaleza y en la sensibilidad del corazón, sino para quitar a los alumnos todas esas majaderas afectaciones, con que por copiar lo que no han entendido, hacen de una escena patética, un motivo de risa y de farsa. Buena sería una tal academia para enseñar la prosodia del lenguaje; explicar el sentido de las palabras y dar dignidad y soltura a los modales [...] (N° 3796, 19 de julio de 1841).

Esta inquietud por la declamación también la encontramos en *El Telégrafo*, en donde el periodista neogranadino, García del Río afirma que: "En cuanto a los actores, es evidente que nunca los tendremos buenos, si no nos despojamos de la miserable preocupación que nos hace considerar vil el arte importante de la declamación..." (N°55, 14 de diciembre de 1819, p. 205).

En general, la crítica es benevolente con los actores y sus comentarios se reducen a un número limitado de calificativos. La revisión del corpus periodístico y el de estudios posteriores nos lleva a afirmar que la mayor parte de los actores y compañías que visitaban el país no eran de primer nivel. En *La Estrella de Chile*, hallamos un comentario que refuerza nuestra opinión: "[...] a nuestros teatros no vienen mas que dos clases de artistas, -los que principian su carrera i los que la concluyen [...]" (N° 3, octubre de 1867, p. 33).

A juzgar por la prensa, los actores que conoció Chile durante el siglo XIX fueron en su mayoría extranjeros. Un aspecto que llama la atención es la actividad multifacética de estas personas; la mayoría son actores cómicos y dramáticos, cantantes, bailarines, etc. En un artículo titulado "Apuntes históricos sobre el teatro de Santiago" y publicado en *La Estrella de Chile*, por el crítico O, seudónimo de José Zapiola, nos informamos de la ausencia total en las tablas de actores nacionales:

Nuestros lectores habrán notado una cosa rara, i es, que en medio siglo que llevamos de teatro permanente, i del que hemos hecho una sucinta reseña, mencionando lo mas notable entre actores i actrices, **no aparece el nombre de un solo chileno**. No es nuestra culpa i quisiéramos que algun curioso nos trajera algun nombre que merezca un recuerdo: lo que es nosotros no lo encontramos a pesar de nuestro patriotismo. En lo lírico, tomamos nuestra provisión de donde la toma todo el mundo: de Italia. Este es un consuelo; pero **en lo dramático no hai mas que argentinos i españoles**: paciencia! (N° 2, octubre de 1867, p. 33).

De la prensa revisada destacan los nombres del actor argentino, nacido en Uruguay, Juan Casacuberta quien se impone como primera figura durante algunos años de la década de 1840 y de los españoles Rafael Calvo y Mateo O`Loghlin⁴⁵; este último fue el sucesor de

45 Mateo O`Loghlin Brickdole (1819-1867) fue un actor de origen irlandés nacido en Jerez. Este llegó a Chile en 1844 con la Compañía Mexicana de Tiburcio López. Los críticos han afirmado que O`Loghlin fue un personaje de leyenda en la bohemia chilena por sus dotes

Casacuberta quien murió en Chile en 1849. De las mujeres la que gozó de más popularidad fue la actriz española Ventura Mur, quien se destaca en las representaciones de dramas, comedias y, especialmente, de zarzuelas.

c) Lugares de representación

Las salas, casas o edificios utilizados para las representaciones de obras dramáticas van sufriendo una gran transformación durante nuestro período. De los sitios al aire libre, rústicos y un poco incómodos que se acondicionaban para la puesta en escena en las primeras décadas del siglo se pasa a la construcción de salas o específicamente de edificios para las representaciones desde 1840. Hemos dicho que la relación entre teatro y tipo de público es frecuente a partir de mediados de siglo. La actividad teatral se organizará y dependerá en parte de las exigencias y expectativas que tiene cada grupo social; así, por ejemplo, para la clase adinerada, la ópera fue el género predilecto a partir de la década de 1850.

La información que existe sobre los lugares de representación es abundante y detallada. Encontramos datos sobre las características de los teatros, los valores de las entradas, el arriendo, el vestuario que utilizaban los actores, etc.

En el *Semanario de Santiago*, hallamos una protesta elevada al gobierno por algunos regidores⁴⁶ de Santiago que se oponían a la construcción de un nuevo teatro por el alto desembolso económico que esto significaba para la Municipalidad. Esta protesta ocupa siete páginas y aporta una rica información sobre el gasto que supone el nuevo teatro; encontramos datos, por ejemplo, del precio que costó la casa que se destinó para el teatro, el valor de las decoraciones y telones de boca, el coste de otros útiles de teatro, etc. Luego se presenta un estado de cuentas sobre las entradas y gastos ordinarios de la Municipalidad de Santiago y un estado de los desembolsos económicos acordados para 1842, deduciéndose por las cifras presentadas que la inversión que se hizo en el nuevo teatro era excesiva y poco realista:

Los que han creído que toda la prosperidad de la ciudad de Santiago consistía en poseer un magnífico y costoso teatro, sin reparar en los medios para conseguirlo, nos han hecho el blanco de sus tiros y amargas críticas solo porque hemos pensado de diverso modo [...] Al fin el negocio se ha considerado ya, y el Ilustre Cuerpo á que tenemos el honor de pertenecer, ha dado su aprobacion á un proyecto de contrata [...] (N° 14, 6 de octubre de 1842, p. 105).

artísticas, por su amplia cultura y por inspirar una loca pasión entre las mujeres. Aparte de actor, incursionó como empresario teatral e intervino en la construcción de los teatros de Coquimbo y Copiapó.

46 Los regidores son Fernando Márquez de la Plata, Eugenio Domingo Torres y José Vicente Larraín.

Como veremos en el capítulo 5.2, cuando hacemos el análisis de la obra *Como en Santiago*, el proceso y proyecto de modernidad que comienza a materializarse en las obras urbanas y arquitectónicas, especialmente a partir de la década de 1850, tiende a la ostentación y está inspirado en las grandes construcciones de ciudades europeas. Si Santiago se precia de ciudad importante y próspera debe tener, para muchos, un teatro espléndido y costoso que sea un símbolo de cultura, estatus y refinamiento.

Desde la época de la Independencia, incluso durante el período de la Reconquista, hasta la última década que abarca nuestro estudio la preocupación por la construcción de lugares aptos para la puesta en escena fue constante.

En "Protección al teatro", aparecido en *La Semana*, se aporta información sobre los lugares que se destinaban al espectáculo teatral. Este estudio centra su atención en la precaria situación económica por la que atraviesa el Teatro Municipal de Santiago; obtenemos datos de las diferentes compañías que se adjudicaron la concesión de dicho teatro y cómo fueron fracasando por razones económicas. Nos enteramos del lujo de este edificio, y de la necesidad de una subvención por parte del Estado para sufragar los gastos que esta sala demandaba:

El teatro de Santiago, colocado en el pie del lujo de los teatros franceses, requiere un servicio como lo tienen esos teatros a quienes ha tomado por modelos. Se ha construido, pues, un teatro de lujo, no uno de especulación, i se ha olvidado lo principal, lo primero, lo único que puede hacer vivir al teatro municipal de Santiago, la subvención [...] (Nº49, 9 de junio de 1860, p. 414).

Francia fue el país modelo en todo lo que decía relación con la cultura y el arte. El Teatro Municipal se construyó al estilo de los teatros de París; en la planificación y construcción participaron arquitectos franceses, Francisco Brunet de Baines y Luciano Hénault. Cuando el primer Teatro Municipal desaparece por un incendio el 8 de diciembre de 1870, se vuelve a edificar, tomando parte en esta reconstrucción, entre otros, arquitectos y decoradores galos. El suntuoso mobiliario y otros accesorios para la decoración fueron llevados directamente de París.

En *La Estrella de Chile*, Nº2 del 13 de octubre de 1867 encontramos una amplia información sobre los lugares de representación en un artículo que se titula "Apuntes históricos sobre el teatro de Santiago".

Sin embargo, los datos más completos y detallados sobre los teatros que existieron en Chile están en un estudio de Miguel Luis Amunátegui titulado "El establecimiento del teatro en Chile después de la Independencia" de 1872 en donde describe la actividad teatral a partir

del período de Independencia y va enumerando las salas que se utilizaron para el espectáculo teatral.

El Teatro Municipal de Santiago y el Teatro de la Victoria de Valparaíso⁴⁷ fueron los dos centros teatrales de mayor importancia durante el siglo XIX, tanto por la calidad de sus construcciones como por el nivel de compañías y actores que los visitaban.

d) Funciones que se le asignan al teatro

Las funciones que se le asignan al teatro van variando de acuerdo con las circunstancias históricas, políticas, sociales, económicas y religiosas por las que va atravesando el país y es una preocupación que aparece reflejada durante todas las décadas que abarca este estudio. Se expresan a través de diferentes pensamientos e ideas que tienen diversos sectores sociales y que muchas veces entran en pugna.

Para los intelectuales de la Independencia el teatro fue un medio ideológico y político cuya función esencial era la de ser cívica y patriótica⁴⁸. Camilo Henríquez (1769-1825), redactor del primer periódico publicado en Chile, *La Aurora de Chile*, escribe en un artículo titulado, "Del entusiasmo revolucionario" (N° 31, 10 de septiembre de 1812, pp. 131-132) que considera el teatro "únicamente como una escuela pública y bajo este respecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en las manos de la política". Durante este período el teatro es utilizado como vehículo de propaganda patriótico-libertario; su función es didáctica, ideológica y política.

Juan García del Río, periodista de *El Telégrafo*, como veremos en el capítulo 3, también concibe un teatro con una función cívico-política; él es uno de los primeros hombres públicos de la época que pide que en el teatro se representen las costumbres nacionales: "lo nuestro, las costumbres de los araucanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución [...]" (N° 55, 14 de diciembre de 1819).

La función que se le asigna al teatro comienza a variar alrededor de la década de 1830; ahora se pone el énfasis en lo estético y en los aspectos técnicos del género. Este giro en la función que se le otorga al género dramático, tiene como explicación el hecho de que la

47 Pedro Alessandri y Pablo del Río presentaron al Cabildo de Valparaíso en diciembre de 1842 el proyecto de construcción del teatro Victoria que se inauguró en 1844, con *Julieta y Romeo* de Bellini, por la Compañía Pantanelli. Se ha afirmado que el Victoria fue en su tiempo uno de los mejores teatros de Sudamérica.

48 En el capítulo 3 comentamos más en detalle las ideas de los intelectuales que jugaron un rol central en la conformación y desarrollo de un teatro y de una literatura nacional.

República se ha ido afianzado y también se genera por las influencias que comienzan a desempeñar intelectuales destacados como son, por ejemplo, Andrés Bello (1781-1865) y José Joaquín de Mora (1783-1864). En *El Araucano*, Bello sostiene:

Terminaremos rogando a los empresarios que nos economicen un poco más las tragedias y principalmente las filosófico-patrióticas. Basta de proclamas en versos. Ya hemos visto suficientemente parafraseado el "vencer o morir" [...] creemos expresar el voto de una gran mayoría, pidiendo que se nos den con más frecuencia piezas en el gusto de Moratín, Bretón de los Herreros y Scribe, y de cuando en cuando algunos de los antiguos españoles, pero sobre todo bien aprendidas y bien ensayadas. (Nº 171, 20 de diciembre de 1833).

Como vimos al comienzo, en el subcapítulo “Representaciones de obras”, era frecuente que en la prensa se manifestara el gusto por el género de la comedia y especialmente por la representación de obras de autores españoles y franceses. Para Andrés Bello las producciones dramáticas que debían ponerse en escena debían ser en el gusto de Moratín, Eugène Scribe y del popular Bretón de los Herreros; es decir, para este intelectual era importante establecer una base cultural de nivel europeo.

Durante este tiempo fue frecuente la traducción de obras francesas y la difusión de piezas clásicas del teatro universal. Lo que interesaba en ese momento era un teatro con una función civilizadora que sirviera para pulir el gusto del lector y del público a través del disfrute estético. Los pensadores que participaron en el proceso de independencia tuvieron como labor central dar un marco filosófico-político a un proceso revolucionario y dieron una base ideológica que pudiese producir una opinión pública que respaldara el proyecto transformador. Para Bello y Mora, el teatro mantiene su función cívica, pero se agrega una preocupación por los aspectos estéticos que deben ir desarrollando en el lector y en el espectador, lo que ellos consideran el “buen gusto”.

En nuestra opinión, Camilo Henríquez escribió teatro no con la intención de convertirse en un importante dramaturgo, sino que lo hizo para volcar en este género sus ideales sociales y de esta forma, transmitirlos al pueblo chileno. Tanto para él como para García del Río el teatro era un instrumento de enseñanza para educar al pueblo. En cambio, para Andrés Bello y José Joaquín de Mora existía un deseo por difundir el valor artístico-formal de la obra ya que a través de ella se iba construyendo lo que ellos consideraban debía ser una nación civilizada.

Los intelectuales de la época posterior se ubican en un momento histórico en el cual es indispensable difundir una visión de mundo que, interiorizada en las condiciones de vida del pueblo chileno, perdure y se comunique. En este caso se hace necesario un teatro que tenga

como eje, educar a través de una fórmula artística y haciendo hincapié en la entretención y el goce estético⁴⁹.

Al lado de esta intención, habría que destacar la de considerar y asignar al teatro el ser una escuela de moral; la moralidad es un aspecto que la prensa recoge con frecuencia. En *El Semanario de Santiago*, se afirma:

La pintura de los sentimientos y el combate de las pasiones es lo que constituye la moralidad de un drama, y en este punto no es donde los modernos pueden cantar el triunfo. Aprovechar la representación de una tragedia ó de una comedia para predicarnos, seria quizás tolerable en otra época, pero no en el día; hoy no sería tolerable oír a los actores largas y fastidiosas reflexiones morales así como no sería oírlos argumentar en forma como una comedia de Calderon. No consideramos el teatro precisamente como una escuela de moral; pero sí lo consideramos como el campo de la imaginación y del buen gusto [...] Lo consideramos también como un espectáculo público frecuentado por la más sana y escogida parte de una población [...] Si son malas y corrompidas es preciso corregirlas poniéndoles á la vista los cuadros de la religión, de la virtud y del deber, ó los del vicio y del crimen, empero siempre con un modo y un propósito morales y útiles [...] (12 de agosto de 1842, p. 47).

De esta cita se desprende que, según el articulista, los modernos (se está refiriendo a los escritores del romanticismo y específicamente al *Macías* de Larra) no respetaban los principios que se tenían en ese momento sobre la moral. Esta revista literaria, de orientación política liberal, fue tribuna de las ideas y de las propuestas literarias, sociales y culturales de los jóvenes intelectuales de la Generación de 1842 y nos sorprende hasta cierto punto su visión teñida de un manto de religión y moralidad. Hemos apuntado desde la Introducción lo difícil que resulta trazar una frontera diáfana entre las ideas liberales y conservadoras durante gran parte del siglo XIX, pues sabemos que existen contradicciones ideológicas entre los intelectuales y hombres públicos de la época. Sin embargo, si algo específico separaba a los partidarios de estas ideas en el Chile de la época era la posición que adoptaron unos y otros frente a la religión y, sobre todo, frente a la Iglesia Católica como institución como veremos más en detalle en el capítulo 5 (Ver especialmente 5.3.5).

En *La Estrella de Chile*, órgano del Partido Conservador y claros defensores de la religión católica, encontramos un artículo que resume de alguna manera las diferentes funciones que se le asignan al teatro:

I tan bellas como **pinta las virtudes** [el teatro], así **pinta de feos a los vicios** [...] No hai sino un secreto para impedir que el hombre dejenere, i ese consiste en hacer fuerte su corazon contra toda debilidad. I mucho, muchísimo puede contribuir el teatro a alcanzar este fin. **El es el que presenta el espejo a la gran multitud de locos, i los avergüenza con la saludable ironía** [...] Aquí sin embargo, no termina la benéfica acción del teatro. Mas que ninguna institución pública en el estado, **es la mejor escuela para la**

49 Estas ideas aparecen extensamente desarrolladas en un estudio titulado "El Estado como actor cultural y teatral" de Munizaga y Gutiérrez (1983: 110-125).

vida práctica, el mejor guía en la vida social i una llave infalible que abre a nuestros ojos los lugares más recónditos del alma humana [...] Si él no logra, en efecto, disminuir el número de crímenes, ¿no es por ventura bastante el que nos los haga conocer? [...] No contento el teatro con enseñarnos la suerte varia de los hombres, **nos enseña también a ser mas justos con los desdichados** [...] Sin embargo, por grande que haya sido i sea el influjo del teatro sobre la educacion moral de los pueblos, no menos grande es el que ha ejercido sobre el entendimiento [...] Solo el teatro **puede mostrarnos** en cuadros conmovedores las infelices víctimas de una **educacion errada** [...] Imposible nos es no mencionar aquí la gran influencia que un teatro permanente ejercería sobre el espíritu nacional [...] Lo que hasta ahora se ha tratado de probar, que la escena **influye eficazmente en mejorar las costumbres i esclarecer el espíritu**, puede considerarse como cuestionable; pero que entre todas las invenciones del lujo i entre todos los establecimientos para distraccion de la sociedad, merezca el teatro la preferencia, esa es cosa que hasta sus mismos enemigos han otorgado [...] (Nº296, 1 de junio de 1873, pp. 555-558).

Las reflexiones que se hacen en la cita, tomadas de Federico Schiller, ilustran, en nuestra lectura, la ideología conservadora de un sector y elevan al teatro a una posición ideal. Las benéficas acciones de la dramaturgia que señala el articulista son numerosas y se revisten de gran importancia: es una escuela que enseña a comportarse justamente, sirve de pauta en las relaciones sociales, permite el contacto con nuestro interior, da a conocer las virtudes, los crímenes, sirve también de consuelo, y "nos entretiene". En resumen, el teatro como siguiendo la máxima horaciana de "enseñar deleitando", enseña, moraliza y entretiene; estas son las tres funciones principales que se le asignan al arte teatral durante las siete décadas que abarca esta tesis.

A través de la prensa del período observamos cómo se va delineando un proyecto para la literatura chilena, como veremos también en el capítulo 3. Dentro de este programa el teatro ocupa un lugar preferente como el género que permite proyectar ideas y hechos que tienen relación con lo "chileno". Hemos visto cómo conciben y qué función le asignan al teatro los hombres públicos de las primeras décadas y posteriores. Juan García del Río manifiesta su preferencia por obras que representen "las costumbres de los araucanos y los sucesos gloriosos de nuestra revolución". Estas ideas se ven plenamente reforzadas y ampliadas por José Victorino Lastarria para quien la literatura no puede ser "ni española, ni francesa, sino chilena, americana, democrática y nacional".

En la década de 1870 Daniel Barros Grez confirma lo que venimos apuntando al señalar que para que la literatura cumpla con su objeto es "preciso buscar en nuestro propio suelo sus tipos, formas i colores". Luego agrega que "cada una de nuestras repúblicas presente una literatura propia con el colorido peculiar a cada clima [...] pero todas ellas deben tener un punto de contacto: el patriotismo i la libertad [...]" (*Revista de Santiago*, t. III, 1873, p. 274).

Como veremos en 5.2, Barros Grez es el dramaturgo chileno más fecundo del siglo pasado. En sus obras, de orientación costumbrista, vemos recogidas y reflejadas las ideas

principales de la cita anterior. Su preocupación por cultivar una literatura que contenga elementos "propios" es compartida, como hemos visto, por los literatos y hombres públicos de la época.

e) Público

La crítica sobre el público que aparece en los periódicos está referida en la mayoría de los casos solo a un estrato de la sociedad. La "clase" que asiste al teatro pertenece en su mayoría al grupo económicamente dominante. Antes de 1840 no existe en Chile un edificio adecuado para la actividad escénica y las representaciones se realizaban en salas o sitios inapropiados para el espectáculo. El tipo de público que asistía entonces era, desde el punto de vista de "clase", más heterogéneo. A partir de la década de 1850 se produce un quiebre en la relación teatro/tipo de público. En 1857 se inaugura el Teatro Municipal de Santiago al que asiste fundamentalmente la "alta sociedad" santiaguina y desde ese momento se convierte en el teatro oficial. Sabemos también de la existencia de otros sitios que se destinan a las representaciones y que se diferencian del anterior por el tipo de gente que asiste a ellos, pero la prensa aporta escasos datos.

A continuación, transcribimos algunas citas que apuntan hacia el comportamiento y reacciones del público frente al espectáculo teatral:

Concluyó la función con El Baile de Tunos....pero es obra chilena....silencio [...] Los espectadores no tuvieron paciencia para esperar el segundo cuadro donde debía sin duda hallarse el desenlace de esta pitipieza [*sic*], pues antes de su conclusión todo se volvió *chingana*⁵⁰, tanto en las tablas como en la platea. (*El Semanario de Santiago*, N° 22, 11 de diciembre de 1842, p. 184).

El jueves asistió, es cierto, una escasa concurrencia [...] como se habrá notado, el público santiaguino, a pesar de sus humos como protector de las artes, no puede soportar se le dé tres funciones a la semana, por mas que en ella entre el beneficio de alguno de los actores que son mas de sus simpatías. (*La Linterna*, N° 11, 3 de noviembre de 1867).

Resulta interesante la forma irónica de expresarse que tiene el crítico de *La Linterna* con respecto al público santiaguino "a pesar de sus humos como protector de las artes". Sabemos, por algunas fuentes consultadas, que la clase dominante se sentía protectora del espectáculo teatral y de las artes en general, pero no siempre existía una correspondencia entre sus deseos y el apoyo real que brindaban al espectáculo teatral. También hemos encontrado en la prensa

50 El *Diccionario ejemplificado de chilenismos* de Morales y Quiroz define chingana como "especie de taberna de baja categoría en que se expendían licores y donde, por lo general, la gente canta y baila". (p. 1097).

periódica datos que apuntan a la ignorancia de la ‘gente del pueblo’ que con mucho esfuerzo pagaban una entrada al teatro y no entendían lo que se les representaba:

[...] nó, lo hacemos principalmente por aquella parte que se estrecha sin distinciones de ningun jénero, confundidos hombres i mujeres en la galeria. Esos desgraciados gastan su miserable jornal en ver lo que no comprenden, gastan en un repugnante espectáculo lo que debian emplear en pan. El pueblo va allí, porque cree que la asistencia al teatro da cierta nobleza, porque cree que esos espectáculos son propios de sentidos mas elevados que los suyos [...] Al oír los aplausos que se prodiga a cuanto movimiento obsceno se ejecuta en las tablas, cree que todo eso debe ser bueno i hermoso; llega hasta convencerse que hai una moral distinta para el pueblo i para la nobleza [...] Si en los espectadores de palco i sillón no hacen impresion las operetas francesas en los espectadores de galeria, que no entienden de música ni de frances i que solo ven lo malo, hacen una impresion profunda i desmoralizadora [...] (*El Alba*, N° 5, 4 de junio de 1871, p. 37).

La visión hasta cierto punto clasista, paternalista y moralista que manifiesta este crítico, muestra la aparente diferencia que existía entre "los espectadores de palco" quienes no se dejan impresionar por los espectáculos moralmente de nivel dudoso y los de "galería" que carecen del nivel educacional para discernir si son o no de una moral adecuada. Por datos que encontramos recogidos en otros periódicos dudamos que los primeros realmente entendieran cabalmente lo que veían o escuchaban en escena; el manejo y conocimiento del idioma francés, por ejemplo, era privilegio solo de una reducida elite y desconfiamos que pudieran seguir una opereta sin problemas. De la cita se desprende también que las visitas al teatro, aunque sea presenciando las representaciones desde lugares no preferenciales, daban estatus para los que asistían a ellas.

La falta de instrucción de la ‘gente del pueblo’ genera la necesidad de buscar un entretenimiento que pueda aportar diversión y al mismo tiempo sirva para moralizar. El espíritu filantrópico de un sector de la clase gobernante lleva a establecer una sociedad para la fundación de Teatros Populares; se pretende encontrar en el arte dramático un útil pasatiempo para la clase trabajadora que despilfarra su salario en las chinganas. En *La Estrella de Chile*, se reproduce un artículo escrito por el político e intelectual conservador Zorobabel Rodríguez, que había sido publicado en *El Independiente* en 1864, en el cual se plantea la necesidad de construir teatros y escuelas para las personas de escasos recursos:

Una vez construidos los edificios, que podrían ser dos en Santiago i otros grandes centros de poblacion i uno en los pueblos de menor importancia, el gobierno deberia proceder a la creacion de dos escuelas, una de hombres i otra de mujeres, en que se enseñase gratuitamente el arte de la declamacion i todos aquellos conocimientos que son indispensables i útiles para los que se dedican a las representaciones teatrales. (N°167, 11 de diciembre de 1870, p. 147).

En 1871 comienza a funcionar el Teatro Nacional o Teatro Chileno que se había construido especialmente como lugar de entretenimiento para el "pueblo". También tenemos noticias del Teatro Popular, edificado en 1873, con el mismo fin.

La información sobre el público es escasa y se limita a destacar si la pieza puesta en escena fue o no del agrado de los asistentes. Las últimas citas nos parecen interesantes, pues reflejan las diferencias que existían entre las clases sociales de la época. Es indudable que, a través de la mayor parte de nuestro período, la asistencia al teatro da estatus. La burguesía se siente orgullosa de poseer un edificio como El Municipal, que se transforma en punto de encuentro y recreación. Para el pueblo asistir al teatro supone el acercamiento a un mundo supuestamente "refinado" y "culto".

f) Compañías y empresarios teatrales

La crítica referida a las compañías y empresarios teatrales la encontramos a partir del período de Independencia. Sabemos, por ejemplo, que el primer empresario teatral del Chile independiente fue Domingo Arteaga Alemparte, edecán de Bernardo O'Higgins⁵¹. Los periódicos a menudo escriben sobre la mala situación económica que afecta a las compañías y empresarios teatrales:

Desesperante es en Chile la posición de un empresario dramático, los teatros están siempre poco concurridos i se nos ha dicho muchas veces: si Talía i Melpómene bajasen de las alturas del Olimpo e hiciesen un viaje por estos mundos apenas ganarían con que comprar trajes de semi-diosas, no hablamos de los gastos de mesa; pues las musas ni comen ni beben [...] Hemos observado que todas las compañías dramáticas que se han exhibido en nuestro teatro han representado poco más o menos el mismo repertorio con muy pocas variaciones [...] han representado las mismas piezas, una que otra nueva, i muy pocas composiciones de los habitantes del país. Este es el verdadero motivo del poco entusiasmo que hai por el teatro i de la indiferencia con que lo mira el público. Si los directores de las compañías dramáticas, comprendiendo sus propios intereses, se procurasen obras nuevas, i diesen siempre un lugar preferente a las obras compuestas en el país, el teatro presentaría más novedad, se haría más interesante i tomaría incremento el arte dramático. (*Revista Coquimbana*, N° 15, 7 de septiembre de 1867).

La escasez de público y la mala situación por la que atraviesan los empresarios y compañías se atribuyen a la poca variedad de títulos de piezas dramáticas y a la marginación de obras nacionales en el repertorio de dichas compañías. Esta última afirmación explicaría el escaso número de piezas chilenas puestas en escena. Las críticas que hemos hallado de obras nacionales llevadas a las tablas son en general positivas, como destacamos en el apartado de "representaciones de obras" al inicio de este capítulo. En el artículo recién mencionado se

51 Así lo revela Miguel Luis Amunátegui en el artículo publicado por la *Revista de Santiago* (1872) "De las representaciones teatrales en Chile" y el autor que escribe con seudónimo de O en *La Estrella de Chile*, N° 2 de octubre de 1867.

afirma que cada vez que se han exhibido obras escritas por habitantes del país siempre el público las ha acogido con entusiasmo. Se cita como ejemplo la representación de algunos dramas escritos por el chileno Manuel Concha. La inexistencia de compañías profesionales integradas solo por actores del país es una de las causas que explicaría la ausencia casi total de obras nacionales llevadas a escena.

La prensa también aporta algunos datos sobre compañías de actores aficionados. En *La Semana*, recogemos una crítica positiva: "I ya que hablo de teatro i buena ejecucion, no dejaré de recordaros la funcion de aficionados del sabado anterior, que atrajo sobre sus actores las mas ardientes ovaciones i la admiracion mas debida" (Nº48, 2 de junio de 1860, p. 398). No siempre las críticas eran benevolentes con estas compañías, como puede verse en la siguiente cita:

El poner en escena una comedia por los aficionados, es tan dificil empresa, como hacer un camino de hierro [...] La actriz se eleva en *alas del jénio*, manotea, jesticula, dá voces desentonadas [...] Cortar el verso lo hace con otro primor; no es dificil oirla;

"Le avisé al momento i vino,
tu padre la reina ha muerto"

I esto contando con que la niña no se aturulle, i a lo mejor salga con aquello de

"o firmas este puñal,
o con este papel rompo tu pecho!"

que la vale una estrepitosa salva de aplausos, que ella modestamente ha creído merecer. O tomando las notas del drama, como parte integrante de la versificación, haga decir al *ilustrado* público las siguientes barbaridades:

"Rabio de celos, aparte;
¡ai mé....! váse enfurecida:
llega al paño, voces fuera,
i sale la comitiva!"

¿Quién se admira al ver el teatro iluminado con esquisitas velas de sebo, que se estremecen convulsivamente a un arranque escénico del actor, al mismo tiempo que jaspean admirablemente al gaban del que mira? Las consecuencias de estas funciones son las mas veces funestas. La crítica, señora i reina de las pequeñas poblaciones, se ensaña cruelmente en los improvisados actores, i de aqui las rencillas i enemistades [...] (*La Estrella de Chile*, año III, Nº 130, 27 de marzo de 1870, pp. 395 s.).

El tono irónico y casi caricaturesco que utiliza el crítico en la cita anterior, deja en muy mal pie a las compañías de actores de aficionados pues pone el énfasis en la falta de conocimiento de actuación teatral que manifiestan y también en su escasez de sentido común y de cultura general.

En *La Semana*, encontramos un artículo titulado "Protección para el teatro", en donde se informa de las pérdidas económicas que sufren las compañías teatrales y se pide a las autoridades de gobierno una subvención para el teatro:

La empresa se esmera cada vez mas en el mejor servicio de la escena, i el público parece estar contento con el esfuerzo que se hace para complacerlo. Pero es cierto que ni esto, ni nada por parte del público bastará para que no volvamos a vernos por mucho tiempo sin teatro, si las autoridades no van en socorro de él. Es preciso desengañarse una vez por todas: el teatro municipal no dará jamas con que pagar una compañía numerosa i buena si no se trata de subvencionarlo. El teatro de Santiago es un teatro de lujo, no es un teatro de especulacion: es un teatro chico para que dé los gastos que ocasiona [...] Pasaron los tiempos en que era posible tener una mui regular compañía dramática con un gasto mensual de 1.000 a 1.200 pesos [...] Todo se ha duplicado: ningun galan del mérito de Casacuberta vendria hoi a funcionar por 100 o 150 pesos mensuales [...] Que no suceda con esta empresa lo que con la anterior, que sucumbió por falta de subvencion [...] (Nº49, 9 de junio de 1860, p. 413).

En la cita se destaca la importancia de que el Teatro Municipal pudiera recibir una subvención para poder mantener un buen nivel en sus espectáculos ya que se trata de un “teatro de lujo” y no “de especulación”. También se subraya indirectamente la importancia y el impacto que tuvo durante aquella época la figura del famoso actor argentino Juan Casacuberta que como afirmamos en páginas anteriores, murió en Chile en 1849 al término de una representación. La cita es de 1860 y llama nuestra atención que, aunque hayan transcurrido 11 años desde su muerte, su figura como actor lo transformó en una referencia obligada.

Las compañías y actores dramáticos que funcionaron y visitaron el Chile del siglo XIX, especialmente durante los primeros cincuenta años, procedían principalmente de Argentina y Perú. La primera de ellas, la del período de la Patria Nueva, estuvo dirigida por Domingo Arteaga Alemparte y tenía como primera figura a Francisco Cáceres, quien había sido "reclutado" por Arteaga de entre un grupo de militares españoles que se hallaban prisioneros. Esta compañía también la integraron algunos "actores" chilenos. Estos datos los hallamos en la *Revista de Santiago* de 1872 en un artículo de 24 páginas, titulado "El establecimiento del Teatro en Chile después de la Independencia", escrito por Miguel Luis Amunátegui. Este trabajo proporciona una rica información que aparece descrita cronológicamente.

Las compañías hasta mediados del siglo XIX funcionaban en torno a salas de teatro. A partir de 1850 aparecen las compañías itinerantes. Lo más común era que uno de sus actores hiciera de gerente; ocupaban salas por períodos variables e iban itinerando por diferentes países de Latinoamérica. Esta nueva forma se impone por la diversificación de espectáculos que se ofrecían; los empresarios deseaban satisfacer el gusto de un amplio sector de espectadores, ofreciendo para ello desde una representación dramática hasta una presentación

de magia o acrobacia dentro de una misma función. La idea era ofrecer un espectáculo variado que atrajera público. Durante este tiempo se produce una pugna entre el teatro dramático y el lírico. Este último contaba con el apoyo de las autoridades de gobierno que lo promocionaban y respaldaban. Las salas de variedades surgen para satisfacer un gusto variado y como una alternativa de sobrevivencia económica para los empresarios. A partir de 1870 comienzan a presentarse con más frecuencia compañías europeas, especialmente italianas, lo que ocasiona más problemas a las compañías locales.

g) Avisos de obras teatrales

Es común encontrar avisos de representaciones teatrales y también de otros espectáculos que se desarrollaban en los teatros de la época⁵². Ya en el período de Reconquista hallamos un aviso teatral en *La Gaceta del Gobierno de Chile*, llamada también la *Gaceta del Rei*:

El domingo 24 del corriente, se abre el coliseo provisional de esta capital, en que se representará la famosa comedia titulada *El sitio de Calahorra, o la Constanca Española*. Su primer galan Nicolas Brito i la primera dama Josefa Moráles, que con tanta justicia han merecido siempre los aplausos de todas las personas de buen gusto, es de esperar hayan perfeccionado las gracias con que los dotó la naturaleza, i que den a los espectadores una noche digna de la ilustracion de nuestro siglo. La música será la mas apta i mejor que pueda proporcionarse. I se cerrará la funcion con el gracioso sainete titulado *El Chasco de las Caravanas*. Principia a las ocho i media de la noche. (Nº 6, t. 2º, 21 de diciembre de 1815).

Al parecer, las actuaciones de Brito y Morales no eran las primeras que realizaban para el público de Santiago y esto nos lleva a pensar que durante ese período hubo representaciones teatrales pese a los turbulentos momentos políticos por los que estaba atravesando el país. También llama la atención la palabra “ilustración” en el aviso ya que suele ser utilizada en los discursos de los intelectuales liberales o por aquella época, de los pipiolos⁵³ y no creemos que durante ese momento hayan gozado de popularidad. La Reconquista y sus actores no se caracterizaron especialmente por su espíritu progresista o su fe en la razón humana. Durante aquel momento hubo un regreso a las ideas de la Colonia.

52 En relación a otros espectáculos podemos mencionar los acrobáticos, de magia y circenses como los más frecuentes.

53 Pipiolo es la denominación coloquial con que se conocía en Chile a los miembros del bando político liberal, la mayoría jóvenes de espíritu libre y reformista, durante la primera mitad del siglo XIX y significa “sin experiencia”. Ellos aceptaban las premisas de “la ilustración y la libertad”. Los pipiolos llamaban a sus oponentes políticos, los conservadores, con el nombre de “pelucones” en alusión al anacrónico uso de pelucas por parte de la aristocracia. “Se les dio este nombre porque sus miembros habían sido los últimos en usar la peluca empolvada colonial”. (https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Pelucones) (Visto: el 1-1-18).

Hemos comentado anteriormente la variedad de espectáculos que se ofrecía al público. En *El Copiapino*, encontramos un aviso que ilustra este hecho:

TEATRO DE HERCULES.

Funcion para el 19 de corriente

1a PARTE

Hará el Señor Abdalá entre otras maravillosas pruebas de fuerza la de ascender con cuatro hombres que suspenderá- Los cuatro atletas - El valz del Tirol con cuatro hombres en los brazos [...] El Señor Abdala levantará una puerta del puente con 20 soldados encima que haran una descarga [...]

2a PARTE

El Soldado Borracho desempeñado por la Señora Dolores Fernandez en la que ejecutará varias pruebas sobre zancos.

3a PARTE

La Señora Fernandez ejecutara varias dislocaciones- Pondra el cuerpo en forma de bola- Imitara una culebra [...]

4a PARTE

Se concluirá la funcion con una graciosa i divertida Pantomima titulada LA CASA DEL ZAPATERO ARCINADA. (Nº18, 2a. época, 17 de septiembre de 1846).

Como puede leerse en el aviso, la función que se ofrece al público consta en primer lugar de una demostración de destreza física y fuerza que relacionamos directamente con el nombre del teatro. Nos preguntamos qué dimensiones habrá tenido “la puerta del puente” para soportar sobre ella a 20 soldados con armas incluidas. La segunda parte consta de varias pruebas sobre zancos. Nos hubiese gustado saber a qué se referían cuando se afirma que una mujer, la señora Fernández, desempeñará “El soldado borracho”. La tercera, tiene como protagonista al mismo personaje de la segunda y suponemos que se trata de un acto acrobático. Finalmente, la función termina con una pantomima. El programa de toda la función apunta a ser una expresión de movimientos y acrobacias más que de palabras, aunque nos queda la duda de si “El soldado borracho” mantiene algún tipo de monólogo.

La información básica que encontramos en los avisos⁵⁴ destaca el teatro donde se hacía la representación, el nombre de la obra que se ponía en escena, el reparto, el día, la hora y los precios de las entradas.

⁵⁴ En cuanto a la información de avisos y programas de espectáculos, durante todo el período que abarca nuestro estudio, poseemos una rica documentación obtenida en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile que pensamos elaborar en un próximo trabajo.

h) Beneficios

El beneficio a favor de los actores era una actividad frecuente durante gran parte de nuestro período. Como ya hemos planteado, los problemas económicos de las compañías eran habituales y una forma de compensar a los actores era organizar representaciones en su beneficio. Esta información aparece con frecuencia en los periódicos y se destaca la actuación del actor beneficiado y la asistencia y comportamiento del público:

En el beneficio de la señora Mollo tuvimos lugar de afianzarnos en nuestro juicio, como lo espondremos mas adelante, pues damos el lugar de preferencia a la beneficiada, que ante un numeroso público pudo hacerse aplaudir i admirar. Marieta Mollo fue feliz en su elección. Puso en escena al chistosísimo *Pipele* que le prestaba ancho campo para lucir sus talentos musicales. A su aparicion el público la saludó con una salva de aplausos i seguidamente fué dándole muestras de su satisfaccion cada vez que se presentaba a desempeñar su papel [...] (*La Estrella de Chile*, N° 9, 20 de octubre de 1867).

Al parecer, *Pipelé*, ópera de Serafino Amadeo Ferrari, fue una obra que gozó de popularidad durante esta época. Juan Piña (2009: 61) la destaca entre las óperas representadas en el Teatro Municipal de Santiago en 1866.

Los beneficios en la mayoría de los casos solían ser anunciados por las personas que elaboraban las críticas teatrales o a través de avisos. Entre nuestro corpus periodístico hemos hallado una publicación que se editó solo una vez y está íntegramente dedicada al beneficio de un actor. Su editor es el propio actor beneficiado, Santiago Álvarez:

El juéves a las siete i media en punto, tendrá lugar en el Teatro Municipal, una gran reunion dramática, política i popular. Se invita a concurrir a esta reunion a todos los **patriotas** a todos sin distincion de clase, sexo ni nacionalidad, pues en ella se tratará de asuntos de la mas alta importancia para el porvenir de **Chile**. Allí pueden asistir los hombres de todos los partidos i de todas las jerarquías sociales [...] Hacemos un llamamiento a todas las almas nobles i caritativas para que asistan a esa gran reunion **patriótica**, i cuyo fin altamente benéfico i humanitario nadie podrá poner en duda. Las personas que antes de entrar al teatro deseen hacer alguna erogacion voluntaria, podrán efectuarlo en la boletería que estará a disposicion del público en jeneral i de los amigos en particular. No se cobrará la salida [...] Todos los inasistentes serán declarados traidores a la **patria**. (*El Futre fósforo*, 12 de agosto de 1867).

Hemos querido relevar esta cita por considerarla original y anecdótica; nos parece interesante destacar el uso de las palabras patria, patriota y Chile. Pensamos que la exaltación del patriotismo todavía en la década de 1860 actuaba en el público como un agente eficaz.

En *El Semanario de Santiago*, encontramos unas líneas que critican a la sociedad de Santiago por su "espíritu novelero" y que obliga a los empresarios a usar artificios propagandísticos:

La señora Pinilla ó sus consultores, bien pueden haber padecido error en cuanto á las piezas escojidas para el beneficio exhibido en la noche del martes 29 del pasado; pero han dado muestras inequívocas de haber hecho un **estudio prolijo de nuestras costumbres** y de conocer á fondo el **carácter nacional**. Un **cartelon descomunal**, con **fachada gótica**, redactado en **estilo meta-fosfórico** y con la acostumbrada **pomposa** humildad en que se anuncia un *drama hijo del teatro español*, con sus correspondientes Seguidillas Manchegas, y una petipieza *planta indijena* del pais condimentada con su respectiva Zamacueca [...] unas **esquelas** de convite, **doradas**, por lo que tenían de píldora, conteniendo las mas de ellas una aposentaduría bien distinta y distante de la que solia ocupar el benefactor y trayendo adjunto el **inapreciable retrato de la beneficiada**, todo, iba dirigido á mover el **espíritu novelero** tan predominante en Santiago. El éxito ha correspondido á las esperanzas de la señora Pinilla: la concurrencia fué bastante numerosa pero acaso las esperanzas del público no quedaron del todo satisfechas [...] (Nº 22, 1 de diciembre de 1842, p. 184).

En este artículo se deja de manifiesto que la novedad se constituye en elemento indispensable para el espectáculo teatral. La forma de promover el beneficio con un cartel como el que se describe en la cita, más el anuncio de una zamacueca y petipieza son, en este caso, las novedades que se utilizan para atraer la atención del público y conseguir su asistencia. En general, los beneficios eran poco concurridos.

i) Censura

No es común que exista una censura de hecho a las obras que se ponían en escena, por lo menos, no encontramos en el corpus periodístico ninguna información a este respecto. Lo que sí hallamos son críticas que apuntan hacia la moralidad de las piezas representadas y a algunas escenas o diálogos que fueron censurados. La crítica dependía, en cierta medida, de la ideología política y religiosa que tenía el periódico, así, por ejemplo, *El Observador Eclesiástico* (1823), *La Estrella de Chile* (1869) o *La Linterna* (1867) estaban guiados por una ideología fundamentalmente conservadora y católica. *El Ferrocarril* (1855) en cambio está orientado por un pensamiento liberal, al igual que *El Semanario de Santiago* (1842). En *El Observador Eclesiástico*, encontramos el siguiente comentario sobre la representación de una obra que perjudica las costumbres y la religión:

Sin meterme yo en esta cuestion, ni decir si es ó no contra el espíritu del cristianismo, observo solamente que no debe el gobierno permitir las representaciones que perjudican la religion y las costumbres. La comedia titulada *El triunfo de la naturaleza* es de esta última clase: ella se representó dos veces á pesar de las reclamaciones del gobernador del obispado de aquel tiempo: el *Aristodemo* es una pifia completa de las ceremonias de la Iglesia, y se ha representado otras dos veces. Estas maldades se hacen, por que no se revisan las comedias como lo habia ordenado el antiguo senado. (Nº 1, 21 de junio de 1823, p. 12).

La disputa entre la Iglesia y el gobierno sobre la censura tiene ya antecedentes en la época colonial. No siempre las autoridades de gobierno satisfacían las demandas de la Iglesia católica. En la *Revista de Santiago* de 1872 encontramos un largo artículo de Miguel Luis Amunátegui titulado "Carácter político i social que se procuró dar al teatro en Chile después

de la Independencia" en donde se hace detallada mención a la contienda entre liberales y clericales: "los lijeros apuntes que preceden habrán dado una idea de la terrible contienda que, apenas obtenida la independencia, se trabó entre los liberales i los clericales" (p. 577).

Amunátegui apunta que los fundadores y favorecedores del teatro en Chile intentaron desde el comienzo imprimirle una dirección patriótica y política lo que producía desagrado en el clero y la gente devota. Luego se refiere a la obra que hemos comentado en el párrafo anterior y al escándalo que esta causó en la sociedad de la época:

Los liberales, comprometidos en la lucha contra los clericales, quisieron oponer el proscenio al púlpito, para volver ataque por ataque, poniendo en escena piezas destinadas a combatir las pretensiones sacerdotales. La mas notable de ellas i la que causó mayor estrépito fué el *Aristodemo*, cuyo manuscrito habia traído de Buenos Aires el actor don Luis Ambrosio Morante [...] ello es que pintaba al sacerdocio [el *Aristodemo*] bajo un aspecto sumamente antipático, i estaba llena de alusiones i declamaciones contra él, espresadas en sonoros versos [...] (*Revista de Santiago*, 1872. pp. 577 s.).

Más adelante, Amunátegui sostiene que a petición del clero el general Freire, primera autoridad de la nación, nombró una junta para que examinara el contenido del *Aristodemo* y prohibió su representación mientras se estudiaba, pero la resolución no fue respetada y la obra se volvió a representar en varias ocasiones.

En *El Progreso* se publica un folletín titulado "El Teatro" en donde hay una mención a los censores y a su labor:

Otro punto que tambien es digno de fijar la atencion es la eleccion de dramas. No basta que haya censores: los censores son solo para defender el pudor, o si se quiere, la moral pública pero no escoje las piezas segun su mérito literario y segun su analogía con nuestras costumbres y con nuestra situacion social. La mayor parte de los dramas que se exhiben son producciones extranjeras, que representan otras costumbres, otros hábitos y que por lo tanto están en una infinidad de detalles en contradiccion con los nuestros. Lo que generalmente se practica en estos casos nos parece un absurdo, despojar un drama de dos o mas escenas, de dos o mas trozos de un diálogo es lo mismo que mutilar un rostro y darle despues como una copia exacta de la persona. Este es un acto de barbarie que solo sufrimos nosotros por el estado de atraso literario en que estamos. En tales casos es preciso reformar y no mutilar; armonizar los detalles que no condigan y no destruirlos; en fin conservar la armonia de toda la pieza y no despedazarla como se hace. Este trabajo que seria fácil y de mui poco costo para la empresa daria por resultado que no verian sino piezas arregladas [...] (Nº1, 10 de noviembre de 1842).

El cargo de censor solía ocuparlo un funcionario de gobierno. Por lo que se lee en la cita esta persona no poseía conocimientos literarios y su labor se limitaba a cercenar escenas o diálogos que no estaban en consonancia con la moral vigente. Este tipo de trabajo es calificado como un acto de barbarie y la alternativa sería reformar las piezas dramáticas. Por la información que poseemos, estas reformas, sobre todo cuando se trataba de traducciones,

resultaban nefastas pues se alteraba substancialmente el contenido y la estructura artística de las obras.

En el *Correo Mercantil*, hallamos un decreto del presidente Prieto en donde también se demuestra la preocupación que existía por el contenido moral de las composiciones dramáticas que se representaban:

Habrà una junta compuesta de D. Juan Egaña, D. Agustín Vial Santelices y D. Andrés Bello, encargada de revisar las piezas dramáticas que hayan de exhibirse al público en esta capital; **debiendo prohibir la representación de aquellas que ofendan la religión y las buenas costumbres, ó que tiendan á turbar el órden público**, a menos que esten previamente espulgadas. (Nºs 128-129, 1832).

De la cita se desprende la preocupación por el género dramático y su función. La moralidad de las piezas que se representaban era uno de los aspectos importantes a considerar. Los censores, J. Egaña y A. Bello, poseían una amplia formación literaria. Este hecho llama nuestra atención por resultar poco habitual.

j) Aspectos de la teoría dramática

A Andrés Bello, como ya lo hemos expresado, se le considera fundador de la crítica teatral en Chile y uno de los primeros en dar a conocer elementos de la teoría dramática. Según Miguel Luis Amunátegui, en la *Revista de Santiago*, Bello "hizo en *El Araucano* un curso práctico de literatura dramática, en el cual ostentó las dotes habituales de su talento recto y perspicaz" (1872: 658).

La información que hallamos sobre aspectos de la teoría teatral es muy reducida y se publica esporádicamente. Nos resulta relevante destacar una serie de siete cartas que aparecieron publicadas en el periódico *La Semana*, entre el mes de marzo y mayo de 1860 y dirigidas a su director Justo Arteaga Alemparte, por considerarlas diferentes al tipo de crítica que se acostumbraba a hacer en la época. Hermógenes de Irisarri traza en su primera carta un panorama sobre el "Teatro Moderno" aportando datos de las escuelas literarias existentes y de los elementos que debería tener todo drama que se precie de moderno y termina hablando de la función que debería dársele al teatro:

Ud. sabe que yo no tengo predileccion por ninguna de aquellas escuelas en que se ha dividido el mundo literario: que tanto el clasicismo como el romanticismo en el arte dramático, me parecen capaces de producir, como han producido, bellezas de primer órden [...] Mi tarea, pues se reducirá a notar los aciertos

i los defectos que encuentre en las obras que me propongo examinar, según entiendo i concibo la belleza i la verdad dramática [...] Porque yo creo con Victor Hugo, separándome en esto de Larra i otros pensadores, que es preciso "que la multitud no salga del teatro sin llevar alguna moralidad austera i profunda". Al poeta dramático puede i debe pedírsela [...] Si todo adelanta, condenar al teatro a ser un instrumento de mera diversion i pasatiempo seria hacerlo retrogradar [...] (*La Semana*, 3 de marzo de 1860, pp. 161 s.).

Irisarri⁵⁵ le asigna al teatro una función moral y no solo de ser un instrumento de diversión y entretenimiento. En las siguientes cartas se dedica a analizar detalladamente *Lucrecia Borgia* y *La dama de las camelias*, de Victor Hugo. Los análisis que hace de estas obras denotan conocimiento de la teoría dramática.

Sobre la oposición que se produce entre "clasicistas" y "románticos" la prensa aporta información. En *El Mercurio de Valparaíso*, encontramos una opinión que critica irónicamente el romanticismo:

[...] no siendo romántico (condicion indispensable para que le faciliten a un escritor las columnas del Mercurio), escribo una obra romántica. Muchos esfuerzos he hecho por ser romántico, pero imposible; casi casi estoy por creer que el temperamento tiene mucho influjo sobre el romanticismo, puesto que en América solo en una República son conocidos los románticos [...] Comprobante de esta verdad es que desde que tenemos un crecido número de estos individuos en Santiago haciendo ostentacion de sus largas peras, bigotes, patillas, y dilatados cabellos, no se habla mas que del romanticismo y los románticos, dando muchas veces el título de romántico a una cosa más clásica que el jenio de Moratín [...] (N° 3924, 27 de noviembre de 1841).

El romanticismo, por lo que se desprende de la cita, había calado hondo en un sector de la sociedad santiaguina y estaba de moda, incluso hasta en la estética corporal. El calificativo "romántico" se aplicaba sin mayor reflexión y pasa así a ser un término manido en esta época. En el mismo periódico, bajo el título de "El Romanticismo y los Románticos", se habla de "la romanticomanía" y se afirma que todas las cosas llevadas a la exageración suelen degenerar en necedad. Este artículo plantea la poca claridad del término y a través de una narración (el que escribe relata las penalidades que le ocurrieron a su sobrino por contagiarse de la "romanticomanía") va analizando, los que, en su opinión, son los aspectos negativos de este movimiento literario:

[...] esta palabra tan favorita, tan cómoda, que así aplicamos a las personas, como a las cosas, a las verdades de la ciencia, como a las ilusiones de la fantasía; esta palabra que todas las plumas adoptan, que todas las lenguas repiten todavía carece de una definicion exacta que fije distintamente su verdadero

55 Hermógenes Irisarri fue un destacado poeta y periodista nacido en Chile en 1819. Fue hijo del escritor, político, militar y diplomático guatemalteco Antonio José de Irisarri que pasó gran parte de su vida en Chile (https://biografias.bcn.cl/wiki/Herm%C3%B3genes_Irisarri_Truc%C3%ADos). (Visto: el 1-2-18).

sentido ¡Cuantos discursos, cuantas controversias han prodigado los sábios para resolver acertadamente esta cuestion! [...] "¿Qué cosa es romanticismo?" les ha preguntado el público; y los sabios le han contestado cada cual a su manera: unos le han dicho qué era todo lo ideal y romanesco: otros por el contrario, que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico [...] algunos han asegurado que solo era propio a describir la edad media; otros le han hallado aplicable también a la moderna; aquellos le han querido hermanar con la religión y con la moral; estos le han echado a reñir con ambas; hai quien pretende dictarle reglas; hai por último quien sostiene que su condicion es la de no guardar ninguna [...] (*El Mercurio de Valparaíso*, N°4030, 16 de marzo de 1842).

En *La Estrella de Chile*, hallamos un interesante artículo, de dos páginas, con el título de "Los calificativos dramáticos contemporáneos" en donde se lamenta la gran profusión de denominaciones con las que se bautiza a las obras dramáticas contemporáneas. El crítico comenta que las denominaciones de la época son "una nomenclatura i clasificación tan variada como a veces incomprensible". Agrega que:

De las tragedias de Eurípides i Séneca, i de las comedias de Plauto i Terencio hemos venido a parar a las *baladas, pasos, pasillos, problemas, piezas, revistas, correrías, disparates, caricaturas, bujadas* i hasta *cancanes* que los escritores contemporáneos se entretienen en confeccionar [...] Aun hai mas, i es que a veces, no contentos con un solo nombre, hacen un compuesto de que resulta a veces una obra llamada: *filosófica-cómico-mímica-jimnástico-sério-húmeda-grotesca-jocosa-burlesca-casera-aérea-plástico-bailable*. (N° 80, 11 de abril de 1869, pp. 405-406).

Este crítico piensa que esta proliferación de nombres se puede deber a varias razones; el adorno de nombres con que los escritores modernos escriben podría servir para disimular los defectos de la obra o para llamar la atención de los curiosos y cándidos o para sentir la satisfacción de ser diferentes a los poetas de la antigüedad grecolatina que escribían solo tragedias o comedias. En nuestro corpus de obras encontramos algunas denominaciones, simples y compuestas, que avalan estos comentarios, por ejemplo, la obra de Daniel Barros Grez, *La beata* de 1859 recibe el calificativo dramático de "cuento dramático-tragi-cómico".

Las reglas de las tres unidades también aparecen como tema de discusión y crítica en los periódicos. Veamos el siguiente ejemplo:

Las antiguas reglas, ó las unidades si se quiere, observadas servilmente producen un efecto fatal, y tanto mas sensible, cuanto los progresos que se han hecho en el jénero y el merecido suceso que les ha acompañado, son una fuerte razon para creer que no hemos llegado al fin que debemos marchar [...] Pero es preciso no confundir [...] la libertad con la licencia. La unidad de accion debe respetarse, casi como regla matemática, y lo que en contrario se diga es mas sutileza que razon [...] Por lo que hace á las unidades de tiempo y de lugar, estas son barreras inútiles ya y de ellas puede prescindirse, aunque consultando la verosimilitud y curso natural de los sucesos [...] (*El Semanario de Santiago*, N° 6, 12 de agosto de 1842, p. 47).

Las tres unidades aristotélicas rigieron la creación dramática durante muchos siglos, especialmente durante el Neoclasicismo, pero en el período del romanticismo comienzan a ser

cuestionadas. El crítico de *El Semanario de Santiago*, es de la opinión de que solo se respete la unidad de acción en la creación dramática; las de tiempo y lugar son, según su opinión, prescindibles. Hay que recordar que por aquella época el drama romántico es uno de los géneros predilectos y este se caracteriza, entre otras cosas, por romper con la estructura del drama neoclásico que tenía como base las reglas aristotélicas.

2.2 Recapitulación

La crítica y los estudios que han abordado el teatro chileno del período estudiado son variados y en ellos se aprecian diferencias de enfoques y disparidad en el grado de análisis. En general lo que encontramos, tanto en la época como posteriormente (Ver Apéndice 1), son análisis e investigaciones que exploran el género desde la perspectiva histórica tomando como base el espectáculo teatral; este es uno de los elementos unificadores de las indagaciones realizadas. Otra característica relevante es la inexistencia de una obra que examine completamente el período y que se dedique a investigar el teatro como obra literaria. Una de las motivaciones que hemos tenido para desarrollar este trabajo es precisamente el deseo de aportar una investigación que cubra los vacíos existentes hasta nuestros días.

Las conclusiones para la crítica de la época son las siguientes:

1. La prensa periódica ejerce gran influencia en la difusión del arte dramático.
2. El teatro es una preocupación constante de críticos, intelectuales, literatos, personajes políticos, clases sociales y en general de toda la sociedad de la época.
3. La información más abundante es la de las representaciones de obras, actores y lugares de representación. Sobre las dos primeras, en general, la crítica aparece estereotipada.
4. Comedias y dramas son los subgéneros literarios más representados.
5. El nivel artístico de los actores y compañías dramáticas, en general, es mediocre.
6. El teatro como espacio arquitectónico-social y, por lo general, como texto teatral toma a Francia y especialmente a París, de modelo.
7. La relación teatro-tipo de público es tópico frecuente a partir de 1850.
8. La función que se le asigna al teatro varía con la época y pueden señalarse cuatro grandes líneas: la didáctica, la moralizante, la propagandística y la de entretenimiento.

9. El público que asiste al teatro pertenece, en general, a la clase dominante.
10. No existieron compañías dramáticas conformadas solo por actores chilenos; esta es una de las causas que explicaría la poca representación de obras nacionales.
11. Los empresarios y compañías teatrales suelen tener grandes dificultades económicas por el poco apoyo brindado por el público y/o por las autoridades de gobierno. Este hecho genera la aparición de los beneficios.
12. La censura es aplicada por funcionarios de gobierno que, muchas veces, carecen de formación literaria.
13. A partir de la década de 1840 es frecuente encontrar críticas sobre las dos escuelas literarias, clasicismo y romanticismo. Estas dividen la opinión del público, de los críticos, de los literatos y de la prensa.
14. Observamos en la prensa, de diferentes épocas del período, el deseo de los intelectuales y personajes públicos de cultivar una literatura nacional, lo que se puede plasmar en un proyecto literario. El teatro fue un vehículo privilegiado para desarrollar este proyecto, especialmente durante las cuatro primeras décadas del siglo XIX. Esta preocupación ya tiene antecedentes a partir del decenio de 1810 (Ver 3.1) Camilo Henríquez en *La Aurora de Chile* (1812) aboga por un teatro ideológico y político cuya función fuera cívica y patriótica. Juan García del Río en *El Telégrafo* (1819), también concibe un teatro con una función cívico-política; lo que consideramos destacable en este último crítico es el interés que manifiesta por un teatro que refleje y de cuenta de las costumbres y los sucesos históricos relacionados con Chile. Estas ideas serán recogidas y ampliadas en la década de 1840 por José Victorino Lastarria como veremos a continuación en el capítulo 3, “Una literatura nacional”.

Capítulo 3: Una literatura nacional

La creación y cultivo de una literatura nacional chilena es un anhelo y preocupación que observamos ya a partir de las primeras décadas del siglo XIX en algunos intelectuales y hombres públicos. Estos, especialmente a través de la prensa y de la propia creación literaria, comienzan a delinear las bases de lo que, en opinión de ellos, debe ser esta literatura. En estos primeros pasos encontramos a hombres letrados como Juan Egaña, Camilo Henríquez, Manuel de Salas y otros que se sienten responsables de contribuir en la fundación y afianzamiento de la nueva República en donde la literatura ocupa un lugar de privilegio y se transforma en un vehículo político, pedagógico, moral y patriótico. Sin embargo, deben transcurrir algunas décadas antes de que este proyecto literario adquiriera un perfil más definido. Es José Victorino Lastarria quien, en su discurso inaugural de la Sociedad Literaria en 1842, logra plasmar y formular con claridad las ideas y las bases que deben sustentar esta literatura chilena.

Las preocupaciones y aspiraciones de los intelectuales chilenos de este tiempo, después de haberse producido la ruptura política con España, son compartidas por la mayoría de los pensadores latinoamericanos. Como destaca González-Stephan (2002: 42):

Desde Andrés Bello hasta José Enrique Rodó se ventilaban una y otra vez las mismas cuestiones básicas: el problema de una literatura nacional, el grado de institucionalización de la lengua española, el estudio del pasado colonial, los orígenes de los procesos literarios nacionales, el diseño de las historias literarias, la adaptación de modelos europeos, los riesgos de la imitación acrítica, el procedimiento metodológico a seguir para el conocimiento de las realidades sociales americanas. Lo que se dio en llamar “americanismo literario” no era otra cosa que la lucha en el plano ideológico por lograr no sólo una emancipación intelectual, sino por hacer posible una cultura que le diera fisonomía a los estados nacionales.

El discurso de Lastarria, como veremos en 3.2, recoge prácticamente todas estas inquietudes o cuestiones y tiene como finalidad incentivar y proporcionar las bases a los futuros escritores, para que con sus obras contribuyan, no solo a la emancipación intelectual y mental que necesita la nueva República para liberarse de la herencia colonial dejada por los españoles, sino que también para crear una literatura original que le otorgue al nuevo estado-nación una señal de identidad cultural.

El teatro, durante las primeras décadas del siglo XIX asume un papel protagónico en la construcción cultural de la nueva República y es utilizado por los hombres letrados como una

herramienta educativa. Como sostiene Hurtado (1992: 77) “Todos los grandes debates y proyectos nacionales están en el teatro: la discusión y exaltación de lo que fue la República, la diseminación del proyecto ilustrado, la disputa entre conservadores y liberales”. Además, el teatro, paulatinamente también fue haciendo “una crónica social: cada vez que ocurría algún hecho que conmovía a la sociedad, aparecía una obra de teatro relatándolo y tomando una postura [...] de crítica y denuncia a las circunstancias (culturales, institucionales, morales que lo sustentaban” (ibid)⁵⁶ .

Las ideas expresadas por esta investigadora forman parte de la visión y de algunas de las hipótesis que nos planteamos sobre la literatura de ese período en Chile y más específicamente sobre el corpus de obras dramáticas que analizamos en este trabajo. Vale decir, partimos de la base, como lo indicamos en la Introducción (Ver 1.2), que estos textos dramáticos entran en diálogo con el contexto sociocultural, político e histórico⁵⁷. Además responden a los planteamientos de algunos intelectuales de la época, en especial, a los de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842 sobre cómo debe instaurarse y concebirse una literatura nacional.

Hurtado, en la cita anterior, sostiene que en el teatro encontramos los grandes debates y las disputas que se producen entre grupos enfrentados. En el siglo XIX chileno hallamos fundamentalmente dos corrientes políticas e ideológicas en pugna. La una desea mantener el estado espiritual y las formas de vida de la Colonia. La otra comprende que la Independencia debe reflejarse en una ruptura de la herencia colonial; estos últimos abogan por una República democrática y con igualdad de oportunidades para todos. La lucha entre estas dos corrientes políticas, podrían adquirir forma en el nombre de dos partidos políticos que cruzan prácticamente, aunque a veces con diferentes nombres, todo el siglo XIX latinoamericano; me refiero al Partido Conservador y al Partido Liberal. Sin embargo, como sostiene González-Stephan (2002: 63) estas etiquetas partidistas “en muchas ocasiones, no eran más que

56 Un buen ejemplo de una obra de ‘crónica social’ en nuestro corpus de estudio es el drama *El tribunal del honor* de Daniel Caldera que analizamos en el capítulo 5. Esta obra se basa en un hecho real ocurrido en la ciudad de San Felipe que conmovió profundamente a la sociedad chilena de la época. Un joven militar se enamoró de la esposa de su superior quien correspondió a este amor. El esposo al conocer su deshonra, la asesinó. Esta historia le produjo a Caldera una gran impresión y se inspiró en ella para escribir su drama.

57 Para los lectores que deseen consultar antecedentes de este período de manera más detallada, recomendamos la lectura del capítulo “Panorama histórico y socioeconómico de Chile 1810-1879” de Carlos Foresti, Eva Löfquist y Álvaro Foresti (1999: 21-68). También *Breve historia de Chile* de Sergio Villalobos (1990: 81-152). Además, la página de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile:

https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1810-1811

Por último, *Historia de Chile 1808-1994* de Simon Collier y William Sater (1999: 40-135).

rotulaciones accidentales que los contendores adoptaban momentáneamente llevados por las circunstancias”. Asimismo, las mismas denominaciones cambiaban muchas veces de sentido entre los diferentes países y en diferentes momentos.

Como expresa González-Stephan (2002: 65), hablar de “los conservadores” o de “los liberales” es “moverse en un terreno bastante movedizo, pues nos remite a las manifestaciones fenoménicas y (partidistas) de la realidad, las cuales presentaron una fractura confusa poco clarificante”. Por lo tanto, es importante distinguir entre un ideario o credo liberal y otro conservador cuando nos movemos en el campo de los proyectos políticos, ideológicos y económicos. Compartimos plenamente la denominación que adopta González-Stephan (ibid), por estimarla operativa, para referirse a estos dos credos; ella propone hablar de un “pensamiento conservador” y de un “pensamiento liberal”.

3. 1 Proyecto literario nacional

El discurso de Lastarria pronunciado en 1842 está orientado a servir de incentivo y guía a los intelectuales de la época para que cultiven una literatura nacional. Este deseo no surge por generación espontánea, sino que responde a un proceso que se había ido gestando paulatinamente entre los intelectuales y hombres públicos de las primeras décadas del siglo XIX⁵⁸. El teatro, en esos primeros decenios, se convierte en el género privilegiado. Su función debía ser de carácter cívico, ideológico y patriótico. Ya en 1812, Camilo Henríquez, redactor del primer periódico publicado en Chile, *La Aurora de Chile*, afirma en un artículo titulado, “Del entusiasmo revolucionario”:

Yo considero el teatro únicamente como una escuela pública; y bajo este respecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en manos de la política [...] Ahora es cuando debe llenar la escena la sublime majestad de Melpómene, respirar nobles sentimientos, inspirar odio a la tiranía y desplazar toda la dignidad republicana [...] (N°31, 10 de septiembre de 1812, pp. 131-132).

Henríquez establece una clara relación entre teatro y política. Romper con la herencia colonial dejada por los españoles y su modelo social se convierte en objetivo imperativo de esta generación. El momento histórico hacía propicio y necesario el trabajar por la producción de

58 Para un estudio sobre la literatura nacional chilena del período tratado recomendamos la lectura del capítulo “Un proyecto literario nacional” (Foresti et alii. 1999: 105-149).

textos de corte patriótico que afianzaran la república, justificaran la independencia y se orientaran en la búsqueda de una identidad nacional.

Este autor, hallándose desterrado en Buenos Aires, escribe dos dramas, *La Camila o La Patriota de Sud América* cuya trama sentimental le sirve de pretexto para manifestar su ideología sobre un modelo de sociedad utópico en el que defiende la independencia y la ilustración. *La inocencia en el asilo de las virtudes*, su segunda obra, centra su acción dramática en el emancipado Estados Unidos, modelo para Camilo Henríquez de una sociedad ilustrada. En ambas, España aparece como clara antagonista.

Hurtado (2010: 68) resume con claridad la importancia y trascendencia que tuvo Camilo Henríquez. Sostiene que fue un actor esencial en la configuración de una teatralidad política durante el período de la construcción de la República y la nación chilena en los inicios de la Independencia. Este periodista, ideólogo, líder del movimiento emancipador y “diseminador de los idearios ilustrados, puso al teatro en el centro de su proyecto político para el nuevo Chile, y también en el de su proyecto personal como autor dramático, al volcar en lenguaje creativo sus convicciones y sueños”.

En 1819, Juan García del Río, periodista de *El Telégrafo*, también utiliza la prensa como medio para apoyar el surgimiento de un teatro que sea "escuela de moral" y que haga hincapié en las "propias" costumbres:

Si queremos tener un teatro que sea verdaderamente escuela de moral y de buen gusto, en donde el ciudadano aprenda de un modo entretenido sus derechos y sus deberes, debe proceder el gobierno a hacer una contrata formal [...] de un teatro sólido y permanente [...]. Como todo lo que dice relación con nosotros es lo que más nos interesa y agrada, si en lugar de representarnos costumbres y acciones extranjeras de persas, griegos y romanos, representaran lo nuestro, las costumbres de los araucanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución, sería un móvil poderoso para hacer que el pueblo los tenga siempre presentes, y se aplauda de ellos [...] (*El Telégrafo*, N° 55, 14 de diciembre de 1819).

Las costumbres y la historia nacional, en las que también pondrá el énfasis Lastarria en 1842, eran la materia de la cual debía nutrirse el teatro; estas apreciaciones, posteriormente, se harán extensivas a otros géneros literarios.

Para García del Río, el teatro debía representar las costumbres de los araucanos. Nos parece significativo mencionar que para la ‘primera generación de republicanos’⁵⁹ los pueblos originarios ocuparon un lugar más relevante que para los intelectuales de la generación de

59 Los pensadores republicanos más importantes de ese período son Camilo Henríquez, Manuel de Salas y Juan Egaña.

1842. Subercaseaux (1997: 32) menciona que “los criollos independentistas republicanos se consideraban herederos legítimos de los araucanos, a quienes concebían –por su espíritu libertario- como un mito patriótico”. Un ejemplo de cómo los republicanos de la época veían el pasado indígena, puede apreciarse en el primer escudo nacional⁶⁰ en donde sus protagonistas son una pareja de indígenas. Sin embargo, estos primeros republicanos ven a los “pueblos originarios en una perspectiva de educación y asimilación progresiva” (ibid).

En el mismo año en que Juan García del Río escribe sobre la importancia de la historia y las costumbres nacionales en el teatro, Juan Egaña⁶¹ comienza a publicar sus *Cartas Pehuenches* de tono moralizante, finalidad didáctica y concebidas dentro de una ideología republicana y liberal. Los protagonistas de estas cartas son dos indios pehuenches, Melillanca y Guanalcoa que mantienen una comunicación epistolar sobre temas y tópicos muy variados en donde se critican ciertos vicios y se resaltan virtudes que deben adquirir los habitantes de la nueva nación⁶².

Como hemos destacado, García del Río es uno de los primeros en pedir un repertorio de teatro que sea nacional o con una temática relativa a las costumbres nacionales. Su posición frente a la función que le asigna al teatro es congruente a la de sus coetáneos. Bernardo Vera y Pintado (1780-1827) durante el período de la Patria Nueva es director del periódico *El Telégrafo*; entre su producción literaria destacan, como vimos en 2.1, dos obras dramáticas breves que forman parte de nuestro corpus de trabajo y que comentaremos y analizaremos brevemente en el capítulo 5.1.5. Se trata de *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* de Lemièrre e *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza*, adaptación de *Las vírgenes del sol* de Kotzebue⁶³. En esta última, el diálogo central lo sostienen dos patriotas, Purén y

60 En la página web del gobierno de Chile (<http://www.gob.cl/emblemas-patrios>) se afirma que el primer escudo se estableció durante el Gobierno de José Miguel Carrera, en 1812. Fue diseñado sobre un óvalo, en cuyo centro había una columna que representaba el árbol de la libertad. Sobre la columna se observaba un globo terráqueo; sobre el globo, una lanza y una palma cruzadas, y sobre estas, una estrella. Junto a la columna, se observaba a una pareja de indígenas de pie. Este escudo llevaba dos lemas en latín. En la parte superior se leía: “Post tenebras lux”, que significa “después de las tinieblas, la luz”, y más abajo: “Aut consilliiis aut ense”, que quiere decir “o por consejo o por espada”.

61 Juan Egaña (1769-1836) fue un escritor, político y jurista chileno-peruano de gran prestigio en los primeros años de la República. Participó en el proceso de la independencia y redactó la Constitución de 1823. *Las Cartas Pehuenches* fueron publicadas por entregas entre 1819 y 1820; son una serie de artículos de carácter periodístico con tono moralizante. Para algunos críticos, partiendo por Braulio Arenas, este texto se constituye en el primer cuento chileno, desplazando a la obra de José Victorino Lastarria, “El Mendigo” (1843). Algunos estudiosos señalan que Egaña para escribir estos artículos, se inspiró en la obra de Montesquieu, *Cartas Persas*.

62 Para un estudio exhaustivo de las *Cartas Pehuenches* recomendamos la lectura de Foresti et alii. (1999: 169-176).

63 *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza* se representó el 20 de agosto de 1819, día del natalicio del Director Supremo don Bernardo O'Higgins. Esta obra está basada en la transcripción del poeta portugués Vicente Pedro de Acuña, de *Las vírgenes del sol* de

Milán, a propósito de la batalla de Chacabuco⁶⁴ y del significado nefasto que tuvo el período de la Conquista y de la Colonia española. En la otra pieza el protagonista es un indio araucano, Guampay, que se siente orgulloso de su tierra y de pertenecer a un pueblo "indomable". La escena transcurre en la desembocadura del río Bío-Bío, a la vista de la selva araucana. En sus diálogos se aprecia el rechazo total a la herencia legada por los españoles quienes solo dejaron "robos y odios por recompensa". Exalta el valor de los mapuches, especialmente el de los héroes de Arauco como fueron Lautaro, Colocolo y Rengo.

Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza se convierte, así, en el primer intento de crear un teatro que rescata lo propio o nacional. Algunas de las características que se atribuyen a las obras costumbristas las hallamos en ella: composición breve concebida como un cuadro independiente, acción elemental, protagonista que no sufre transformación, espacio "propio", intención crítica y función moralizante.

Otro actor importante en las primeras décadas del siglo XIX, como fundador de la República y difusor de sus ideales, fue Manuel de Salas, destacado educador, político y hombre público. Fue uno de los principales ideólogos del proceso independentista y también, uno de los precursores del pensamiento ilustrado en Chile; defendió con firmeza la necesidad de formar ciudadanía a través de instituciones que difundieran los ideales republicanos. El Instituto Nacional y la Biblioteca Nacional son un ejemplo de ello; ambas instituciones fueron pilares del proyecto cultural del nuevo estado-nación durante el siglo XIX. Entre sus aportes figura el de haber solicitado el principio jurídico de la libertad de vientres que se implantó en 1811 y que en 1823 tuvo como resultado el fin de la institución de la esclavitud en Chile.

Como hemos planteado en párrafos anteriores, para los hombres letrados de la llamada Generación de 1810 estos temas, de los derechos de los pueblos indígenas y de la esclavitud, ocupan un lugar importante si establecemos un paralelo con los protagonistas de la Generación de 1842 en donde se produce una relación más ligada con la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie. Subercaseaux (1997: 31) sostiene que hay ciertas diferencias entre estas generaciones pese a que ambas se inscriben dentro de una misma

Kotzbue. Esta Introducción escrita en nueve páginas se halla en *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena* (1899, pp. 113-121) de Nicolás Anrique. *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* fue representada el 12 de febrero de 1820 en el salón del Instituto Nacional para celebrar el aniversario de la batalla de Chacabuco.

64 La batalla de Chacabuco tuvo lugar el 12 de febrero de 1817 en la hacienda de Chacabuco (55 km al norte de Santiago) y enfrentó al Ejército de los Andes, comandado por el general José de San Martín, y al Ejército Realista y marcó el principio del fin para el bando español no solo en Chile, sino que en la región.

matriz ilustrada. El humanismo cívico y el republicanismo de los representantes de la Generación de 1810 difiere del liberalismo de Lastarria y del de los jóvenes de la Generación de 1842. En el primer grupo hay una preocupación mayor por los derechos y libertades colectivas y en el segundo, por los derechos y libertades individuales. Subercaseaux (1997: 32) afirma que los pensadores y escritos elegidos, no son precisamente los mismos para ambos grupos. En el primero, se puede mencionar la influencia de filósofos, pensadores e historiadores del mundo grecolatino y autores como Montesquieu, Rousseau y Voltaire. En el segundo grupo adquiere relevancia el liberalismo doctrinario francés y autores tales como el abate Pradt, Benjamin Constant de Rebecque y Destut de Tracy, pero también Montesquieu y Rousseau cuando se trata de Lastarria y sus congéneres. Tanto el liberalismo y el republicanismo no se dan en estado puro, pese a ser vertientes de una misma matriz. La apropiación de las ideas de pensadores europeos, especialmente franceses e ingleses, no es siempre coincidente entre los miembros de las mismas y distintas generaciones de intelectuales latinoamericanos durante el siglo XIX.

No se puede negar la influencia que ejercieron en Hispanoamérica y en quienes participaron en los procesos independentistas y en su consolidación, de los filósofos, intelectuales, escritores, historiadores y pensadores franceses. Mignolo (2007: 88-91) sostiene que la idea de “América Latina” hizo posible que las élites criollas tomaran distancia de su pasado español y portugués y adoptaran la ideología de Francia y se olvidaran de la herencia de su propia conciencia crítica. De esta forma, “los criollos “latinoamericanos” dieron la espalda a indios, negros y se volvieron hacia Francia e Inglaterra”. El liberalismo y el republicanismo, sostiene este autor, desplazaron a la ideología colonial, “según la cual el imperio español administraba, controlaba y mantenía sus colonias”. Añade (2007: 88) que después de conseguida la independencia los diferentes grupos de criollos/mestizos (liberales de distintas convicciones, católicos con diferentes creencias, socialistas de todo tipo) se hallaron “en la situación de tener que inventarse a sí mismos, y lo hicieron mediante la restitución de la “civilización más viable”, que no era la indígena ni la africana, sino la europea. Cuando los criollos, una vez declarada la independencia, “se encontraron en el poder, libres del yugo de las élites coloniales españolas” entonces se convirtieron en la élite poscolonial⁶⁵.

65 Con “poscolonial” Mignolo (2007:88) se refiere al período que siguió a la disolución del régimen colonial gobernado desde la metrópoli y a su reemplazo por una administración con gobernantes criollos. En esa mudanza surgió el colonialismo interno, y “América Latina”, en tanto proyecto político y ético, fue el *ethos* de esa nueva forma de colonialismo.

Como vemos, el lugar que ocupan los pueblos aborígenes y los de origen africano en la configuración e idea de América Latina y en sus proyectos culturales, durante el siglo XIX, es secundaria y muchas veces, marginal. En este contexto, Subercaseaux (1997: 17) sostiene que en las diferentes etapas que viven las nuevas naciones hay discursos identitarios y concepciones de identidad diferentes. Durante las primeras décadas del siglo XIX en Chile se ve la construcción de la nación desde una perspectiva liberal “asumiendo un concepto de identidad nacional que, desde el paradigma de la civilización europea, niega al “otro”, sea este indio, negro o subalterno”.

Compartimos la idea de Mignolo (1997: 89), porque la consideramos que forma parte esencial del proyecto de sociedad que tienen algunos intelectuales de la época, cuando manifiestan que “los criollos blancos vivieron en la fantasía de ser europeos, aunque se sintieran ciudadanos de segunda clase”. Este autor critica a la élite criolla por su falta de lucidez al no dedicarse al análisis crítico del colonialismo; en su lugar, dice, optaron por “emular a la intelectualidad de Europa, imaginando que las historias locales podían repararse siguiendo el ejemplo de Francia e Inglaterra y ocultando el colonialismo bajo la alfombra”. De este modo, las ideas y los ideales liberales y republicanos “ocuparon el lugar de lo que no ocurrió: la crítica al colonialismo y la construcción de un proyecto decolonial que no fuera ni republicano ni liberal” (1997: 90).

Los planteamientos de Mignolo evidentemente son los de un estudioso de nuestra época y muchas veces podemos sentir que su tono es un tanto severo y especialmente crítico al hacer sus comentarios sobre el período colonial y poscolonial y también a la hora de juzgar a quienes adquirieron un rol protagónico en aquellas etapas; sin embargo, los consideramos relevantes por cuanto nos invitan a reflexionar críticamente sobre cómo se ha ido forjando la idea de América Latina y de los proyectos identitarios, políticos y culturales en los nuevos estados nacionales, especialmente a partir de la independencia, y qué lugar ocupan los ciudadanos en estos procesos y cuáles son las ideologías que adquieren más influencia durante aquella época.

La mayoría de los pensadores que lideraron estos proyectos pertenecen a la élite criolla y en general, son individuos que provienen de una clase social acomodada. Lastarria fue una de las excepciones y tuvo que lidiar, especialmente durante la primera parte de su vida, con una sociedad que en muchas ocasiones le discriminó no solamente por su ideología política, sino que también por tener un origen social más humilde. Quizás la importancia que adquiere en su obra la figura del proscrito no sea casual.

Mignolo critica a la élite criolla decimonónica por no haber sido capaz de hacer un análisis crítico del colonialismo, sin embargo, destaca a algunos criollos disidentes quienes estaban “atrapados dentro del marco político secular definido por los republicanos y los liberales” (2007: 91); dentro de ellos menciona al pensador chileno Francisco Bilbao, quien consideraba necesario analizar la herencia o legado colonial y pensar en soluciones diferentes de las que llegaban de la Europa monárquica y despótica (ibid).

El apóstol de la libertad, como se le llamaba a Bilbao por sus ideas liberales de corte radical, fue muy crítico de las ambiciones imperiales de Europa, Rusia, Estados Unidos y fundamentalmente de las de Francia; estas ideas aparecen ampliamente desarrolladas en sus textos *Iniciativa de la América* de 1856, *La América en peligro* de 1862 y en *El evangelio Americano* de 1864⁶⁶. Mignolo afirma que es interesante que Bilbao, ya a mediados del siglo XIX, planteara la necesidad de “una segunda independencia, esta vez protagonizada por “la raza latinoamericana”, o por América del Sur como un todo” (2007: 93). Un último aspecto que me parece relevante destacar, es el espíritu crítico y visionario que tuvo Bilbao para advertir de los peligros de “la misión civilizadora francesa” que tantos seguidores tuvo entre los intelectuales latinoamericanos de la época. Mignolo (ibid) sostiene que este pensador “subraya la falacia de civilización que se esconde tras la invasión de México⁶⁷ y denuncia a quienes la promueven, como Sarmiento y el jurista argentino Juan Bautista Alberdi”.

Pasado el Período de Independencia y afianzada ya la República, el teatro chileno comienza una etapa de asentamiento en la que juegan un rol destacado intelectuales como José Joaquín de Mora (1783-1864), Andrés Bello (1781-1865) y José Victorino Lastarria (1817-1888).

José Joaquín de Mora llega a Chile, al igual que Bello, a fines de la década de 1820. Este período aparece señalado por las disputas partidarias que sostenían pipiolos y pelucones. Ambos manifiestan inquietud por el arte escénico y le otorgan vital importancia al nivel estético de las obras y también a los aspectos técnicos de la realización escénica. Para ellos, el dar a conocer obras que posean un valor artístico-formal es un medio de construir una nación

66 Francisco Bilbao (1823-1865) es considerado un símbolo del radicalismo liberal que combatió a los gobiernos autoritarios en nombre de una democracia plena y al mismo tiempo llamó a los pueblos latinoamericanos a combatir la amenaza imperialista europea, norteamericana y rusa. En su libro *La América en peligro* hace un llamado de atención sobre las ambiciones imperialistas europeas; este texto nace motivado por dos acontecimientos: la nueva anexión de la República Dominicana a España en 1861 y la invasión de Francia a México en 1862. En *El evangelio Americano*, reflexiona sobre la lucha por la libertad, igualdad y justicia en América Latina y sus obstáculos. (En *Memoria Chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-631.html>).

67 Mignolo se refiere a la segunda intervención francesa en México que se produjo entre 1862 y 1867.

civilizada. Julio Durán Cerda señala que Mora "apuntaba más bien al aspecto técnico de la realización escénica" y que Bello "como educador y teórico se preocupó más de los valores estéticos del teatro representado en la época y de las proyecciones que sus contenidos podían ejercer en el progreso general de los espectáculos chilenos" (1959: 13). Cabe recordar que Andrés Bello es uno de los fundadores de la crítica teatral en Chile. En el periódico *El Araucano* hallamos varias de ellas, como vimos en el capítulo 2 (Ver "Funciones que se le asignan al teatro").

La década de 1840 resulta fundamental en la consolidación del proyecto literario que se ha ido fraguando. En esos años se observa un ambiente de optimismo en diversos campos. La educación, la cultura y la literatura, entre otras, experimentan avances significativos. En 1842 se crea la Universidad de Chile y la Escuela Normal de Preceptores. En 1849, la Escuela de Bellas Artes, la de Arquitectura y la de Artes y Oficios. La prensa periódica vive momentos de esplendor al ver la luz nuevos e importantes periódicos. También hay que destacar en este proceso de desarrollo y progreso la gran influencia que ejercieron intelectuales, políticos, científicos y escritores extranjeros que se integraron al movimiento cultural. Según Pereira (1989: 14) "acuden al país atraídos por el bienestar de que gozan sus habitantes y por el aire de libertad que respiran". Chile durante esta época es uno de los pocos países que tiene estabilidad política en América Latina. Algunos de estos intelectuales son Andrés Bello, José Joaquín de Mora, Juan Egaña, Juan Bautista Alberdi, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Ignacio Domeyco, Claudio Gay y Laurent Sazié.

3.2 Discurso de Lastarria

José Victorino Lastarria es una figura central en la historia cultural, social y política del siglo XIX chileno. Entre sus roles más destacados figuran el de haber sido político, escritor, crítico literario, profesor, abogado y publicista. Fue ejemplo del clásico 'hombre letrado' del siglo XIX. Su influencia en el desarrollo cultural se aprecia en su papel de animador del movimiento literario de 1842. Entre sus aportes al progreso intelectual del país está la fundación en 1840 del primer periódico literario, *El Semanario de Santiago*. A este le siguió la primera revista literaria, *El Crepúsculo* y posteriormente en 1848, la *Revista de Santiago*. En 1842 funda La Sociedad Literaria de Santiago. El 3 de mayo de ese año, al inaugurar las actividades públicas de la Sociedad, formada por sus alumnos del Instituto Nacional, pronuncia un discurso que termina por convertirse en un texto programático de gran

influencia para el desarrollo y cultivo de la literatura nacional chilena. En él hace un llamado a los jóvenes a cultivar una literatura propia.

El discurso consta de dieciséis párrafos y se inicia con un epígrafe de tres versos de Lamartine⁶⁸. Los escritores e intelectuales que aparecen citados a lo largo de su alocución son Hugo, Larra, Mora y Artaud. Este último se transforma en fuente importante en lo que respecta al manejo que Lastarria hace de conceptos literarios y a la visión y función que tiene de la literatura⁶⁹. José Joaquín de Mora (1783-1864)⁷⁰ fue profesor de Lastarria y a través de él escuchó las ideas de Rousseau, Saint Simon, Bentham, Campomanes y Jovellanos.

Subercaseaux (1997: 41) apunta que la influencia que ejerció Mora en Lastarria fue profunda y definitiva ya que años después retoma los principios liberales que Mora había difundido; la influencia no fue solamente en el plano de la ideología política, sino que también en planteamientos relacionados con la literatura. En su discurso de 1842, según Subercaseaux (1997: 66), propone los mismos modelos literarios que este autor había sugerido en 1830⁷¹. También subraya (1997: 126) que las ideas que Lastarria toma de Larra son de un artículo titulado “Literatura” de 1836.

Lastarria comienza su discurso utilizando el tópico de la *falsa modestia* o “*capatatio benevolentiae*” y manifiesta enseguida su preocupación por lo que Chile es en el presente y lo que será en el futuro: “[...] para manifestar al mundo que ya nuestro Chile empieza a pensar en lo que es y en lo que será” (1842: 5), marcando así, desde un inicio, que no existe una tradición (Adanismo) sino una proyección que será el futuro. Luego se refiere a la nefasta herencia dejada por los españoles. Señala que las generaciones anteriores estuvieron abocadas principalmente a 'destrozar cadenas' y a construir un gobierno independiente. Manifiesta su preocupación por la ignorancia que 'carcome' y se siente partícipe de una generación que tiene la enorme responsabilidad de llevar a Chile por la senda de la civilización, la libertad, el bienestar social y el progreso. Como dice Subercaseaux (1997: 14) en el período fundacional,

68 Norberto Pinilla (1943: 114, 115) señala que estos versos pertenecen a la oda “La gloire” del libro *Premières méditations poétiques* de 1820 y que este poema fue dedicado por Lamartine al escritor y traductor portugués Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), más conocido por Filintio Elísio y es un homenaje al perseguido por ideas religiosas.

69 Norberto Pinilla (1943: 120) menciona que los conceptos literarios utilizados por Lastarria, así como también la visión sobre la literatura, su valor y alcance, están tomados del autor francés Artaud.

70 Este educador, escritor, periodista, jurista y político español, llegó a Chile en 1828, hizo grandes aportes a la vida cultural y política. En 1829 fundó el Liceo de Chile, establecimiento educacional en donde estudió Lastarria durante un año.

71 Subercaseaux (1997: 66) traza un breve paralelo (de algunos aspectos) entre el discurso de Lastarria de 1842 y la “Oración inaugural del curso de oratoria del Liceo de Chile” pronunciada por Mora en 1830.

se trata de civilizar y formar dentro de un ideario ilustrado tanto en sus vertientes liberal como republicana. Es la época del nacimiento del nuevo estado-nación, “de una ruptura radical, del corte con el “antes”, un tiempo que perfila un “ayer” hispánico y un *anciem régime* que se rechaza y que se considera como un residuo de un pasado al que cabe “regenerar”. Frente al “ayer” surge un “hoy” que demanda independizarse de “una metrópoli atrasada” con la finalidad de tener un “mañana” esplendoroso gracias a las ideas ilustradas de progreso, educación y libertad.

En las palabras de Lastarria (1842: 6) se aprecia su pensamiento liberal e ilustrado:

[...] os congregáis para ilustraros e ilustrar con vuestros trabajos; vosotros que, me parece, habéis dicho en Chile a los hombres de luces que eso debían haber practicado tiempo ha, reunirse para comunicarse y ordenar un plan de ataque contra los vicios sociales, a fin de hacerse dignos de la independencia que a costa de su sangre nos legaron los héroes de 1810; reunirse en torno a esa democracia que milagrosamente vemos entronizada entre nosotros, pero en un trono cuya base carcomida por la ignorancia se cimbra al más ligero soplo de las pasiones, y casi se desploma, llevando en su ruina nuestras más caras esperanzas [...] me glorío de ser vuestro compañero, porque habéis acertado en asociaros para satisfacer una necesidad social. Vosotros tenéis mis ideas y convenís conmigo en que nada será Chile, la América toda, sin las luces.

La cita muestra la fe que tiene Lastarria en el progreso, en “las luces”. El pueblo debe ser educado y la literatura debe contribuir a este empeño transformándose en “la expresión de la sociedad”.

Posteriormente centra su discurso en el ámbito literario haciendo una síntesis de lo que, a su juicio, ha sido la literatura en Chile hasta ese momento. La nulidad y esterilidad de esta se explicarían porque “la misma nación que nos encadenaba a su pesado carro triunfal permanecía dominada por la ignorancia y sufriendo el ponderoso yugo de lo absoluto en política y religión” (1842: 7). Desde 1810 en adelante tampoco encuentra obras y autores que puedan destacarse con propiedad, salvo raras excepciones como es el caso de Camilo Henríquez. El juicio que Lastarria emite a esta altura es que todavía se ha hecho muy poco por las letras en su país y su cultivo recién ha comenzado. La falta de un sistema de educación ha contribuido también a esa pobreza, pero manifiesta confianza en que el ardiente deseo de progreso los llevará a triunfar.

Más adelante continúa reflexionando sobre la literatura y su función; la imitación de modelos literarios europeos la considera peligrosa, pues las condiciones culturales y educacionales existentes en el país no son las adecuadas. Señala que no hay mucho que imitar y afirma que la literatura “debe sernos exclusivamente propia, debe ser enteramente nacional”

(1842: 10). Pese a reconocer en la literatura española ciertos rasgos de ingenio la califica, en general, de “retrógrada, sin filosofía y sin criterio fijo” (ibid). Solo la poesía ofrecería muestras de talento y erudición.

En lo que dice relación con el idioma castellano opina que este “fue uno de los pocos dones preciosos que nos hicieron sin pensarlo” (1842: 10). Advierte de los peligros de despreciar esta lengua y de la intención de algunos, que llevados por un entusiasmo pasajero producto del “afrancesamiento”, pretenden introducir en el idioma palabras nuevas, giros y construcciones exóticas tan contrarias a la índole del castellano, “huid, señores, de semejante contagio, que es efecto de un extraviado entusiasmo” (1842: 11). Para Lastarria (ibid) el castellano, siguiendo a José Joaquín de Mora, es:

[...] una habla que anuncia los progresos de la razón, rica y sonora en sus terminaciones, sencilla y filosófica en su mecanismo, abundante, variada y expresiva en sus frases y modismos, descriptiva y propia como ninguna.

Esta visión que tiene Lastarria del castellano lo lleva a abogar por el estudio de esta lengua; sugiere defenderla de los extranjerismos y sacar provecho de ella sin ser licenciosos en su uso.

Posteriormente aconseja la lectura de algunos escritores clásicos españoles como Garcilaso y Fray Luis de León y de otros del siglo XIX. Una vez leídos estos literatos, opina que ya se encontrarán preparados para recibir la influencia de la literatura francesa; de esta recomienda leer a los modernos (del siglo XIX), pues en los anteriores se aprecia un aire “de afectación empalagosa que las domina, conforme al gusto disciplinado de esas épocas” (1842: 11). La lectura que se haga de estos escritores no debe llevar a la copia o imitación directa, sino que deben servir solo como base de reflexión. Insiste en la idea de que una literatura nacional debe ser original y buscar su camino dentro de la propia sociedad; agrega que esta debe ser patrimonio de todas las clases, reflejar “todas las afecciones de la multitud” y representar a todo el pueblo (1842: 14).

En la parte final de su discurso, Lastarria reafirma su idea sobre la necesidad que tienen los pueblos americanos de cultivar una literatura que sea original. La materia debe ser extraída de la naturaleza americana, de las necesidades sociales y morales, de sus preocupaciones, sus costumbres y sus sentimientos. También la religión con sus libros sagrados “es un tesoro capaz de llenar vuestra ambición” (1842: 15).

Concluye su alocución señalando quién debe ser el destinatario principal de los escritores y cuál debe ser la función de la literatura

Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándole a venerar su religión y sus instituciones; así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria y lo acostumbraréis a mirar siempre unidas su libertad y su existencia social. Este es el único camino que debéis seguir para consumir la grande obra de hacer nuestra literatura nacional, útil y progresiva (1842: 15).

En la cita se aprecia el pensamiento ilustrado y liberal que guiaba a Lastarria. La fe en el progreso otorgó a la educación sistemática, a partir del siglo XVIII, una gran relevancia. El pueblo debe ser educado, argumento ilustrado que retoma el positivismo; esta idea está en la base de las políticas de las nacientes repúblicas latinoamericanas. Las palabras de Lastarria, sirven de reflexión sobre la función que debe asumir la literatura y sobre todo hacen hincapié en el carácter social que esta debe poseer. Ideas reiterativas en su discurso son el valor que se le asigna a la ilustración, a la razón y a los ideales democráticos.

Barrera (2005: 23) sostiene que Lastarria no es el primer pensador en ver en “la literatura una forma de civilizar a la sociedad y de conectarla al mundo occidental pero sí es el primero que la lee como una forma radical de política modernizadora donde se ensayarían los proyectos democráticos y cívicos”. En este contexto podemos sostener que Lastarria fue un “adelantado” para su tiempo ya que su discurso crítico se caracteriza por su anticipación. Como destaca Barrera, los textos de este intelectual anuncian y profetizan las transformaciones de la cultura local.

Este texto programático, en nuestra lectura, termina de echar las bases sobre lo que debe ser una literatura nacional; esta debe reflejar los problemas sociales, hacer reflexionar sobre las costumbres y criticar a sistemas desvinculados con una realidad propia.

Las ideas fundamentales del discurso de Lastarria las formulamos mediante cuatro macroideologemas que presentamos en 4.3 y que se transforman en una herramienta teórica que complementa el análisis realizado al corpus de textos dramáticos a través de los tres macroesquemas actanciales.

3.3 Recapitulación y conclusiones

El proyecto de una literatura nacional chilena comienza a esbozarse en los albores de la emancipación. La literatura y el teatro son utilizados por los intelectuales republicanos de la época como un vehículo político, pedagógico, moral y patriótico. Debían contribuir en la tarea de romper con la herencia colonial y su modelo social.

Las costumbres ‘propias’ y la historia nacional son la materia que debe utilizar el teatro en su labor creadora.

El Discurso de Incorporación de José Victorino Lastarria a la Sociedad de Literatura de Santiago se puede considerar como un manifiesto literario de orden programático que se inserta en una concepción historiográfica liberal que ve en la literatura un instrumento para el desarrollo del espíritu y que permitirá que el nuevo estado-nación alcance su plenitud histórica. La función literaria cumple un objetivo civilizador.

Ideas destacadas del discurso de Lastarria son que la literatura nacional debe regirse por cánones artísticos que estén desligados del período colonial; tiene que ser original e incluir elementos singularizadores de la sociedad. La materia de la cual debe nutrirse esta literatura debe buscarse en la historia, la naturaleza, las costumbres de Chile, su religión y en las necesidades morales y sociales.

Partes de los planteamientos ideológicos del discurso de Lastarria, se sustentan en la Ilustración europea y en el liberalismo y desde esta perspectiva podemos afirmar que sus ideas no son del todo originales ya que sigue a Larra, Hugo, Mora, Artaud. Sin embargo, cuando reflexiona sobre la literatura y su función, señala que la imitación de modelos literarios europeos es peligrosa y exhorta a los receptores de su discurso a ser originales en la escritura.

Lastarria, a través de la literatura, ve la posibilidad de construir una sociedad moderna, democrática y liberal.

Capítulo 4: Propuesta teórica-metodológica

En este capítulo introducimos la propuesta teórica-metodológica que guía esta investigación y que está compuesta fundamentalmente por tres macroesquemas actanciales y también por cuatro macroideologemas que hemos establecido para el discurso pronunciado por Lastarria en 1842 y que sirve como complemento de análisis a la primera.

Como apuntamos en 1.3, la propuesta actancial que hacemos está conformada originalmente por cuatro macroesquemas, sin embargo, tomamos la decisión de desarrollar tres de los esquemas en el presente trabajo porque lo consideramos suficiente para mostrar la aplicabilidad del modelo y del tipo de resultados que se pueden obtener de la misma. Otra causa fue la de que estas piezas, en general, presentan menor tensión dramática que las que se incluyen en los otros macroesquemas y esto, en nuestra opinión, incide en la riqueza del análisis. También se distinguen por no establecer una relación tan clara con el contexto sociocultural, político e histórico y con los ideologemas del discurso de Lastarria que resultan relevantes en este trabajo. Sin embargo, pensamos poner a prueba el modelo sobre “los sentimientos nacionales” en una investigación posterior puesto que forma parte importante de nuestra propuesta metodológica.

En el subcapítulo 4.1 presentamos básicamente el modelo actancial que Anne Ubersfeldt desarrolló para analizar textos dramáticos. Este modelo lo hemos aplicado en el análisis de diez obras en nuestra tesina de licenciatura *Análisis actancial de un corpus selectivo del teatro chileno: 1810-1879*. A partir de este resultado e inspirándonos en el modelo de Ubersfeldt, hemos llegado a la elaboración y formulación de cuatro macroesquemas actanciales. Tres de ellos, los que aplicaremos al análisis, los pasamos a presentar y explicar en 4.2. Pensamos que estos, pueden constituirse en una herramienta metodológica no solo para analizar un corpus de obras dramáticas chilenas escritas durante el siglo XIX, sino que también para examinar otros corpus de piezas dramáticas latinoamericanas de la época. Los proyectos de creación o construcción de los nuevos estados nacionales, tienen muchos puntos de convergencia entre los países de la región por surgir en condiciones análogas. Un buen ejemplo de lo anterior es el proyecto americanista al que adhieren la mayoría de los

intelectuales liberales latinoamericanos y que consiste básicamente en romper con la herencia colonial dejada por los españoles, pasar a formar parte de las naciones modernas y desarrolladas inspirándose en las ideas de la Ilustración y crear una literatura original que le confiera al nuevo estado-nación una seña de identidad cultural. (Ver 1.3 y Capítulo 3). La integración de América Latina es un viejo sueño y una utopía de los próceres de la época de la Independencia y forma parte de la retórica de los discursos políticos del período como, por ejemplo, el de Bolívar cuando se refería a la reconstrucción de la gran “Patria de Naciones”. Finalmente, en 4.3 establecemos los macroideologemas del discurso de Lastarria de 1842 que hemos presentado en 3.2, con la intención de examinar de qué formas se manifiestan y qué función cumplen estos en los textos dramáticos del corpus de estudio que analizamos en el capítulo 5. Además, como ya hemos apuntado, estos macroideologemas complementan el análisis actancial.

4.1 Análisis actancial

Nuestra investigación se sustenta, en el plano metodológico, en el esquema actancial propuesto por Ann Ubersfeld en su libro *Semiótica Teatral* de 1989. Pese a las tres décadas transcurridas, este modelo todavía se encuentra en una fase de desarrollo y las aplicaciones prácticas que se han hecho de él no son prolíficas⁷². Pese a lo anterior, estimamos que las ventajas que pueden obtenerse de un análisis actancial son numerosas. Hay que destacar su utilidad a la hora de relevar y visualizar las fuerzas fundamentales de una obra dramática y su papel en la acción. También proporciona una nueva visión del personaje; "éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción, variando de la forma amorfa del actante [...] a la forma precisa del actor [...]". (Pavis, 1990: 13). Además, permite ubicar a los verdaderos protagonistas de la acción dramática. Este tipo de análisis asimismo nos libra del riesgo de sicologizar a los actantes y a sus relaciones; por el contrario, nos fuerza a observar en el sistema de los actantes un conjunto cuyos elementos es imposible aislarlos, pues se produce entre ellos una relación de interdependencia. Otras de las ventajas que se plantean con este tipo de análisis son las posibilidades de acceder a la significación ideológica de la obra y a sus conflictos.

⁷² Hemos encontrado una investigación hecha por Norma Román Calvo que se titula *El modelo actancial y su aplicación* de 2007 en donde aplica este modelo a un corpus de 5 obras dramáticas mexicanas.

Según Ubersfeld (1989: 77), "el análisis actancial pone en claro no sólo la significación ideológica sino, más precisamente, los conflictos; este análisis permite determinar en el texto teatral el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas". En el análisis que hacemos de tres obras dramáticas en el capítulo 5 ("Análisis macroactanciales sobre "las historias, las costumbres, y los valores nacionales") podemos establecer los conflictos principales de la construcción dramática de ellas a partir de los macroesquemas actanciales que hemos elaborado; además este análisis actancial nos permite acceder a la ideología de la obra a partir, sobre todo, de la casilla del Destinator, como veremos más adelante.

Finalmente queremos señalar que el análisis actancial es un instrumento que permite crear un número interminable de posibilidades textuales, como señala la autora (1989: 48), "el modelo actancial no es una forma, es una sintaxis, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales". En otras palabras, el análisis actancial nos abre varias posibles lecturas de las obras dependiendo del conflicto en el que queramos focalizarnos.

Las desventajas que se derivan de la aplicación de este modelo se pueden resumir destacando su generalidad o universalidad, especialmente en las casillas del "Destinator" y "Destinatario", y el uso que en muchas ocasiones debemos hacer de la intuición como único medio para justificar la presencia de un personaje en una casilla actancial. Queremos proponer, sin embargo, que la intuición se puede aminorar al tener conocimiento del contexto sociohistórico de la obra y de su productor. Hemos apuntado que la significación ideológica de un texto dramático se puede obtener a través de la aplicación de este modelo; esta significación, como veremos más adelante, se halla especialmente en la casilla del "Destinator" y esta se encuentra en la estructura profunda del texto; es en este punto en donde el conocimiento del contexto puede ser de utilidad.

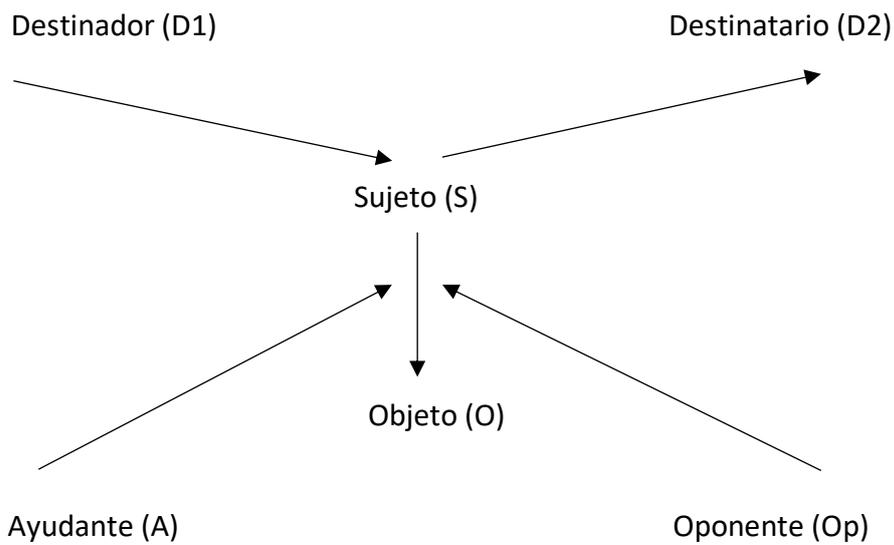
Para complementar y viabilizar el estudio de la ideología de los textos dramáticos del corpus y su relación con el contexto sociocultural, político e histórico de la época hemos creado una propuesta de los ideologemas centrales del discurso de Lastarria; estos se convierten en una herramienta de trabajo complementario que enriquece el análisis que hacemos a través de la propuesta macroactancial.

Antes de pasar a la presentación del modelo actancial vamos a clarificar algunos conceptos.

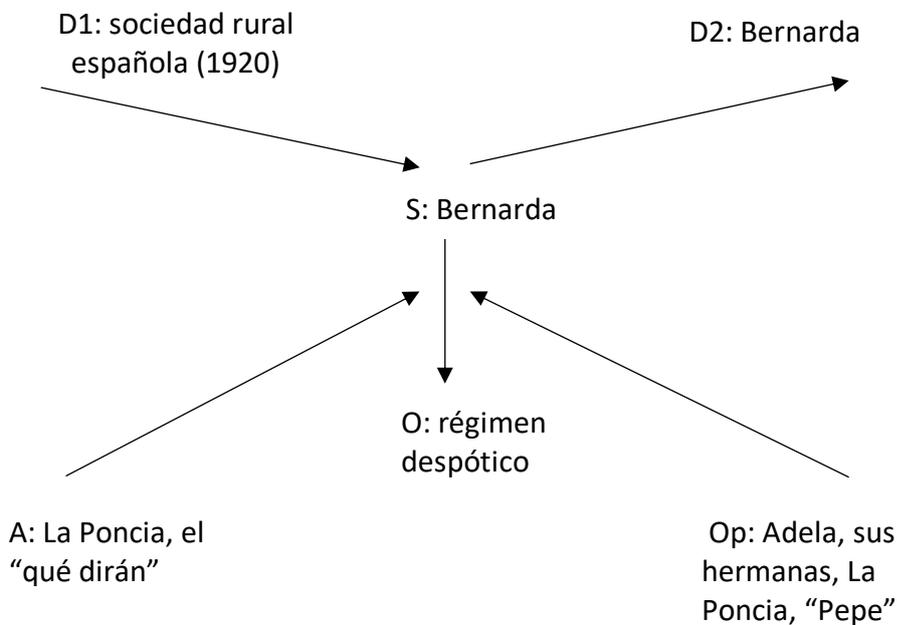
En el análisis del corpus establecemos dos niveles, el supratextual y el propiamente textual, o bien distinguimos una estructura profunda y otra superficial. La estructura superficial está constituida por personajes, discursos, escenas, diálogos, etc. La sintaxis de la acción dramática, sus elementos invisibles y sus relaciones conforman la estructura profunda. Siguiendo a Ubersfeld y Van Dijk reconocemos en los textos dramáticos, aunque sea de manera hipotética, la existencia de macroestructuras que constituyen las estructuras profundas del texto por oposición a sus estructuras de superficie. Según Ubersfeld "por debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra especie) subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje o acción; a estas relaciones les daremos el nombre de actantes" (1989: 43). A los actantes los ubicamos en la estructura profunda de un texto.

El actante es, entre otras cosas, una abstracción de conceptos que pertenecen al contexto histórico-ideológico en que está inmerso el emisor de un texto literario. Compartimos, además, la noción que tienen Greimas y Courtés (1982: 24) quienes opinan que el concepto de actante "no sólo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos". Ubersfeld (1989: 48) sostiene que es conveniente hacer una distinción entre el actante y el personaje. El primero de estos puede ser, como ya lo hemos mencionado, una abstracción o un personaje colectivo, o una agrupación de personajes. Un personaje puede "asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes". Por ejemplo, en la comedia *El jefe de la familia* de Alberto Blest Gana, el personaje de Clara ocupa las casillas actanciales de Ayudante, Oponente y Objeto. "Puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación; es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación". Como ejemplo citamos al personaje de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, quien nunca aparece "actuando", pero es mencionado por otros personajes actuantes.

El esquema actancial está conformado por seis categorías básicas llamadas actantes: sujeto-objeto, destinador-destinatario y ayudante/opponente. Nótese que los actantes se distribuyen por parejas posicionales (las dos primeras) y por parejas oposicionales (la última). Gráficamente configuramos el modelo actancial, propuesto por Greimas y desarrollado para el teatro por Ubersfeld, de la siguiente forma:



Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza, un concepto o un ser (D1); dirigido por su acción, el sujeto (S) demanda o desea un objeto (O) en dirección o en interés de un ser (D2) (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus ayudantes (A) y sus oponentes (Op). Para aclarar estos conceptos, ejemplificamos el funcionamiento del modelo con *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca:



La sociedad rural española de la década de 1920, con sus exigencias morales (D1) guía a Bernarda para establecer e imponer un régimen despótico (O) en beneficio de ella misma (D2). En esta búsqueda, Bernarda es ayudada por La Poncia y "el qué dirán" (A) y se oponen a sus deseos Adela, sus hermanas, La Poncia y Pepe el Romano (Op).

Las rígidas convenciones sociales y una serie de estrictos códigos morales que rigen en un pueblo español de las primeras décadas del siglo XX impulsan a Bernarda, después de la muerte de su marido, a imponer un régimen despótico en su familia para salvaguardar la honra o reputación de ella y de sus hijas solteras.

Obsérvese que el personaje de La Poncia cumple con la función actancial de Ayudante y Oponente simultáneamente. Esta ayuda al Sujeto cuando le advierte de lo que está pasando en su casa y la previene de una posible catástrofe familiar debido a la represión sexual que sufren sus hijas. Posteriormente guarda silencio, en varias ocasiones, y se opone a los deseos del Sujeto al asumir una actitud crítica frente a la problemática familiar y a la forma cómo Bernarda conduce su hogar, transformándose así en su Oponente. Esta doble función actancial es frecuente en los análisis. Adela, destaca como el Oponente que más rechazo manifiesta al régimen despótico impuesto por Bernarda y rompe al mismo tiempo con los rígidos códigos morales que imperan en ese mundo. Sus hermanas actúan con más debilidad. "Pepe" también actúa como Op al deseo del S y es el que finalmente provoca el desenlace trágico de la obra. En D2 se ubica la misma Bernarda como beneficiaria de la acción que ha emprendido.

Este esquema que hemos presentado sucintamente es, a nuestro entender, el más obvio y el que plantea el conflicto principal, pero no el único posible. Otro, entre las varias probables alternativas, podría destacar a Adela como S; el O sería conseguir el amor de Pepe y romper con los códigos morales existentes. El D1 estaría ocupado por el amor y el deseo de libertad. En D2 ubicamos a la misma Adela por ser esta la beneficiada con su acción. Op son Bernarda y las hermanas; la casilla de A la ocupan Pepe y La Poncia. Con la presentación de estos dos esquemas queremos hacer hincapié en las posibilidades de estudio que surgen de la aplicación de un análisis actancial, sobre todo cuando tenemos ante nosotros obras de cierta envergadura y se hace necesario completar el estudio con esquemas actanciales complementarios. Resulta relevante también mencionar la potencialidad que puede adoptar la obra de teatro al permitir varias alternativas para la puesta en escena, dependiendo muchas veces de los gustos y de las lecturas que hagan los directores de teatro. Elaborar varios esquemas actanciales para analizar una obra dramática compleja puede orientar para la puesta

en escena ya que a través de ellos accedemos a los conflictos, a la ideología y a las funciones actanciales que desempeñan los diferentes personajes.

En el primer esquema propuesto para *La casa de Bernarda Alba* las fuerzas que impulsan al S son las convenciones morales y sociales de una sociedad rural en un tiempo y espacio determinado. En el segundo, la fuerza que mueve al S es la del amor y la de su ansia de libertad.

El Destinator resulta ser la categoría actancial que presenta más dificultades a la hora de acceder a ella, pues en la mayoría de los casos se trata de conceptos y motivaciones que mueven al Sujeto en la búsqueda y consecución de su Objeto y estos se hallan generalmente en un plano de abstracción mayor que el resto de los elementos del esquema. Las otras casillas actanciales resultan relativamente fáciles de establecer al poder ser formulables sus relaciones como oraciones; es decir, las categorías actanciales pueden homologarse con las funciones que desempeñan los diferentes componentes de una oración sintáctica. Por ejemplo, el S respondería al sujeto de una oración. De esto se desprende que existen en el modelo actancial diferentes grados o niveles.

Si quisiéramos aplicar nuestra propuesta de macroesquemas actanciales para observar si funcionan o no, utilizaríamos en el análisis de la obra de Lorca, el tercer macroesquema (“los valores nacionales”) puesto que nos permite acceder a otros conflictos centrales de la obra y con ello abre otras posibilidades de lecturas. Así, pondríamos a Adela como Sujeto y a la libertad como Objeto. La opresión y la injusticia como Destinator. El mismo Sujeto y la sociedad como Destinatario. Finalmente, ubicamos a Pepe en la casilla del Ayudante y a Bernarda en la del Oponente.

A continuación, pasamos a explicar las tres parejas que conforman este esquema.

1. Sujeto-Objeto

Es la pareja básica de todo relato dramático al organizarse la acción dramática en torno a la búsqueda que hace el Sujeto de un Objeto. Esta pareja se constituye por tanto en el eje de un relato. El Sujeto puede ser colectivo, pero nunca podrá ocupar esta casilla una abstracción; el Sujeto "es siempre un ser animado, vivo y actuante en escena". (Ubersfeld, 1989: 57).

2. Destinador-Destinario

Según Ubersfeld, las determinaciones de esta pareja son las más difíciles de captar por tratarse de unidades difícilmente lexicalizadas. Lo más corriente es que se trate de "motivaciones" que influyen y determinan la acción del Sujeto. En el Destinador hallamos la significación ideológica del texto. El Destinario suele coincidir con el Sujeto.

3. Ayudante-Oponente

Esta pareja influye directamente en la relación surgida entre el Sujeto y el Objeto. Estas son fuerzas de apoyo u oposición a la consecución del Objeto por parte del Sujeto. Su funcionamiento es en ocasiones móvil. Un ayudante puede transformarse de pronto en Oponente. Dependiendo del texto y de la relación que se establece entre Sujeto y Objeto, es importante subrayar en el análisis cuándo el ayudante y el oponente lo son del Sujeto o del Objeto. Greimas dirige las flechas de esta pareja hacia el Sujeto. Ubersfeld, en principio, las orienta hacia el Objeto por considerar que el conflicto ocurre en torno a él. Nosotros proponemos que las flechas que surgen del Ayudante y del Oponente converjan en el centro del eje Sujeto-Objeto por cuanto este, constituye una unidad inseparable (no puede existir un Sujeto que no desee un Objeto). En principio todas las casillas pueden quedar vacías, menos las del Sujeto y del Objeto.

4.2 Propuesta tipológica

El análisis actancial que hemos aplicado a un corpus de estudio compuesto por diez obras dramáticas en *Análisis actancial de un corpus selectivo del teatro chileno: 1810-1879*, (1998: 59-103) nos permitió llegar a establecer y proponer cuatro macroesquemas actanciales para analizar un corpus de obras dramáticas. Estos serían los cuatro grandes continentes en que quedan incluidas y representadas la mayor parte de las composiciones dramáticas que conforman nuestro corpus de trabajo y estudio. Como hemos apuntado, pensamos que esta propuesta actancial, puede aplicarse también en el estudio de otros corpus dramáticos de teatro del siglo XIX en América Latina. Como explicamos en el inicio del capítulo 3, las inquietudes y anhelos de los intelectuales chilenos de este período, después de haberse producido la ruptura política con España, son compartidas por la mayoría de los pensadores latinoamericanos, puesto que se vive un proceso similar de construcción de los nuevos

estados nacionales en la mayoría de los países de la región. Además, los proyectos de literaturas nacionales tienen una base común en las diferentes naciones, aunque cada uno adquiera sus rasgos particulares. También está el proyecto colectivo de cultivar una literatura americana. Todo esto nos lleva a suponer que nuestra propuesta puede ser aplicada en corpus de obras dramáticas del período.

Las denominaciones de los cuatro macroesquemas actanciales son: “las historias nacionales”, “las costumbres nacionales”, “los valores nacionales” y “los sentimientos nacionales”. Estos nombres los hemos adoptado fundamentalmente basándonos en lo que demandan los intelectuales para una literatura nacional y especialmente, en Lastarria y su discurso de 1842. Como apuntamos en 1.3 y en el inicio de este capítulo 4, solo aplicaremos tres de los cuatro modelos.

En esta investigación, nos interesa identificar cuáles son las historias, las costumbres, y los valores que el corpus de obras dramáticas analizadas presenta como chilenas. Con esta denominación no es nuestra intención evaluar si realmente estas obras contienen o no “historias, costumbres y valores auténticamente chilenos” ya que esa sería una tarea muy ardua debido a la dificultad que presenta el hecho de identificarlas y acotarlas con absoluta exactitud. Además, es sabido que en la conformación de los idearios y proyectos de sociedad de los nuevos Estados nacionales en América Latina durante el siglo XIX se van acomodando y “traduciendo” historias, costumbres y valores de otras latitudes, especialmente de Europa.

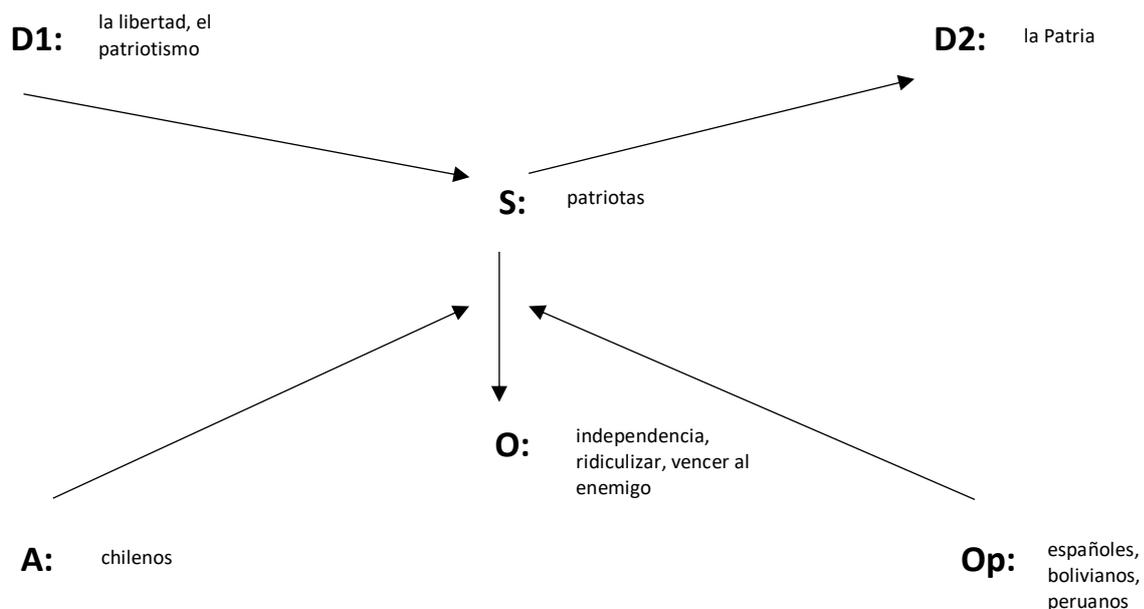
Un aspecto general que queremos comentar sobre la propuesta tipológica es que algunas obras del corpus pueden ser analizadas utilizando más de un macroesquema actancial, como ilustramos anteriormente con *La casa de Bernarda Alba*. Por ejemplo, el drama *El tribunal del honor* de Daniel Caldera lo estudiamos en el capítulo 5.3.4 a partir del tercer macroesquema actancial (“los valores nacionales”), pero también podría examinarse con la ayuda del segundo macroesquema actancial (“las costumbres nacionales”). El criterio que hemos utilizado para elegir uno u otro es la relevancia que adquiere en el texto el conflicto dramático. En el caso del ejemplo, hemos optado por “los valores nacionales” puesto que el conflicto principal surge por el deseo de Juan (el Sujeto) de hacer justicia y recuperar la honra perdida a causa de una infidelidad conyugal (el Objeto). Un conflicto dramático secundario en esta obra es el que está relacionado con los personajes secundarios de Francisco y Dolores y puede examinarse a través del segundo macroesquema actancial. Este se origina por el deseo de Juan (Sujeto) de querer casar a su sobrina (Dolores) con Francisco por interés económico y

María se opone a esta aspiración de Juan. Vale decir, este conflicto puede ser estudiado a través de “las costumbres nacionales”.

El elegir uno u otro modelo lo vemos como una ventaja puesto que enriquece el análisis de la obra. En el caso del ejemplo anterior, nos gustaría poder examinar este drama y sus diferentes conflictos a través de los dos macroesquemas actanciales mencionados, pero no lo hacemos por las limitaciones que impone el formato de este trabajo.

A continuación, presentamos gráficamente estos esquemas y posteriormente procederemos a explicar cada una de sus partes e intentaremos hallar las causas que, a nuestro entender, justifican a nivel socio-histórico, la existencia de estos modelos.

4.2.1 Primer macroesquema actancial: “las historias nacionales”



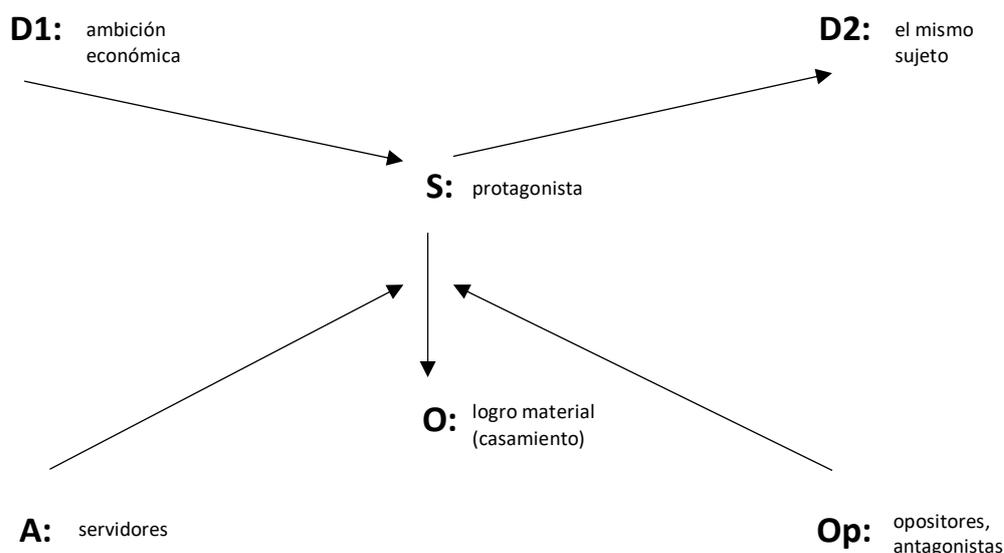
Resumiendo, en nuestra propuesta de macroesquema actancial vemos cómo el Destinatador, la libertad y el patriotismo guían y motivan al Sujeto, patriotas en la búsqueda de su Objeto, la independencia, vencer al enemigo y ridiculizarlo. La Patria, Destinatario es quien se beneficia de esta acción emprendida por el Sujeto. Este es ayudado por los chilenos, Ayudante y se oponen a sus deseos los españoles o los peruanos y bolivianos, Oponentes.

En este macroesquema quedan incluidas las obras que tienen en el período de la Guerra de Independencia y la Guerra del Pacífico su ubicación temporal⁷³. Queremos llamar la atención sobre aquellas composiciones dramáticas que centran su acción en el primer período. Estas son, a nuestro entender, el resultado de un proceso cuya finalidad es ir reafirmando y exaltando los valores y sentimientos patrios. En ellas hay una intención de rescatar los hechos históricos para ir construyendo y desarrollando esta nación que está dando sus primeros pasos como República independiente. La temática histórica es utilizada en la búsqueda de raíces nacionales. Los personajes principales (S: patriotas) en estas piezas son poco más o menos héroes arquetípicos que manifiestan su grandeza y luchan por sus ideales. También observamos en ellas un deseo de liquidar la herencia colonial. Los españoles en estas obras, siempre ubicados en la casilla del Oponente, aparecen vistos como seres traidores, crueles y despóticos. El deseo de rescatar y hacer resaltar los hechos y personajes heroicos de la breve historia de Chile lo vemos como una preocupación constante de los intelectuales y hombres públicos de las primeras décadas del siglo XIX. Estas ideas, como vimos en el capítulo 3, aparecen plasmadas en 1842 en el discurso pronunciado por José Victorino Lastarria en la Sociedad Literaria de Santiago en donde se llama a los escritores a "recordar los hechos heroicos" y a cultivar una literatura propia que sea reflejo de la sociedad y de la forma de ser de un pueblo que gradualmente va adquiriendo su carácter.

Las producciones dramáticas que tienen en la Guerra del Pacífico su razón de existencia surgen como respuesta a circunstancias históricas específicas como veremos en el capítulo 5.1.3. Estas cumplen básicamente una función panfletaria y propagandística; se trata de obras de circunstancias en las que se manifiesta una pasión nacionalista-chauvinista. No apreciamos en ellas otra intención.

⁷³ Estos textos dramáticos son, *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell*, *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza*, *La Independencia de Chile*, Manuel Rodríguez, *El General Daza*, *Los pasatiempos del General Daza*, *¡Glorias peruanas!* y *La toma de Calama*.

4.2.2 Segundo macroesquema actancial: “las costumbres nacionales”



El funcionamiento de este macroesquema actancial es el siguiente. La ambición económica (D1) es la fuerza que guía al protagonista (S) en su deseo de obtener un logro material que, en general, se concretiza a través del matrimonio por interés económico (O); los ayudantes (A) actuarán intentando que el Sujeto logre su Objeto y los antagonistas u opositores (Op) entorpecerán o tratarán de impedir su acción. El beneficiado (D2) es el mismo Sujeto.

Catorce obras que conforman nuestro corpus de trabajo responden a este modelo⁷⁴. De esta cifra, dos son traducciones libres del francés⁷⁵ y una está inconclusa⁷⁶. El género más representado en este grupo de textos dramáticos es el de la comedia⁷⁷.

Un elemento destacable en esta propuesta actancial es que la casilla del Sujeto casi siempre está ocupada por un protagonista que se caracteriza por practicar una escala de “valores negativa”⁷⁸. Faustino, Enrique, Lindor, Pascual, Angelito, César, Valentín, Emilio, Aníbal, Ángel, y Prudencio destacan como Sujetos porque es en torno a ellos y a su deseo que

74 Estas piezas son, *Una promesa de amor*, *El jefe de la familia*, *Los celos infundados*, *El aventurero*, *Por amor y por dinero*, *Los extremos se tocan*, *Astucia quieren las cosas*, *Quien mucho abarca...*, *Como en Santiago*, *Por leer al revés*, *Más discurre un hambriento que cien letrados*, *Todo menos solterona*, *Los dos amores* y *El testarudo*.

75 *Por leer al revés* de Ruperto Marchant Pereira, comedia en un acto (imitación del francés) y *Los celos infundados* de Salvador Sanfuentes, comedia en un acto (traducida libremente de *Le cocu imaginaire* de Moliere).

76 Se trata de *Una promesa de amor* de J.A. Torres, comedia en dos actos que se publicó en *El Correo Literario* en los números 20, 21 y 22 de 1858.

77 Nueve obras reciben la denominación de comedia; dos de juguete cómico; una de proverbio; otra de pieza y finalmente una de drama.

78 Once de las catorce obras tienen este tipo de Sujeto.

gira y se organiza la acción dramática principal y se generan los conflictos dramáticos centrales. Los antagonistas en la mayoría de estas obras, por el contrario, son personajes que se caracterizan por practicar una escala de “valores positiva”. Recordemos que una característica esencial del género dramático es privilegiar una acción que permita el enfrentamiento entre protagonistas o héroes y antagonistas o anti héroes.

La ambición económica (D1) es la fuerza catalizadora que guía a los protagonistas (S) de nuestra propuesta y la encontramos representada en personajes que, como ya lo hemos planteado, practican una escala de valores o pauta de comportamiento que podría definirse, a juzgar principalmente por el contenido de las obras y por los diálogos que sostienen protagonistas y antagonistas, como falsa y decadente. Estos sujetos pertenecen a diferentes sectores de la sociedad⁷⁹. En nuestra lectura, muchos de los textos dramáticos que conforman nuestro corpus, pese a ser escritos por intelectuales laicos o liberales, que en general proponen un proyecto de nación y sociedad opuesto al de los intelectuales conservadores, reproducen la ideología hegemónica de los grupos dominantes, especialmente la visión de una sociedad estratificada en clases sociales. En *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez⁸⁰, por ejemplo, Faustino es el representante de un hipotético grupo arribista de la capital; él desempeña un cargo político que le permite moverse en los grupos de poder y beneficiarse de la posición que ostenta.

Durante la mayor parte del período que abarca este estudio, el poder estuvo en manos de una aristocracia terrateniente agroexportadora. En Faustino observamos, por indicios connotados y denotados en el texto, un deseo de pertenencia a este sector dominante. El anhelo de este personaje de arrendar el fundo o hacienda y lo que ello involucra estaría apuntando hacia ese afán. Como sostiene González-Stephan (2002: 47) fue la aristocracia terrateniente y no la burguesía⁸¹ la que tuvo en sus manos el poder después de la

79 Durante las últimas dos décadas de nuestro período, Chile atravesaba por un momento social de crisis en donde surge un naciente capitalismo que da origen a la aparición de nuevos grupos emergentes. En nuestro corpus de obras podemos apreciar, en general, la existencia de dos grandes conglomerados, el “emergente arribista” y el “tradicional”. Ambos son criticados y en ocasiones ridiculizados. La presencia de estos grupos y sus características las encontramos en obras como *El jefe de la familia*, *Como en Santiago*, *Astucia quieren las cosas*, *Los dos amores*, *El aventurero*, etc.

80 Este escritor liberal, según Mario Céspedes (1988: 73) guardó siempre un resentimiento profundo contra Diego Portales y el gobierno conservador a causa del fusilamiento de su padre quien fue acusado de participar en una conspiración en contra del intendente de Colchagua, Antonio José de Irisarri. Céspedes agrega que “este odio se advierte en muchas de las páginas históricas que escribió, particularmente en *Pipiolos y Pelucones* [...]”.

81 Queremos advertir que un problema que nos ha surgido al consultar los textos de historia chilena y latinoamericana es la falta de precisión y rigurosidad que existe en estos para definir conceptos claves, como, por ejemplo, los que tienen relación y caracterizan a los

Independencia y durante la mayor parte del siglo XIX en la mayoría de los países hispanoamericanos.

En las composiciones dramáticas que conforman este grupo de las “costumbres nacionales”, vemos la lucha, en mayor o menor medida, que se produce entre un pensamiento liberal o radical y uno conservador. Ejemplo de esto es la obra *Por amor y por dinero* de Luis Rodríguez Velasco. Lindor es representante de una ideología conservadora que se opone a que la sociedad vaya experimentando cambios. Su posición religiosa es la mejor muestra de ese pensamiento. Él se deja influir por un personaje femenino, su tía, que representa a un sector católico tradicional y que practica una forma de religiosidad cuestionada, la beatería, y atacada por los personajes de ideología liberal-radical, Ricardo y Antonio; estos son "rojos" o radicales⁸² que creen en una sociedad diferente a la establecida por la clase gobernante. Ellos otorgan valor a las uniones matrimoniales que se sustentan en el amor y a la amistad que surge no como producto de una relación interesada. Sus críticas a costumbres y comportamientos de ciertos personajes resultan evidentes en el transcurso de la obra. Lindor aparece caracterizado por su frivolidad y solo está pendiente de la moda parisina, del dinero y de los viajes a Europa; así se desprende de los diálogos que sostiene durante toda la obra con otros personajes. En nuestra lectura, la frivolidad de su carácter apunta a destacar la superficialidad de los nuevos tiempos y esta contrasta radicalmente con Ricardo y Antonio que en esta pieza son portadores de ideas completamente opuestas. Sin embargo, pensamos que la banalidad, además del gusto y atracción por lo europeo, es algo que trasciende a las ideologías políticas de la época, aunque la lectura de la comedia de Rodríguez Velasco no invita a esta interpretación ya que se satiriza y se critica con aspereza la figura de Lindor y su religiosa tía; en cambio, los personajes portadores de una ideología liberal-radical aparecen como los verdaderos héroes de la obra.

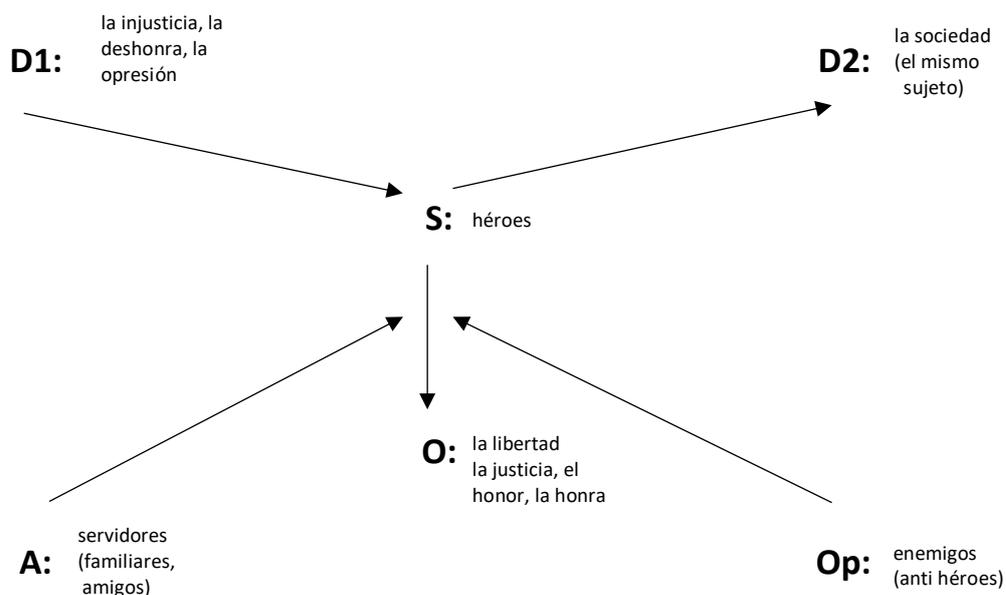
distintos grupos sociales. Es por lo anterior que compartimos plenamente el siguiente comentario de Salazar (1999: 31-32): “Uno de los problemas que ha debido enfrentar la historiografía chilena (y la latinoamericana en general) ha sido la querrela de los conceptos [...] ¿Qué fueron, conceptual y realmente hablando, nuestras elites dirigentes en el siglo XIX? Como bien apunta Rafael Sagredo [...] los estudiosos no se han preocupado de precisar qué entienden por elite. El término se emplea indistintamente como sinónimo de “aristocracia”, “burguesía”, oligarquía”, “patriciado”, “grandes familias”, “autoridades”, “personajes políticos”, “familias más importantes”, “altos grupos sociales”, “familias influyentes”, “grupos dirigentes”, “sectores sociales elevados” o “fronda aristocrática” [...]”.

82 En 1859 los liberales de tendencia más radical abandonan su partido y forman el Partido Radical en 1862. Un sinónimo de radical en la época fue el de "rojo". Desde sus comienzos el Partido Radical se declaró defensor de las libertades en general y proclamó la libertad de pensamiento, de conciencia, de enseñanza, de reunión, de asociación y de sufragio. Esta defensa también se acompañó de otras bases como el laicismo, la tolerancia, preocupación por la educación y la situación legal de las mujeres, etc.

(http://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Radical) (Visto: 12-9-17).

De todas las obras de nuestro corpus, las producciones dramáticas que quedan enmarcadas dentro del funcionamiento de este macroesquema actancial son las que más rasgos costumbristas presentan. La alusión en ellas a ciertos personajes y a su forma de ser y actuar así lo comprueban. A través de la temática del matrimonio por interés económico nos vamos adentrando en un mundo que está regido por sus propios códigos sociales y morales y sus particulares pautas de conducta. Lo más común en estos textos será hallar a dos grupos de personajes que representan alternativas de comportamiento que están en abierta oposición. Por una parte, tenemos a los protagonistas que actúan movidos fundamentalmente por la ambición económica y que ven la unión matrimonial como una transacción mercantil y, por otro lado, a los antagonistas que lo hacen movidos por “sentimientos nobles”; estos solo creen en matrimonios que se establecen como producto del amor. Los conflictos dramáticos en la mayoría de estas obras surgen como producto de esta oposición.

4.2.3 Tercer macroesquema actancial: “los valores nacionales”



La frase que resume este macroesquema es, la injusticia, la opresión y la deshonra (D1) impulsan al Sujeto, en general se trata del héroe de la obra, a conseguir su Objeto que es la obtención o restitución de la libertad, la justicia, el honor y la honra. En esta lucha el Sujeto es auxiliado por sus ayudantes (A) y se oponen (Op) a sus anhelos sus enemigos que en general son los anti héroes. El Destinatario (D2) de la acción emprendida por el Sujeto acostumbra a ser un grupo social o, en menor medida, el propio Sujeto.

Catorce obras de nuestro corpus de trabajo responden a este modelo⁸³. Todas estas composiciones, menos *La Iglesia y el Estado* y *La beata* son dramas⁸⁴. Queremos resaltar este hecho por considerar que es justamente este subgénero el que goza de enorme popularidad durante gran parte del siglo XIX. El desenlace de la mayoría de estos es trágico, pues terminan con la muerte de algunos de los protagonistas.

En este macroesquema quedan incluidas, con frecuencia, las piezas que ponen su acento en un conflicto ideológico. Por ejemplo, obras como *Scanderberg* o *El renegado* destacan la lucha generada por dos ideologías religiosas que se enfrentan, la cristiana y la mahometana. La confrontación que se desata por este conflicto acentúa los rasgos distintivos de los personajes. Los héroes aparecen caracterizados con cualidades épicas, en contraposición a los antagonistas o anti héroes, representaciones de la maldad, el despotismo y la crueldad.

Lo más común en estas obras será encontrarse con un espacio ajeno a Chile y la ubicación temporal suele estar en un tiempo histórico anterior al siglo XIX.

Una característica importante de estas composiciones es la presencia de acontecimientos y personajes históricos; en el 90% de ellas estos elementos, de una u otra forma, ocupan un lugar destacado. Esta particularidad hace resaltar el carácter de verosimilitud que tienen estas piezas y que es característico del género del drama en general y del drama histórico en particular⁸⁵. Hemos intentado comprobar hasta qué punto los acontecimientos históricos que aparecen en ellas tienen una correspondencia con la realidad histórica; en general, podemos afirmar que estos sucesos se ven alterados en los textos dramáticos. En cuanto a los personajes podemos aseverar que un gran número de ellos son históricos⁸⁶, aunque el autor

83 Estas son, *La Camila o La Patriota de Sud América*, *Juana de Nápoles*, *La Conjuración de Almagro*, *Leonor o El último día de los jesuitas*, *Scanderberg*, *La beata*, *La Iglesia y el Estado*, *La conspiración de Milán*, *La mujer-hombre*, *Ernesto*, *El renegado*, *El último día de Polonia*, *El precio de la gloria* y *El tribunal del honor*.

84 Pavis define drama en su segunda acepción como género particular de obra de teatro surgido en el siglo XVIII, "la cual se presenta como síntesis (o "intermediaria" o "derivado") de la comedia y de la tragedia. La acción patética no excluye los elementos cómicos, realistas o grotescos. Es un "género serio" (Diderot) a partir del cual la tragedia burguesa apela a la sensibilidad lacrimosa y al espíritu filosófico del siglo XVIII [...] Debido a la preocupación por el realismo textual y escénico, ellos sacan adelante sus temas en su propia época, queriendo producir un efecto de ilusión y de autenticidad" (1990: 149).

85 La mitad del corpus que conforman "los valores nacionales" son dramas históricos: *La Camila o la Patriota de Sud América*, *Juana de Nápoles*, *La conjuración de Almagro*, *Leonor o el último día de los jesuitas*, *Scanderberg*, *La conspiración de Milán* y *El último día de Polonia*.

86 Personajes históricos son, por ejemplo, Sebastián José Pombal y José I de Braganza de *Leonor o el último día de los jesuitas*. Pombal (1699-1782) fue ministro de José I; se le conoce por haber sido un declarado adversario de los jesuitas y por haber fortalecido el poder real y opuesto a las clases aristocráticas un pueblo independiente e ilustrado. En el drama sus características negativas se han exagerado. Otros personajes históricos son *Scanderberg* y Amurat II (siglo XV) (de la obra del mismo nombre), María Galeas Sforza, duque de Milán (1444-

dramático suele, obviamente, modificarlos como lo hace también en ocasiones, con los acontecimientos. Pensamos que este hecho tiene relación con el gusto que había en la época por producir este tipo de obras. La historia como tema, aunque fuese ajena muchas veces, resultaba atractiva, interesante y, en ocasiones, cumplía con una función didáctica, sobre todo, durante las primeras cuatro décadas de nuestro período en que la producción nacional era muy escasa.

Finalmente queremos relevar la importancia que tuvieron algunas de estas obras en el Chile de la época. A modo de ejemplo, citamos *La Iglesia y el Estado* y *Leonor o El último día de los jesuitas* a las que ya aludimos en 2.1 Ambas fueron escritas durante la década de 1870. Durante ese período, liberales y conservadores, discutían apasionadamente sobre las relaciones que debían mantenerse entre la Iglesia y el Estado. Aunque en la segunda obra mencionada no se trate de esta problemática directamente, hay en ella una toma de posición en cuanto a la importancia que juega la Iglesia católica en el devenir histórico y político de los pueblos; además la lucha que se trabó entre ambos bandos trasciende la realidad chilena; por esa época también se debatía el problema en la Europa católica y en América Latina. Es desde esta perspectiva que establecemos la relación. *La Iglesia y el Estado* sostiene una postura liberal y *Leonor o el último día de los jesuitas*⁸⁷ una tesis clerical. Para justificar la existencia de estas piezas habría que considerar estos hechos, pues es en este contexto de divergencia ideológica en relación al carácter del Estado que surgen estos textos.

4.3 Ideologemas en el discurso de Lastarria

Los macroideologemas e ideologemas del discurso de Lastarria que establecemos en este apartado se transforman en una herramienta teórica que complementa y enriquece la propuesta macroactancial presentada en líneas anteriores porque nos permite analizar y

1476) de *La Conspiración de Milán*, Tarik-Ibn-Zyad (s. VIII) de *El renegado*, el duque Huberto Czartoryski de Polonia, Tadeo Cosciusko (1746-1817), Catalina II, la Grande (1729-1796), Poniatowski (1762-1813) de *El último día de Polonia*, Galileo Galilei de *El precio de la gloria*, etc.

⁸⁷ Esta obra fue representada en noviembre de 1871 a beneficio del actor Bermonet. En el estudio "Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción" de Sofía Correa (1983: 343) hallamos un comentario extraído del periódico *El Independiente* del 11 de noviembre de 1871 que comenta: "Apenas hubo aparecido Bermonet en su papel de padre Ricci, General de la Compañía de Jesús, cuando los amigos del actor prorrumpieron en aplausos que fueron contestados con pifias que salían de una misma parte de la concurrencia. Fue aquello el primer síntoma, la primera manifestación que se dieron el gusto de hacer los liberales de la incredulidad a todo trance".

discutir la refracción que se produce entre las piezas dramáticas que conforman el corpus y su contexto sociocultural, político e histórico, particularmente en el ámbito de la ideología.

El discurso de Lastarria que hemos presentado en el capítulo 3.2 constituye, en nuestra lectura, un texto programático que está estructurado en base a un macroideograma principal y que es la creación de una literatura nacional chilena; este, a su vez, incluye ideogramas predominantes de la época y sus actores.

Para la creación de una literatura nacional partimos de los siguientes macroideogramas:

4.3.1. La ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial

Romper con la herencia colonial española es el anhelo de los intelectuales liberales republicanos e ilustrados que ven este legado como una gran deficiencia, como apuntamos en 1.3. Lastarria, en nuestra lectura, deja claro en su discurso que la autonomía mental se puede lograr a través de cultivar una literatura original que contribuya a crear un marco conceptual que guíe a la sociedad chilena hacia el progreso social y hacia la anhelada libertad. Romper con el legado del ‘antiguo régimen’ es una idea esencial que está presente en todo el discurso de Lastarria y se manifiesta a través de numerosas palabras que están teñidas de esta visión. Hemos hecho una selección de ellas y las hemos dividido entre ideogramas ‘positivos’ y ‘negativos’:

Ideogramas ‘positivos’: luz, educación, ilustración, libertad, pensamiento, razón, democracia, civilización, liberalismo, republicanismo, autonomía.

Ideogramas ‘negativos’: oscuridad de la sinrazón (inquisición), anarquía, yugo político y religioso, elitismo cultural, despotismo, centralismo político, vicios sociales, ignorancia, codicia, absolutismo.

Subercaseaux (1997: 98-100) sostiene que Lastarria hace uso de una prosa en donde abundan los adjetivos, las enumeraciones y una serie de figuras retóricas, como, por ejemplo, metáforas e hipérbolos y ejemplifica estos esquemas semánticos, con uno de sus textos titulado *Investigaciones*, pero aclara que también se pueden encontrar en *Bosquejo* y en sus relatos de ficción. En nuestra lectura, pensamos que el uso que hace Lastarria del sistema metafórico lumínico y vegetal, señalado por Subercaseaux, se halla presente también en su

alocución de 1842 y forma parte de la retórica del discurso de este intelectual y de su obra en general. El sistema metafórico lumínico se sustenta en la idea de la libertad como ley suprema del proceso histórico y amalgama los anhelos del liberalismo ilustrado. El sol es el símbolo central de este sistema y se corresponde con la idea de la libertad. Sol y libertad son el principio de energía que anima e ilumina todo lo que existe. Algunos ejemplos en el discurso son: luz, amanecer, alborada, alumbrar y encender.

El sistema metafórico vegetal se establece en la idea de la historia como naturaleza, “como organismo que tiene sus propios fines y que avanza hacia la perfección”. Su símbolo principal lo encontramos en la imagen del árbol cósmico, “símil de la humanidad que se desarrolla hacia la plenitud de sus posibilidades, hasta dar frutos” (1997: 100). En el discurso podemos señalar como ejemplos, semillas, flores, cultivar, florecer, frutos, crecer, fresca oliva, laurel, campo y labrar.

4.3.2. La literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original

Mediante este ideologema pretendemos rastrear las características consideradas como propiamente “chilenas”. También es posible rastrear los signos que puedan considerarse como autóctonos característicos de la 'naturaleza americana' (costumbres, rasgos de carácter, etc.).

Barrera (2005: cap. 1: 21) subraya que Lastarria “no busca nunca la imitación sino la apropiación de lo que mejor nos sirva para expresarnos, porque lo primordial es ser originales”. También añade que un componente central del liberalismo literario hispanoamericano es el tema del americanismo en la literatura al cual aludimos en el inicio de este capítulo. Lastarria no es el primero en hablar sobre la importancia de que la literatura nacional incorpore el espacio o la naturaleza americana, pero sí es uno de los primeros en reflexionar sobre este tema y darle una significación crítica. Para Barrera (ibid), “el americanismo literario fue, en muchos casos, una abstracción [...] pero también fue un intento por decodificar las normas estéticas traídas desde Europa para repensarlas desde estos espacios marginales”.

4.3.3. El castellano es una lengua rica que se debe defender y cultivar

La lengua castellana es una herencia fundamental que hay que desarrollar junto con el aprendizaje del uso de la misma por parte de los clásicos.

A través de este ideologema, procuramos rastrear signos textuales como el uso de una lengua “clásica”, personal, idiolectos; crítica al “afrancesamiento” del lenguaje.

El tema del idioma castellano dio lugar a varias polémicas y debates; una de las más conocidas y que tuvo más repercusiones fue la que sostuvieron Sarmiento y Bello. Para el intelectual venezolano, el castellano era una valiosa herramienta y un punto en común entre los habitantes de los diferentes estados-naciones. Como dice Barrera (2005: cap.1: 18) no se trata de que Bello fuese un purista del lenguaje. Su Gramática fue creada para el uso de los hispanoamericanos, o sea para destacar y estudiar sus peculiaridades. Para Sarmiento, la lengua es creación de los pueblos y los gramáticos deben obedecerlos al determinar sus reglas y leyes. Él llama la atención sobre el peligro que significa seguir ciegamente a las gramáticas y de obedecer servilmente a los modelos clásicos, por ejemplo, “[l]as leyes de la lengua, nos dice, deben ajustarse al habla de los pueblos”⁸⁸.

Lastarria, como la mayoría de los liberales hispanoamericanos, muestra un rechazo a todo lo español, a excepción de la lengua. Barrera (2005: cap. 1: 20) sostiene que esta, debe ser tratada “desde una perspectiva auténticamente americana, es decir, entendida como un instrumento básico para acceder a la biblioteca europea”.

4.3.4 La religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional

Los liberales chilenos e hispanoamericanos de la época, como Lastarria, suelen ser antiiglesia, pero no antirreligión. Parte de este ideologema, nos despierta varias interrogantes ya que lo consideramos contradictorio y ambiguo. Ser un ‘buen católico’, en el estricto sentido de la expresión, significa seguir las pautas que marca la Iglesia oficial católica desde su sede

⁸⁸ En su obra *Facundo*, Sarmiento quizás sin proponérselo, hace una defensa de la expresión autóctona como característica central de la originalidad de los nuevos estados nacionales, en este caso concreto, del pueblo argentino y de la descripción que hace del gaucho.

vaticana y esto es justamente, lo que muchos de los liberales chilenos rechazan con fuerza, por representar las ideas del ‘antiguo régimen’. Estas ambigüedades en el plano de las ideas religiosas se manifiestan también en el corpus de estudio y en la configuración de algunos de los personajes que pueblan estas producciones dramáticas. Un ejemplo es el personaje de Juan, protagonista de *El tribunal del honor*, texto que analizamos en el capítulo 5.3.4. Nuestro objetivo es reconocer estas ambigüedades o contradicciones en las obras y analizar el porqué de su presencia.

En cuanto a la segunda parte de este ideologema, de que la historia es una fuente de la literatura nacional, pretendemos rastrear cómo se representa este tema en nuestro corpus de estudio. Hay varios textos dramáticos en donde se manifiesta la historia nacional y también la de otros países como veremos en el capítulo 5.1; nuestro propósito es analizar qué función cumple y qué grado de importancia adquiere en las obras analizadas.

Capítulo 5: Análisis macroactanciales sobre “las historias, las costumbres y los valores nacionales”

Este capítulo se transforma en el núcleo de nuestra investigación por ser el del análisis de las obras que conforman “las historias, las costumbres y los valores nacionales”. Para cada macroesquema actancial hemos seleccionado una obra específica para analizarla en profundidad. Es decir, son tres los textos dramáticos elegidos⁸⁹. Sin embargo, en cada subcapítulo estudiamos también los aspectos que consideramos más relevantes de las otras obras que forman parte de cada macroesquema (Ver 1.4).

La disposición de este capítulo se estructura en tres partes y en cada una de ellas se estudian las obras correspondientes a cada macroesquema actancial, pero poniendo, como hemos apuntado en el párrafo anterior, el énfasis en el análisis extensivo de solo un texto dramático.

Cada subcapítulo está conformado por las mismas rúbricas o denominaciones y se inicia presentando las partes que lo conforman (5.1; 5.2 y 5.3). Luego, se explica la propuesta macroactancial para cada macroesquema (5.1.1; 5.2.1 y 5.3.1). Posteriormente, se señalan los criterios que seguimos para la selección de la obra a estudiar y se destacan también aspectos biográficos relevantes de los autores de estas (5.1.2; 5.2.2 y 5.3.2). Seguidamente, presentamos aspectos importantes a tener en cuenta antes de la lectura del análisis de cada pieza (5.1.3; 5.2.3 y 5.3.3). A continuación, analizamos cada una de las tres obras dramáticas seleccionadas, transformándose este apartado en el más extenso e importante de este capítulo (5.1.4; 5.2.4 y 5.3.4). Finalmente, comentamos y analizamos los aspectos relevantes sobre otros textos que pertenecen a cada macroesquema actancial y terminamos con una breve recapitulación (5.1.5; 5.2.5 y 5.3.5).

89 Para el macroesquema actancial 1: “las historias nacionales” hemos seleccionado el drama histórico *La Independencia de Chile* de José Antonio Torres de 1856. Para el segundo, “las costumbres nacionales” optamos por la comedia de Daniel Barros Grez, *Como en Santiago* de 1875 y para el tercero, sobre “los valores nacionales”, escogimos el drama *El tribunal del honor* de Daniel Caldera de 1876.

5.1 “Las historias nacionales”

El núcleo de este subcapítulo sobre las historias nacionales lo constituye el análisis del drama histórico de José Antonio Torres, *La independencia de Chile* (5.1.4). Antes de entrar en el examen de este texto, proporcionaremos información previa que nos ayude a su comprensión y análisis.

Este subcapítulo se inicia con la presentación de nuestra propuesta macroactancial 1 para examinar los textos dramáticos que se insertan dentro de las “Las historias nacionales” (5.1.1). En seguida, en 5.1.2, entregamos antecedentes de José Antonio Torres y de los criterios que adoptamos para seleccionar este drama histórico. Luego en 5.1.3 nos detenemos a describir y explicar el papel que adquiere la guerra en las obras de nuestro corpus. Posteriormente, en 5.1.4 analizamos la obra de José Antonio Torres y finalmente, en 5.1.5 presentamos y comentamos aspectos centrales de otras obras que categorizamos dentro de las “historias nacionales”.

5.1.1 Propuesta macroactancial 1: “Las historias nacionales”

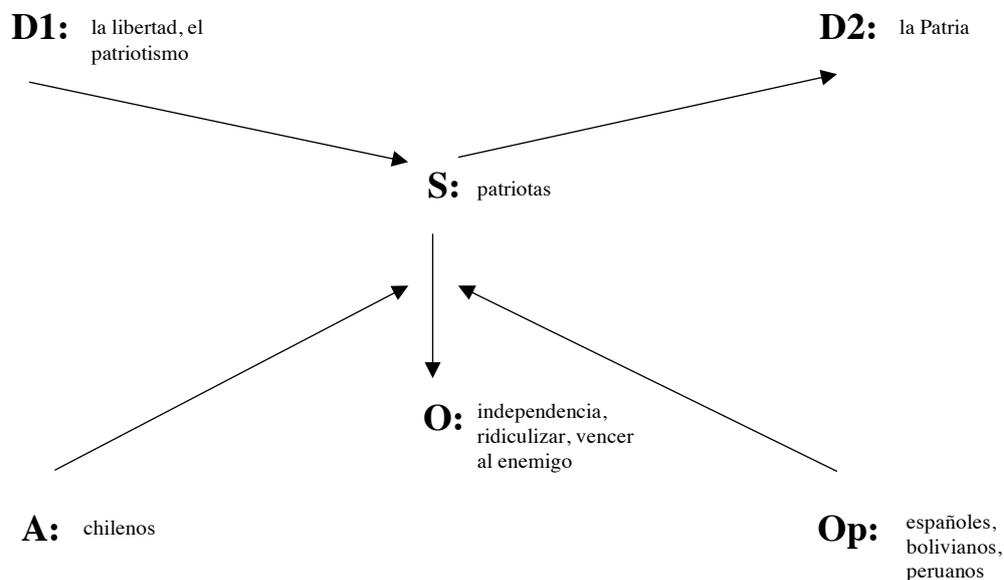
El calificativo de “historias nacionales” que le hemos dado a nuestro primer macroesquema, como a los tres restantes, lo hemos adoptado teniendo en consideración lo que piden los hombres de letras de esta época para la creación de un proyecto de literatura nacional como ya lo hemos expuesto en los capítulos 3 y 4 (Ver 3.2 y 4.2.1).

Como señala Faúndez (2014: 31) las nuevas repúblicas americanas, una vez conseguida la independencia, necesitan “reinventarse en todos los términos” como producto de la ruptura con la tradición española; para ello se hace imperativo crear y desarrollar una gama de elementos simbólicos que contribuyan a la construcción y fortalecimiento de la nacionalidad y a la configuración de sus imaginarios. Se funda un panteón con héroes patrios, se alzan monumentos, se crea una bandera, se compone un himno nacional, se nombra una “patrona espiritual” y se comienza a escribir una “historia propia”. Estos componentes emblemáticos resultado del proyecto modernizador instituido por la nueva República, “junto con la guerra como escenario por excelencia, sirven de motivos dramáticos para articular una emergente y acotada dramaturgia nacional vinculada a la patria y la guerra a lo largo del siglo XIX”. Esta escritura dramática de carácter patriótico-bélico “expresa una construcción de identidad

“legitimadora”, como parte de la producción y reproducción simbólica del orden y proyecto social nacional, que toma la moral militar y la nación, como móviles estéticos” (ibid).

La historia nacional y sus hechos épicos son asuntos esenciales a los cuales se apela en diferentes discursos sobre cómo se concibe la creación de una literatura nacional. García del Río, periodista de *El telégrafo*, imagina el teatro como una institución social cuyo propósito debe ser la difusión de las costumbres cívicas, además de ser una “escuela de moral”. Afirma que las costumbres y acciones que se deberían representar en el teatro son las “nuestras, las costumbres de los araucanos” y también deberían ponerse en escena “los sucesos gloriosos de nuestra revolución” (N° 55, 14 de diciembre de 1819). Casi un cuarto de siglo más tarde, Lastarria plantea que la materia de una literatura nacional hay que buscarla en la naturaleza americana, en las necesidades sociales y morales, en sus costumbres y sentimientos, en su religión, en su historia y en sus “hechos heroicos” (1842: 15).

Nuestra propuesta actancial para el análisis de las obras dramáticas que se enmarcan dentro de lo que hemos denominado las “historias nacionales” es la siguiente:



La libertad y el patriotismo (D1) guían y motivan a los patriotas (S) en la búsqueda de la independencia, vencer al enemigo y ridiculizarlo (O) en beneficio de La Patria (D2). Los chilenos (A), auxilian al S y los españoles o los peruanos y bolivianos (Op) se oponen a sus deseos.

En “las historias nacionales” quedan incluidas las obras que ubican su acción en el período de la Reconquista y de la Guerra del Pacífico.

La historia en el corpus de trabajo es una fuente temática fértil y contribuye a conformar la acción y los conflictos dramáticos. Su presencia se aprecia en diferentes niveles y adquiere distintos grados de importancia. En este primer macroesquema actancial se transforma en el eje dramático, pero también alcanza relevancia en algunas obras del tercer macroesquema actancial sobre “los valores nacionales” (Ver 5.3.1) y en general, está presente en muchas de las obras del corpus de trabajo.

5.1.2 José Antonio Torres y la elección de *La independencia de Chile*

Para demostrar la presencia de “las historias nacionales” y la forma cómo estas entran en diálogo con la sociedad de la época y con lo propuesto por los intelectuales para el cultivo de una literatura nacional, hemos elegido el drama histórico en tres actos *La independencia de Chile* de José Antonio Torres de 1856. Los criterios que hemos seguido para la selección de esta obra son, en primer lugar, su grado mayor de complejidad en relación a las partes esenciales de su construcción dramática, como son, los personajes, el espacio, el tiempo, los conflictos y la acción dramática. De las 8 obras que componen las historias nacionales, 5 de ellas se destacan por su gran brevedad⁹⁰. Estas últimas y las dos restantes, *Manuel Rodríguez* y *La toma de Calama* no poseen el mismo grado de complejidad en lo que respecta a los aspectos arriba mencionados y por lo tanto no nos permiten examinar y problematizar de manera más vasta la propuesta macroactancial para este grupo de textos. En segundo lugar, hemos querido seleccionar una obra de la década de 1850, período de afianzamiento del proyecto literario nacional, para analizar de qué manera se manifiestan o no las ideas de los intelectuales de 1842 y de sus predecesores en este drama histórico y luego establecer un paralelo con los textos dramáticos de décadas posteriores en lo que se refiere al tratamiento del tema de la historia y de la guerra. Pese a la selección de solo una obra, en 5.1.5 examinamos y discutimos brevemente los aspectos más relevantes de algunos de los textos que conforman las historias nacionales con el objetivo de enriquecer el análisis.

⁹⁰ Me refiero al juguete cómico de Juan Allende; a las dos introducciones de Vera y Pintado; al drama tragi-cómico de Tornero y a la comedia bufa de Lathrop.

José Antonio Torres (1828-1864) fue dramaturgo, poeta, narrador, periodista y también escribió sobre diversas materias en los periódicos de la época. Según Figueroa (1888: 527) en 1851 se estrenó en la prensa como redactor del diario *El Mercurio de Valparaíso*. “La ductilidad de su ingenio era tan admirable, que escribía, á la vez, estudios filosóficos serios, de controversia política ó social, piezas dramáticas, artículos de costumbres y poesías festivas, con una gracia y donaire digna del más fecundo talento”. La descripción que hace Figueroa de este escritor, nos hace pensar en la clásica figura del intelectual decimonónico que se caracteriza por sus amplios y eruditos conocimientos y por desempeñar las más diversas actividades. Muchos de los autores de los textos de nuestro corpus se pueden identificar con este perfil.

Este hombre de letras es autor de cuatro obras de nuestro corpus de trabajo⁹¹. Torres, en general, compartió las ideas de los intelectuales liberales de su época aunque en 1851, durante el motín del 21 de abril que desembocó en la Revolución de 1851, defendió al gobierno conservador de Manuel Bulnes (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-348989.html>).

En 1858, Torres fundó el periódico *El Correo Literario*, primera publicación ilustrada de carácter satírico que circuló en Chile y de la cual fue su principal redactor⁹². A través de este medio expresó una clara oposición a la administración del conservador Manuel Montt y fue víctima de persecución política. En 1859 fue acusado por el gobierno de difundir propaganda liberal y se le hizo un juicio que terminó con su exilio en Lima hasta 1860 en

91 Estos textos son: el drama histórico *La Independencia de Chile*; la comedia en dos actos, *Una promesa de amor* de 1858; el drama en cuatro actos, *Carlos o amor de padre* de 1863 y finalmente, la pieza en un acto, *El aventurero* de 1863.

92 *El Correo Literario* se fundó el 18 de julio de 1858. Su existencia se divide en tres épocas de publicación que van en diferentes períodos: la primera, en 1858; la segunda, entre los años de 1864 y 1865; y, finalmente, un breve lapso durante 1867. Su primera etapa fue probablemente la más reflexiva y contestataria de todas en donde declaró reiteradamente su oposición al gobierno del conservador Manuel Montt. Muchas de sus publicaciones e ilustraciones criticaban el sentido periodístico de otros medios de prensa como *El Ferrocarril* o *El Mercurio* o, bien, caricaturizaban a personajes públicos con el propósito de "corregir las costumbres i los defectos, satirizar, poner en ridículo, si se quiere, para procurar su coerción. Pero tambien tiene por objeto ensalzar" (*El Correo Literario* N°6, 1858) (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93471.html>) (Visto: 26-3-18). José Antonio Torres tenía a su cargo la sección "Historia de la semana" en donde analizaba los sucesos políticos y sociales más destacados de la semana, haciendo uso de un discurso crítico hacia el régimen dominante (ibid). Los temas noticiosos más frecuentes de esta sección estaban relacionados con las discusiones en el Congreso, las presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago y las diferentes reuniones sociales de esa época, como los bailes y los banquetes. La "Historia de la semana" pasó a convertirse en "una composición cercana al cuadro de costumbres y la crónica periodística a un tipo de texto político complejo, que combinaba la denuncia y el llamado a la acción, pasando de "un cierto desgano inicial por la política (...) a la pasión (...), todo esto sin abandonar el interés por reseñar acontecimientos sociales y artísticos" (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-348960.html>) (Visto: 26-3-18).

donde también fundó un periódico y ejerció el trabajo periodístico

(<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-348962.html>).

Torres, como muchos de sus contemporáneos, fue un intelectual complejo que entró en conflicto con las ideas políticas de su época. Según Figueroa (1888: 527), las obras de este hijo ilustre de las letras “han quedado olvidadas y desconocidas, con evidente injusticia, pues fue uno de los periodistas y poetas que más ha honrado a nuestra literatura”.

La independencia de Chile se publicó por primera vez en 1856 en la *Imprenta del Ferrocarril*. Torres, en la dedicatoria a Salvador Sanfuentes⁹³, sostiene que compuso este drama basándose en la memoria histórica “Chile: desde la batalla de Chacabuco hasta la de Maipo” presentada por Sanfuentes en la Universidad de Chile en 1850.

5.1.3 El papel de la guerra en “las historias nacionales”

La guerra ocupa un lugar preferente en los textos dramáticos que tratan “las historias nacionales”. Fernández (1996: 191), siguiendo la opinión de varios historiadores, sostiene que los conflictos bélicos ocurridos en Chile durante diferentes momentos de su historia, han marcado el ser nacional y, en consecuencia, su creación artística. El teatro del periodo estudiado, no queda ajeno a esta temática.

Donoso y Huidobro (2015: 78-79) destacan que el teatro chileno jugó un papel muy importante en la inclusión y tratamiento de los conflictos bélicos y se transformó en una manifestación sociocultural fundamental para configurar las dinámicas propias de dicho espacio público. En su interrelación con el contexto sociohistórico y político, los textos dramáticos que tratan el tema bélico contingente:

constituyen estructuras simbólicas que, mediante la creación de textualidades y lugares idealizados, dan tribuna y legitimidad a la exaltación patriótica. Independientemente de la guerra que se trate, el teatro de corte patriótico permite la construcción de estereotipos que vinculan dialécticamente el texto con la

93 Salvador Sanfuentes (1817-1860) fue otro intelectual destacado de la época. Se dedicó a la política, al periodismo, a la traducción y a la literatura. Según la Biblioteca del Congreso de Chile,

(https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Salvador_Sanfuentes_Torres) Sanfuentes, discípulo de Bello, “fue el primer poeta de mérito que tuvo Chile en su vida independiente, y fue uno de los primeros escritores nacionales que lucieron con Lastarria al iniciarse el movimiento literario de 1842”. Este intelectual también fue autor de varias piezas dramáticas. En nuestro corpus de trabajo consignamos cuatro obras de su autoría: los dramas históricos *Juana de Nápoles*; *Una venganza*; *Cora o la virgen del sol* y la comedia *Los celos infundados*.

realidad, constituyéndose, mediante mecanismos alegóricos, en fuentes de autorización cultural para una autodefinición social.

Las ocho obras que conforman las historias nacionales dan cuenta del fervor patriótico y en todas ellas encontramos personajes altamente estereotipados como afirman Donoso y Huidobro. Los Sujetos (patriotas) destacan por sus acentuados rasgos épicos, al contrario de sus Oponentes (españoles, peruanos y bolivianos). Lo que nos parece relevante subrayar, en las obras de los escritores de los primeros años de la República, es el lugar preeminente que ocupan los personajes que representan a los indígenas; ellos se transforman en símbolos de valentía y patriotismo y también de civilización. Esta visión varía en las décadas posteriores y el mejor ejemplo de ello es la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie que comienza a imponerse a mediados de siglo entre muchos intelectuales latinoamericanos cuando se trata de concebir los proyectos culturales e identitarios. Los indígenas dentro de esta visión ocupan un lugar completamente marginal; sin embargo, hasta el día de hoy se apela a su figura cuando se trata de encontrar modelos de valentía y heroísmo. En cambio, la sociedad europea con su cultura letrada, su progreso económico y social, especialmente Francia e Inglaterra, se constituyen en los paradigmas a seguir e imitar.

García del Río en 1819, pide a los escritores teatrales poner en escena “las costumbres de los araucanos” y a fines de esta década, Bernardo Vera y Pintado incluye a personajes mapuches en sus obras *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza* de 1819 e *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* de 1820. También lo ha hecho anteriormente Camilo Henríquez en *La Camila o La patriota de Sud América*, pero en este caso se trata de los indios Omaguas. El lugar que ocupan los araucanos y los indígenas en general, en los discursos identitarios va diluyéndose y perdiendo influencia en las obras dramáticas nacionales (Ver 3.1)

Como plantea Cartes (2013: 198), en Chile, la valorización del pasado indígena estuvo muy relacionada con la imagen heroica del pueblo mapuche que se proyecta en el poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Al igual que los textos de los cronistas, esta obra fue considerada como una fuente de conocimiento histórico del período de la Conquista de Chile. “Surge así la tradición de épica guerrera y, con ella, el “mito” de la Guerra de Arauco [...] que ha creado una ilusión que se identifica con un destino nacional, que se proyecta hasta el presente”. Cartes (ibid) también destaca que esta épica guerrera marca principalmente a la primera generación de republicanos y se representa en proclamas, obras de teatro, himnos nacionales y en la prensa de la época. En 5.1.5 veremos específicamente cómo se manifiesta y

representa la figura de los araucanos en nuestros textos dramáticos, especialmente en los de Vera y Pintado.

Los conflictos bélicos que se representan en nuestras obras dramáticas sobre las historias nacionales quedan enmarcados dentro de dos épocas bien definidas; estas son, la Guerra de la Independencia⁹⁴ y la Guerra del Pacífico⁹⁵. *La independencia de Chile* de José Antonio Torres; *Manuel Rodríguez* de Carlos Walker Martínez; *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* e *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza* de Vera y Pintado son los textos dramáticos que se centran en la primera época. Las obras restantes ubican su acción dramática durante la Guerra del Pacífico; estas son, *El general Daza*, de Juan Rafael Allende, *Los pasatiempos del General Daza*, de Enrique Tornero; *Glorias peruanas* y *La toma de Calama* de Carlos Segundo Lathrop.

El papel que adquiere la guerra en los textos dramáticos de la primera y segunda época es diferente. Los que tratan sobre el período de la Guerra de Independencia surgen en un momento en donde la conciencia nacional se halla en una etapa embrionaria y de construcción de la nacionalidad. Como afirma Faúndez (2014: 59), la escritura dramática de la primera mitad del siglo XIX da cuenta de la incitación a la libertad y del sentimiento patriótico que está despertando en toda América Latina. Por esta razón, “los primeros dramas tienen una relación directa con la guerra libertaria, la cual exhibe la hostilidad hacia el adversario, el odio, la enemistad y la consiguiente destrucción “justa y necesaria” (2014: 60). El enemigo claro a vencer en estas obras es ‘el español’; en cambio, en las de la segunda época, los antagonistas son los vecinos, los “hermanos” peruanos y bolivianos, lo que no concuerda con el discurso americanista que sostienen los intelectuales liberales, hombres públicos y artistas

94 Esta Guerra fue el proceso histórico que permitió la emancipación de Chile de la Monarquía española y que puso punto final al período colonial y comenzó la conformación de una República independiente. La historiografía chilena ha fijado esta época entre el establecimiento de la Primera Junta Nacional de Gobierno, el 18 de septiembre de 1810 y la abdicación de Bernardo O’Higgins al cargo de Director Supremo, el 28 de enero de 1823. Además, este período suele ser subdividido en tres momentos: la Patria Vieja (1810-1814); la Reconquista o Restauración Monárquica (1814-1817) y la Patria Nueva (1817-1823).

95 La Guerra del Pacífico fue un conflicto bélico que enfrentó a Chile contra los aliados Perú y Bolivia y se extendió entre 1879 y 1883. Esta guerra se generó principalmente por razones económicas, especialmente por la importancia que tenía el salitre, muy abundante en la región de Tarapacá y Antofagasta y también por razones demográficas ya que la mayoría de la región en conflicto estaba habitada por población chilena. Durante esta guerra se distinguen cinco campañas: 1. Campaña Marítima. En ella, Chile obtuvo el dominio sobre el Pacífico. 2. Campaña de Tarapacá. Después de varias batallas, la provincia de Tarapacá quedó en poder de Chile. Esta zona era rica en salitre y este sirvió para financiar la guerra. 3. Campaña de Tacna. Las batallas de esta Campaña le dan a Chile el dominio sobre la región sur del Perú, hasta el río Sama. 4. Campaña de Lima. Después del bloqueo del Callao por la escuadra y de las expediciones de Lynch a la costa peruana del Sur, las fuerzas chilenas desembarcaron en la región de Pisco y entraron a Lima en enero de 1881, terminando prácticamente la guerra. 5. Campaña de la Sierra. Su objetivo fue aniquilar las guerrillas de la región serrana (Fernández, 1996: 277 y 278).

del siglo XIX. Como sostiene Hurtado (1997: 63) “revertir este sentimiento era fundamental en una guerra cruenta y sacrificada como la del Pacífico, que comprometió a todo Chile”.

Para Hurtado (1997: 62) “la *escuela pública* del teatro, en un sentido ilustrado, derivó hacia 1880 y hasta fin de siglo en exaltación patriótica, en defensa cerrada y chauvinista de la participación chilena en los conflictos armados: la guerra contra Perú y Bolivia en 1879”. En este sentido, observamos en esta segunda época, un teatro que es vehículo de propaganda patriótica, política y que manifiesta una pasión nacionalista-chauvinista evidente.

Estableciendo un paralelo con las piezas dramáticas escritas en las primeras décadas de la época republicana, estos textos sobre la Guerra del Pacífico, destacan por su función panfletaria y propagandística en un momento en donde la conciencia nacional estaba en una etapa de plena consolidación. Hurtado (2010: 75) considera que el teatro de esta época contribuye a la formación de un nacionalismo exaltado y que halla en la figura del *roto chileno* la síntesis de las cualidades guerreras de coraje, resistencia, astucia, vigor físico y de un amor a la patria que le lleva hasta el punto de poder sacrificar su propia vida si fuese necesario. Por otro lado, los peruanos y bolivianos eran descalificados y denigrados.

Donoso y Huidobro (2015: 79) plantean que la Guerra del Pacífico es, desde la óptica de los imaginarios colectivos, “una instancia paradigmática, donde el nacionalismo de Estado convergió con sentimientos patrióticos espontáneos, lo que permitió integrar y consolidar la idea de un enemigo hasta entonces difuso”. Estos sentimientos patrióticos ya no solo los manifiestan las elites burguesas, sino que atraviesan a todas las clases sociales y este hecho lo consideramos muy relevante, puesto que antes de la Guerra del Pacífico, no existía este sentimiento de unidad nacional que cruzara transversalmente a todos los estratos sociales.

Donoso y Huidobro agregan que hasta el inicio de la Guerra del Pacífico “la idea de unidad nacional en Chile, expresada como un rasgo distintivo de la sociedad, contrastaba con discursos clasistas y racistas hacia sectores populares, quienes fueron estigmatizados e invisibilizados en sus modelos culturales” (ibid). Hurtado (2010: 74) señala que esta guerra contó con un ejército masivo compuesto por personas del pueblo y pudo sostenerse gracias a una ola de patriotismo que mantuvo en alto los ánimos. Agrega que para algunos historiadores “este fue el momento en que la “comunidad imaginada” de Chile como nación, se extiende y consolida en todos los sectores sociales, asentando nuevamente sobre vidas ejemplares heroicas (Arturo Prat) el sentimiento nacional”.

El teatro de contingencia bélica es según Donoso y Huidobro (2015: 85), consecuencia de un grado mayor de conciencia política de los grupos urbanos, en especial, de los obreros calificados y artesanos que compartiendo con “las elites burguesas la fe en el progreso, apuntaban a la ampliación de las libertades públicas, dando impulso a demandas sociales en busca de mayor participación en las decisiones políticas”. Desde este ángulo, la Guerra del Pacífico puede ser vista como un eficaz medio de inclusión social, frente a la necesidad de involucrar al pueblo en el conflicto bélico, haciéndolo propio.

La conciencia de unidad e identidad nacional es un proceso paulatino que se inicia en los albores del siglo XIX con una generación de intelectuales republicanos y termina consolidándose durante la época de la Guerra del Pacífico. Los hechos históricos y bélicos épicos que se representan en nuestro corpus de obras dramáticas contribuyen a conformar esta identidad nacional y son el resultado de un proyecto ideado por intelectuales que le asignan al teatro y a la literatura en general, un papel clave en la configuración de esta identidad nacional.

Es importante destacar que no solo es el discurso literario el que se preocupa por ir construyendo las bases identitarias de la nueva nación, especialmente en el período de la Independencia, sino que también se halla esta inquietud en otros tipos de discursos; por ejemplo, en el historiográfico. Frasset al estudiar la historiografía sobre las independencias iberoamericanas, afirma que el tratamiento historiográfico de la Independencia se inició principalmente por asuntos de construcción o invención de la nación. La historia patria “nacía con esa necesidad de buscar una identidad propia y de crear un pasado heroico, romántico, prehispánico, anterior y muchas veces superior a los años de la dominación española” (2012: 86). Por esta razón se comenzó a contar la historia de la Independencia como una historia de gesta heroica donde había que rehacer un pasado precolonial. Ese pasado era posible rescatarlo con la Independencia. Frasset añade (2012: 87) que “la nación y los héroes impregnaron todo el discurso historiográfico en torno a la construcción de la historia de las independencias y fueron objeto, no sólo de estudio, sino también de culto”. Estas figuras heroicas se mantuvieron durante largo tiempo como un consenso historiográfico que “se apropió de lo que empezó a llamarse la historia nacional”.

Las guerras de Independencia se entendieron desde este punto de vista nacionalista y comenzaron a transformarse en el sustrato, tanto histórico como heroico, que fue una especie de denominador común en las naciones latinoamericanas.

5.1.4 Análisis actancial de *La Independencia de Chile*

La acción de este drama histórico acontece en los instantes de la derrota de las fuerzas patriotas en Cancha Rayada (19 de marzo de 1818)⁹⁶. En el primer acto el Director Interino de la República de Chile, Luis Cruz, pese al revés militar sufrido, tiene esperanzas de vencer al ejército español en futuras batallas. La construcción dramática de esta obra se estructura alrededor de un conflicto principal y que es la lucha épica de los patriotas en contra de las fuerzas realistas con el objetivo de conseguir la independencia. Uno de los personajes protagonistas es Clementina, joven patriota que apoya la causa independentista. En cambio, Villalba, su padre, defiende a los realistas y conspira en contra de los patriotas; por esta razón Luis Cruz decide tomarlo prisionero. Alberto, capitán chileno, declara su amor a Clementina; ella le corresponde y dice que le esperará a que regrese de la lucha. Este conflicto sentimental secundario, está supeditado en todo momento al conflicto central.

El segundo acto comienza con el diálogo que sostienen Osorio, general en jefe de los españoles y el brigadier realista Ordóñez. Este último es de la opinión de actuar rápido y dar el golpe final a los patriotas atacando Santiago. Osorio no está de acuerdo y prefiere esperar. Este acto se cierra con la llegada de los patriotas al mando de Alberto quienes hacen retroceder y huir al ejército realista.

En el último acto, el ejército patriota vence al realista en la batalla de Maipú⁹⁷ y de esta forma, Chile logra la independencia definitiva. El comandante Manuel Rodríguez comparte su alegría con el Director Luis Cruz. A Villalba se le comprueba su conspiración al haber mantenido correspondencia secreta con el general Osorio y se le castiga con el destierro. Clementina está resuelta a seguir a su padre y se lo hace saber a su prometido; éste decide partir con ella, pues ya ha cumplido con su deber de soldado. Finalmente, el Director anula la pena de destierro que pesa sobre Villalba y lo deja en libertad; esto lo hace por los favores prestados a la patria por el capitán Alberto y también por la felicidad de la futura pareja. La

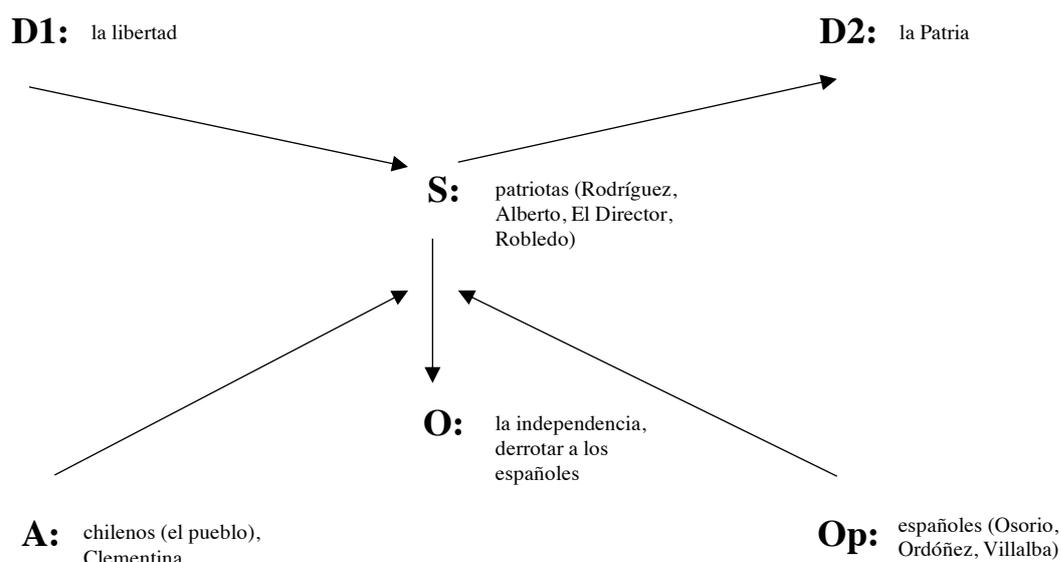
96 La batalla de Cancha Rayada tuvo lugar el 19 de marzo de 1818. Las fuerzas patriotas lideradas por José de San Martín fueron derrotadas por el ejército realista en Talca.

97 La batalla de Maipú sucedió el 5 de abril de 1818. Las fuerzas patriotas comandadas por José de San Martín, derrotaron al ejército realista en el Valle del Maipo.

obra se cierra con las patrióticas palabras del Comandante Manuel Rodríguez quien habla de la libertad y la independencia de Chile.

Las diferentes acciones bélicas de este drama no se representan en las escenas o actos, sino que son referidas por los personajes protagonistas a través de sus diálogos y parlamentos.

Esquema actancial propuesto para la obra:



El sentido de libertad⁹⁸ (D1) impulsa y guía a los patriotas (S), grupo compuesto por las figuras del Director, el comandante Manuel Rodríguez, el sargento Robledo y el capitán Alberto, a luchar para derrotar a los españoles y conseguir la independencia (O) en beneficio de la patria⁹⁹ (D2). Ayudantes (A) del Sujeto son los chilenos (el pueblo) y Clementina. Los Oponentes (Op) son los españoles en donde destacan Osorio, Ordóñez y Villalba.

En este drama aparece claramente denotado el deseo del Sujeto de querer lograr la independencia y la libertad para Chile derrotando a los realistas. Esta intención abarca toda la pieza. A continuación, citamos algunos ejemplos:

98 Entendemos la palabra libertad, en la segunda acepción dada por el *Diccionario ideológico de la lengua española* (1995: 1280): "Estado o condición del que es libre, del que no está sujeto a un poder extraño o a una autoridad arbitraria o no está constreñido por una obligación, deber, disciplina, etc. [...]".

99 Compartimos la definición de patria que se halla en el *Diccionario ideológico de la lengua española* (1995: 1396), "Tierra natal o adoptiva a la que se pertenece por vínculos afectivos, históricos o jurídicos".

El Director: (dialogando con Villalba) [...] Vosotros retiraos, i al pueblo heróico / Procurad alejarle toda duda / Sobre la gloria que orgulloso espera / De ser libre i feliz; que no hay ninguna / Causa mas justa, mas sagrada i bella / Que la de un pueblo que valiente lucha / Por romper las cadenas ominosas / Que lo arrastran esclavo en desventura [...] (1856: 3).

Pueblo: ¡O muerte ó libertad! ¡Viva la Patria!

El Director: [...] Si el enemigo un momento / Se mantiene victorioso, / Pronto ese pueblo orgulloso / Lo vencerá en su ardimiento / A toda ambición ajeno / Por ser libre sólo es bravo / Que no puede ser esclavo / Quien ha nacido chileno (1856: 4).

Clementina: (dialogando con su padre) [...] Que deseo que a estos pueblos / Proteja en su causa Dios, / I que al fin se mire Chile / Libre del yugo español [...] (1856: 12).

El lenguaje de las citas anteriores expresa rechazo a la dominación española. Resalta por su tono patriótico, belicista y por ser la expresión de ideas o ideologemas que están latentes desde la época de la Independencia y que han adquirido forma en el plano verbal en el discurso de Lastarria de 1842 (Ver 3.2 y 4.3). Por ejemplo, ideologemas relacionados con los campos semánticos de la libertad, la opresión, la valentía y el patriotismo. El primero se conforma a través de ideologemas como: gloria que orgulloso espera [el pueblo]; ser libre; muerte o libertad. El segundo sobre la opresión: romper las cadenas ominosas; lo arrastran esclavo en desventura [las cadenas ominosas]; el enemigo; yugo español. El tercero, en relación con la valentía: un pueblo que valiente lucha; libre y bravo [el pueblo]. Finalmente, el patriotismo: pueblo heroico; causa justa, sagrada y bella; Viva la Patria; pueblo orgulloso; vencerá en su ardimiento; el chileno no puede ser esclavo.

El macro ideologema del discurso de Lastarria que más se repite en el transcurso de esta obra y también en las otras que pertenecen a las historias nacionales es: “La ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial”; este se manifiesta a través de ideologemas como libertad, civilización, republicanism, “cadenas destrazadas”, independencia, patria, yugo, anarquía, oscuridad, despotismo, ignorancia, bayonetas, codicia, “monarcas de ominoso cetro”, cadenas, amanecer, etc. Estos ideologemas que hemos mencionado como ejemplos, están confirmando una de nuestras hipótesis de trabajo y que es que las obras dramáticas que conforman nuestro corpus responden a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, especialmente de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842, sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena. En este caso concreto, se trata de incorporar a la creación literaria la propia historia, los hechos heroicos y a sus protagonistas. Por otro lado, también se incluyen ideologemas que apuntan a criticar la herencia colonial y todo lo negativo que ella involucra. Finalmente, estos ideologemas

también están validando uno de los objetivos generales de este trabajo y que es describir, analizar y discutir cómo se relaciona un corpus de obras dramáticas chilenas escritas entre 1810 y 1879 con lo propuesto por críticos e intelectuales sobre la creación y cultivo de una literatura nacional.

El drama *La independencia de Chile* toma como fuente parte de la historia de la época de la Reconquista y como hemos indicado, Torres se basa en la memoria histórica “Chile: desde la batalla de Chacabuco hasta la de Maipo” de Sanfuentes escrita en 1850. Los personajes de El Director Luis Cruz y Rodríguez (Sujetos) y de Osorio y Ordóñez (Oponentes) son extraídos de la realidad histórica. De todos ellos, la figura heroica del comandante Manuel Rodríguez ha pasado a ser legendaria y mítica para los chilenos hasta la actualidad. Sus hazañas se transmiten de generación en generación y su figura forma parte del panteón de héroes del período independentista. Son famosas las narraciones en las que él como "guerrillero" era capaz, a través de su habilidad y don para mezclarse con la gente, eludir y burlar a las autoridades españolas, especialmente durante el período de la Reconquista. La acción de esta obra, como se señala al comienzo de ella, está tomada en los momentos posteriores a la batalla de Cancha Rayada, en las afueras de Talca, en donde los patriotas fueron derrotados por las tropas realistas. Este fue un duro golpe para los chilenos y la desesperación y el miedo se apoderaron de Santiago; muchos pensaban en emigrar a Mendoza. En ese momento, tanto en la ficción de este drama como en la historiografía, surge la figura de Rodríguez que a su grito de "¡Aún tenemos Patria ciudadanos!" intenta organizar la defensa, devolver el ánimo a los que creían todo perdido e infundir sentimientos patrióticos al pueblo:

Rodríguez: [...] Bien merece ser libre e independiente / el pueblo que ha nacido tan valiente! / Harto tiempo sufristeis amargura / Harto tiempo vagando en el destierro / Mirásteis a la patria en desventura / I a vuestros hijos en inmundo encierro / Romped ya para siempre la atadura / de esa cadena de tan duro hierro / I haced que siempre brille pura i bella / De Chile la feliz estrella [...] / Ahora, ciudadanos; ya os espera / El campo del honor; marchad valientes! / I vea el español nuestra bandera / tremolar victoriosa entre sus jentes; / i dichoso mil veces el que muera / por arrancar las garras insolentes / de ese león de España tan temido, / que al cabo a nuestros pies caerá vencido! / ¡Sí, chilenos, caerá! vuestros aceros, / ya probados en ínclitas batallas, / la muerte llevarán a esos guerreros / destrozando al pasar todas sus vallas; / i asaltándolos bravos y altaneros, / ni al número atendais ni á las metrallas / de los soberbios leones castellanos. / **¡Aún tenemos patria, ciudadanos!** (1856: 25).

Con esta famosa alocución patriótica dirigida al pueblo y a sus “ciudadanos” se cierra el primer acto del drama de Torres. En esta época de las Guerras de Independencia la conciencia de identidad nacional se hallaba en un nivel incipiente, especialmente entre los grupos que no pertenecían a las elites ilustradas y no era evidente entre ellos el rechazo de la hispanidad

como lo era, paradójicamente, para los criollos acaudalados quienes creían en la Independencia. Como manifiesta Silva, en este momento la elite necesitaba del pueblo y no de manera simbólica, sino que para que luchase en el campo de batalla. “Pero para el pueblo la cúpula no cambiaba; seguía siendo una elite generalmente opresora y excluyente” (2012: 52). Para los criollos estaba claro que el enemigo era el bando realista, pero no para el “bajo pueblo” quienes generalmente “se unieron al bando que defendiera el patrón, apoyando tanto la causa realista como la patriota” (ibid).

El pueblo se sentía ajeno a los enfrentamientos ideológicos y bélicos, pero su presencia era requerida por la clase dirigente como fuerza importante no solo en el campo militar, sino también como fuente de identificación. Ante la desertión y desinterés de este grupo, “se reclutaron hombres de cárceles y presidios y la miseria del ejército llevó a realizar saqueos y robos” (ibid: 53). La indiferencia se equiparaba a la traición y, junto con la desertión, eran castigadas de manera severa y cruel, incluso con horcas levantadas en plazas públicas. Es en este contexto histórico y político en el que el personaje de Manuel Rodríguez pronuncia su célebre arenga.

Los receptores del discurso del “guerrillero” y a los que se apela en él, son los “ciudadanos”. Para los intelectuales republicanos y hombres públicos de las primeras décadas del siglo XIX, ser ciudadano significaba ser partidario de la ruptura del orden colonial y de instaurar un nuevo régimen político fundado en la representación social y, sobre todo, en el principio liberal de la igualdad para todos. En el proceso de construcción del nuevo estado nacional, definir y acotar el concepto de ciudadanía, como también el de pueblo, estado y nación, se transformó en una tarea prioritaria que se concretó a través de irlo fijando en las diferentes Constituciones que se promulgaron. Este hecho generó discusiones, debates y polémicas que derivaron en las modificaciones continuas de este término.

El rechazo de la hispanidad y el deseo de romper con la herencia colonial se transformó en un referente simbólico, puesto que podía utilizarse como argumento de diferenciación. Sin embargo, hay que subrayar el hecho de que quienes más manifestaron este rechazo, fueron los criollos, grupo social que, en la práctica, mantenía los lazos más directos con España. Las diferencias ideológicas que se aprecian entre el pueblo y los criollos o por lo menos, su grado de conciencia política y “patriótica”, nos lleva a destacar una de nuestras hipótesis de trabajo y que es que las obras que analizamos en esta tesis configuran un determinado imaginario de la nueva nación que en mucho pretende corresponder a los planteamientos de la elite intelectual de la época. La manera de cómo se va configurando la idea o el imaginario de

nación no es transversal ni común a todos los grupos sociales; por lo menos, no lo es en el período histórico en el que se ambienta el drama de Torres en donde el pueblo, por ejemplo, no representa un papel protagónico por sí mismo, sino que, más bien, es parte de un discurso de otros protagonistas, como veremos en breve.

Frasquet (2012: 86) sostiene que la contemporaneidad en América Latina comenzó con la construcción de las naciones desde el momento histórico de la Independencia. Al relato histórico se fueron agregando paulatinamente una serie de conceptos como, por ejemplo, el de ‘pueblo’ “luego modificado hacia los pueblos, esto es, el pueblo que colectivamente y de forma incólume, homogénea, había participado de esa independencia y había luchado para liberarse de ese yugo opresor que significaba la colonia”. Esta lectura de un pueblo homogéneo, como se representa también en *La Independencia de Chile*, no establece una correspondencia con la realidad histórica puesto que es la heterogeneidad lo que lo caracteriza. Este pueblo heterogéneo estaría conformado, por ejemplo, por diferentes comunidades indígenas, grupos de mulatos, esclavos, gañanes, campesinos, agricultores, etc. Como indica Frasquet (ibid), en el discurso historiográfico, los diferentes grupos que conformaban el pueblo “quedaron ocluidos en ese binomio de peninsulares y criollos como los dos grandes grupos que participaron en la Independencia, mientras los demás no fueron objeto de estudio”.

El concepto de pueblo va variando y modificándose con el paso de las décadas y acotar sus límites resulta difícil. En las obras que tratan sobre las historias nacionales, la idea o la forma en la que se representa el “pueblo” es diferente en distintos momentos históricos. En la etapa de las Guerras de Independencia es un grupo homogéneo pero informe y su papel en la acción es secundario. Por ejemplo, en *La independencia de Chile*, el Pueblo es un personaje más de la obra y su rol es completamente incidental; solamente es una comparsa que se limita a repetir los estribillos patrióticos de los personajes principales; por ejemplo: “¡O muerte o libertad! ¡Viva la Patria!” (1856: 3); “Cierto, cierto! No hai recurso” (1856: 21); “¡Viva Rodríguez! ¡Que viva!” (1856: 22). También es mencionado con frecuencia en el lenguaje de las acotaciones. Por ejemplo, “Se oye rumor en el pueblo que se va gradualmente acercando” (1856: 18); “Entra el pueblo i oficiales bastante ajitados” (1856: 20); “Pueblo i oficiales gritan ¡viva! [...]” (1856: 25); “Cae el telon en medio de los víctores del pueblo” (1856: 26). Sin embargo, el pueblo adquiere un papel protagónico en boca de los personajes principales y es mencionado con frecuencia por Rodríguez, por el Director, por Alberto, Clementina y también por Villalba, Ordóñez y Osorio:

Villalba: Mas hoy que todo un pueblo se pronuncia / I pide se respeten sus derechos (1856: 3).

El Director: Vosotros retiraos, i al pueblo heróico / Procurad alejarle toda duda [...]; Causa mas justa, mas sagrada i bella, / Que la de un pueblo que valiente lucha por romper las cadenas ominosas [...] (1856: 3); Ya veis, Villalba, cual arde / Ese pueblo en patrio amor / Libre lo hará su valor; / Que no es, vive Dios, cobarde (1856: 4); I el pueblo triunfante vuelve [...] (1856: 8).

Alberto: Pensar que el pueblo ha vencido / I que su amada le llora (1856: 19); Que talvez el pueblo ya / Se cree perdido i que teme / Ver al enemigo entrar (1856: 20).

Rodríguez: ¿I ese pueblo? / ¿I sus hijos dónde están? (1856: 24); Bien merece, dirá, ese pueblo bravo, / La que supo adquirir, eterna gloria; / Bien merece ser libre e independiente / El pueblo que ha nacido tan valiente! (1856: 25); Ya no habrá *pueblo canalla* / I mal que pese al tirano, / Será el pueblo soberano / Por la lei de la metralla (1856: 53); ¡Vive Dios! Así será! / I el pueblo al fin triunfará / Porque ser libre desea! (1856: 57); I ese pueblo que supo ser guerrero; / Sabio también lo acatará la historia (1856: 76).

Osorio: El halla fáciles modos / De aprovechar la derrota, / I el pueblo todo es patriota / I hai que vencerlos a todos (1856: 33); ¿I cómo se halla ese pueblo, / Hai órden o hai confusión? (1856: 43).

En la representación y construcción de la idea del pueblo en la obra, juega un papel central el personaje de Rodríguez pues este forma parte esencial de su discurso. Es “el guerrillero” quien más resalta las características de cómo se le concibe y de la función que debe desempeñar. Lo exhorta a cada momento a luchar por Chile y su independencia y al mismo tiempo le infunde valor y patriotismo.

En el imaginario del personaje de Rodríguez y quizás también en el de su autor, el pueblo adquiere características épicas lo que nos lleva a pensar en una colectividad homogénea. Podemos constatar que la idea y la representación del pueblo, la de sus héroes y la de los elementos que van conformando su identidad nacional, no solo es una labor que asume el discurso literario, sino que también lo hace, el historiográfico como destaca Frasquet.

De los personajes que ocupan la casilla del Oponente, sobresalen tres españoles. Dos de ellos son figuras históricas¹⁰⁰; el otro, Villalba, es un personaje que ha vivido gran parte de su vida en Chile y a pesar de recibir ayuda y protección de los patriotas los traiciona manteniendo correspondencia secreta con el general Osorio. Villalba, pese a sus convicciones

100 Me refiero a Mariano Osorio (1777-1819) y a José Ordóñez (1789-1819). El primero fue un militar aventajado que llegó a ser Gobernador de la Corona española en la Gobernación de Chile y tuvo un papel destacado en el período de la Reconquista española puesto que era el comandante de las fuerzas leales a España que triunfaron en las Batallas de Rancagua y Cancha Rayada. Ordóñez, también fue un afamado militar español que defendió al bando realista y participó, junto con Osorio, en importantes batallas durante el período de las Guerras de Independencia.

y a ser un conspirador, reconoce la caballerosidad y generosidad del Sujeto; en un diálogo que mantiene con el brigadier realista Ordóñez afirma, que El Director Cruz es un caballero y “se ha portado jeneroso / Que tiene un buen corazón, / I si vence al enemigo / No sabe guardar rencor" (1856: 40). La visión que se proyecta de los militares en esta obra, tanto de los Sujetos como de los Oponentes, tiene algunos puntos en común, por ejemplo, ambos grupos se caracterizan por la valentía y por defender con ardor una causa que consideran justa. Sin embargo, hay rasgos que los diferencian radicalmente, como, por ejemplo, la capacidad de los patriotas de perdonar, como destaca Villalva en el diálogo recién citado.

Los personajes del bando patriota y español aparecen caracterizados como seres fuertes, valientes y hábiles guerreros, pero son los valores cristianos los que distinguen fundamentalmente a unos y a otros. La capacidad de perdón del Sujeto surge en escenas claves de la obra como, por ejemplo, cuando al final del drama, el Director es capaz de perdonar a Villalba por su traición y conmutar su pena de muerte por una de exilio y posteriormente por permitirle quedarse a vivir en Chile con su hija y anular cualquier tipo de sanción.

Llama la atención que la figura del militar patriota se construye a partir de los rasgos típicos del héroe español y especialmente del héroe medieval quien se caracteriza por su valor, su fe en Dios, su defensa de la familia, de su nación y de los débiles; también por su humildad, su sentido de la justicia, su templanza, su lealtad y su generosidad que incluye la capacidad de perdonar. Queremos así destacar la contradicción que surge entre el deseo de borrar la herencia hispana, por un lado, pero por otro, se construyan figuras épicas que tienen una innegable correspondencia con el perfil o sustrato heroico del “enemigo”. Este hecho nos confirma, en parte, una de nuestras hipótesis y que es la de que nuestros textos dramáticos están muy arraigados en el contexto sociocultural, político e histórico en que surgen y que refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época. Hay muchos ejemplos de estas discordancias como veremos también en 5.3.4 a propósito de las ideas religiosas y políticas que manifiesta el protagonista del drama *El tribunal del honor* de Caldera.

La hija de Villalba, Clementina, al contrario de su padre, lucha por la causa de los patriotas y destaca como Ayudante de ellos. Ella está enamorada del capitán Alberto quien le corresponde en los sentimientos amorosos. Ella ama a su progenitor, pero también quiere la Independencia de Chile. En el siguiente diálogo quedan claras las posiciones que defienden uno y otro personaje:

Villalba: Por cierto, / Ya no habrá mas confusión / I cesará la anarquía / Luego que entre el español / A gobernar nuevamente / En nombre del rei, que Dios / Conserve i siempre proteja, / Pues lejítimo señor, / Es de estas tierras que ingratas / Desoyen su augusta voz / I atropellando sus leyes / Se levantan en facción.

Clementina: I por qué, señor, el rei / No escucha también la voz / Del pueblo cuando le pide / Mas justicia i protección? / ¿Por qué él estando tan léjos / Quiere ser tambien señor / De estas tierras que cultivan / Los pobres con sudor? / ¿Por qué en fin quitar él quiere / Lo que al hombre Dios le dió, / Su augusta soberanía, / Su libertad i su honor! (1856: 11).

Villalba defiende el sistema impuesto por el ‘antiguo régimen’ y su deseo es que los españoles sigan gobernando en nombre del rey quien, a sus ojos, es el legítimo amo y señor de las tierras americanas. Este personaje simboliza a la Colonia, lo que se opone al ideal emancipador. La figura de Villalba es el símbolo de la España absolutista. Por su parte, su hija es la representación de la nueva nación cuyos pilares fundamentales son la libertad, la igualdad, la ilustración y el amor incondicional hacia la patria. La aspiración mayor de Clementina es que Chile pueda conseguir su libertad e independencia como lo hemos destacado en citas anteriores. Ella se expresa durante toda la pieza a través de un discurso libertario y su figura como personaje femenino aparece realzada con una serie de características positivas, hecho que llama nuestra atención puesto que no es la imagen habitual que se proyecta de los personajes femeninos en la mayor parte de nuestro corpus de trabajo, como veremos en 5.2.5 en relación a las otras obras relacionadas con las costumbres nacionales.

Sin embargo, el discurso y la lucha libertaria que sostiene Clementina, se hacen desde el papel tradicional que se le asigna a la mujer en la sociedad patriarcal en tiempos de guerra y que es la de curar a los enfermos, animar a los combatientes, orar por ellos y esperar a que sus hombres regresen a sus brazos del campo de batalla o bien, mueran en el, inmolando sus vidas en aras de la patria. Un ejemplo de lo anterior es cuando Clementina arenga al Sujeto patriotas y al Pueblo:

Nunca mostreis las frentes abatidas / Cuando os llame en su auxilio el patrio suelo / Las bellas esperanzas mas queridas / Morirán si se nubla nuestro cielo: / Nosotras curaremos las heridas / Preciosas que alcanceis, con tierno celo. / Marchad, pues, a la lid, la patria espera: / I al hispano arrancadle su bandera (Pueblo i oficiales gritan ¡viva! – Villalba manifiesta desagrado) (1856: 24-25)

En todas las obras que conforman las historias nacionales se proyecta una visión idealizada de los personajes femeninos. Quizás este protagonismo y esta visión que se manifiesta en estos textos se deba a la asociación que se podría establecer entre la imagen de la mujer y la idea de

nación, de patria. Donoso y Huidobro (2015: 93) señalan que es probable que esta asociación entre mujer y nación y la resistencia que muestra ante el enemigo “simbolizase el triunfo de la razón por sobre la insensatez del enemigo representado”. En 5.1.5 nos detendremos a analizar sucintamente el destacado papel que juegan los personajes femeninos en las obras sobre las historias nacionales y cómo varía su representación en los distintos momentos históricos.

El personaje de Clementina abraza la nueva ideología política fundida al amor de Alberto, personaje que encarna, al igual que Rodríguez, al “revolucionario” y a las nuevas ideas. Podemos ver a Clementina como la metáfora del Chile de ese período ya que se mueve entre dos mundos; el de su padre que es el representante del ‘antiguo régimen’, de la Colonia española y su novio, personificación de los “nuevos tiempos”, del nuevo régimen. Pese a esta dualidad en la que se halla el personaje, la de tener que elegir entre las ideas de su padre y las de su novio, no se aprecia una contradicción o vacilación en su comportamiento ya que apoya la causa patriota sin reservas. Lo que queda claro es que sus ideas políticas las ha asumido sin la influencia de su novio. Villalba cree que es Alberto el culpable del discurso patriótico de su hija y amenaza con no recibirlo más en su casa, pero ella misma es quien lo aclara: “[...] Que es Alberto un caballero / De inteligencia i valor; / I os juro, jamas me ha hablado / de que deba pensar yo / Como él piensa, ni me ha dicho / Que corresponda a su amor; [...]” (1856: 12). Al final de este largo diálogo ella revela a su padre, que sus pensamientos patriotas son el resultado de lo que siente su corazón, lo que confirma nuestra opinión de que este personaje actúa desde el rol tradicional que la sociedad patriarcal le otorga a la mujer. Sus ideas son producto más de sus sentimientos que de su intelecto.

Los otros dos Oponentes del Sujeto son Osorio y Ordóñez; la manera de ver al enemigo y la idea que tienen de la estrategia militar a seguir, varía radicalmente entre ellos. A través de un parte militar, ambos se enteran de que los patriotas están débiles, confundidos y con su gente dispersa; además que la población se encuentra asustada. Para Osorio, las tropas realistas deben irse a la carga inmediatamente, pero su superior no es partidario de hacerlo:

Osorio: La carga, Ordóñez, la creo / por ahora aventurada

Ordóñez: ¡Aventurada!... ¡Por vida!... / ¡Cuando nuestro el campo se halla, [...]

Osorio: Os equivocáis, Ordóñez, / vuestro coraje os engaña. / No son solo a esos soldados / que nos presentan batalla / los que hay que vencer, Ordóñez; / no como antes se encontraba / se encuentra este pueblo ahora. [...] No mireis a esos reclutas / Tan solo, que nos atacan, / Mirad a los pueblos todos / Que en contra nuestra ya se alzan [...] No es a la voz de sus jefes / Que ya el chileno se avanza, / Es a la voz poderosa / I eléctrica de la patria. / No hai que vencer batallones / Hai que vencer a las masas / Que componen las ciudades / Ya harto bien fanatizadas / Vamos a matar a un pueblo / No a ganar una batalla. /

I ¡por Dios, que tiene jefes como los tiene España! [...] Pero es preciso mas calma / Brigadier, que Chile todo / Resuelto nos amenaza, / I no es posible de un soplo / Apagar la inmensa llama (1856: 29-30).

Desde el comienzo de la obra sabemos que las fuerzas españolas han vencido en la batalla de Cancha Rayada y al parecer ha sido gracias a la estrategia militar y al carácter racional y de cautela que manifiesta el general Osorio quien se opone a la fuerza guerrera exaltada de Ordóñez. En la cita se advierte que los enemigos contra los que lucha el bando realista, ya no son solo los militares, sino que también lo es el pueblo quien actúa movido por su gran amor a la patria. Queda claro, desde la perspectiva del general, que los tiempos han cambiado y que los pueblos (“mirad a los pueblos todos”), refiriéndose a la América española, ahora se han involucrado en las luchas independentistas, lo que dificulta la tarea de reconquistar las tierras americanas.

Este discurso de Osorio, sobre el pueblo y “las masas”, anacrónico en nuestra lectura, nos hace reflexionar sobre el supuesto grado de patriotismo que tenía el pueblo chileno en ese entonces y, por lo que hemos comentado anteriormente, queremos proponer que más que una realidad histórica, es una forma de configurar un imaginario de la nueva nación en donde el pueblo comienza a adquirir características patrióticas, épicas y nacionalistas. Esta visión idealizada del pueblo es una construcción de José Antonio Torres, sobre cómo él y también los intelectuales de su época imaginan y conciben su rol en la nueva nación.

La Independencia de Chile está tan teñida de patriotismo que, hasta el Oponente Osorio, como se desprende de la cita anterior, reconoce en el Sujeto características militares positivas y se refuerza la idea de independencia por la que luchan los patriotas (Objeto deseado). En otra de las escenas del drama, los realistas han capturado prisioneros patriotas y Osorio les ofrece perdonarlos a cambio de que ellos manifiesten lealtad al monarca español y griten “¡que viva el rey!”; la respuesta de los prisioneros es “¡Viva la Patria!”. Ahora, es Ordóñez, el Oponente más radical, severo e intransigente, quien refuerza la idea de la valentía de los chilenos sosteniendo que: “¡Voto al diablo! ¡Son valientes!” y más adelante agrega: “¡Voto a Dios! ni allá en España / Se dá mas linda cosecha!” / Han sido cierto, imprudentes, / Mas yo tal vez... sin enfado... / ¡Que demonio! soy soldado / y me gustan los valientes (1856: 35-36). El idiolecto de este personaje no solo se caracteriza por su acentuado tono militar, sino que también por incluir una serie de palabras y expresiones hechas relacionadas con el campo semántico de la religión y más precisamente sobre Dios y sobre el diablo; por ejemplo, ¡Voto

al diablo!; ¡Voto a Dios!; ¡Qué demonio!¹⁰¹ La mayoría de los parlamentos de Ordóñez incluyen este tipo de expresiones que se mezclan con su estilo marcial, altanero y belicoso.

El conflicto secundario de la obra, el de la unión amorosa entre Clementina y Alberto, se resuelve finalmente a favor de la pareja. La primera dificultad que deben sortear los jóvenes es que él salga con vida de las batallas que se libran entre los bandos de patriotas y realistas. El segundo escollo surge por la oposición de Villalba a esta relación y, el tercer obstáculo se genera cuando el padre de Clementina es condenado al destierro y su hija debe acompañarle. Cada impedimento que se opone a la unión de la pareja, es superado y Clementina y Alberto pueden concretar la deseada unión.

La Independencia de Chile es un drama que apela fundamentalmente a la exaltación de los sentimientos patrióticos. Sus acciones dramáticas principales giran en torno a las batallas épicas de la independencia y, sobre todo, a las figuras de sus protagonistas. Sin embargo, la temática amorosa también está presente, pero se halla en una relación de subordinación al conflicto principal y que es la lucha épica de los patriotas en contra de las fuerzas realistas con el objetivo de conseguir la independencia. Como destaca Faúndez (2014: 60), el discurso político de la guerra en las obras de las primeras décadas del siglo XIX, “es endulzado con una intriga amorosa, la cual intenta relacionar la trascendencia del amor -espiritual y carnal- con la relevancia de la patria; dejando siempre en claro que el éxito del primer amor, el de los amantes, no puede concretarse sin el segundo, el amor por la patria en libertad”. Estas ideas quedan claramente plasmadas en la obra de Torres cuando la pareja, en la escena quinta del primer acto, dialogan sobre el futuro de la patria y se declaran su amor (1856: 16-18):

Clementina: Mas si la esperanza bella / De triunfar se ha disipado?

Alberto: Soi de la patria soldado / I debo morir por ella.

Clementina: Id, pues, al campo de honor, / I en union de esos valientes, / Sabed ser independientes / O sucumbir con valor!

Alberto: Clementina, i si la gloria /Obtenemos de vencer, / ¿A quién vendré yo a ofrecer / El premio de la victoria? / Otros tendrán sus queridas / Que a sus frentes ciñan flores, / Que adormezcan sus dolores / I les curen sus heridas. / Yo no tengo ni una hermosa / Que me aliente con su amor [...]

101 Otros ejemplos son: “¡a que el diablo venga encima” (p. 30); “¡Vive Dios! ¡De una patada!” (p. 31); “Habrà la de Dios es Cristo” (p. 36); “¡Por Cristo que nos encierra” (p. 37); “¡Voto al diablo! No lo entiendo” (ibid); “Que no renegais la causa / Sagrada del español” (p. 38); “¡ que desenvuelva Dios” (ibid); “Bravo, pronto marcharemos / A enseñarles ¡vive Dios! / Como se gobiernan pueblos / Sin rezos ni procesión” (p. 42) (Villalba le ha informado a Ordóñez, en el diálogo anterior, que “Hai sobresalto en el pueblo / I ha habido hasta procesión” (ibid). Este último ejemplo estaría mostrando una falta de religiosidad más que lo contrario y podría pensarse que Ordóñez es un “cristiano” mas en las formas de expresarse que en sus creencias religiosas íntimas.

Clementina: Si vuestro valor alcanza / Vencer la hueste enemiga, / Alguna habrá que os bendiga [...]

Alberto: (Alberto ya ha declarado su amor a Clementina y ella le ha correspondido) ¡Ya brilla feliz mi estrella, / Ya pelearé con valor, / Pues que me alienta el amor / Despues que tú, patria bella!

De las citas anteriores se desprende que la relación amorosa entre los jóvenes está supeditada al amor y a los servicios que demanda la patria; es decir, se establece una relación jerárquica entre los conflictos dramáticos. Alberto, primero debe cumplir con sus deberes militares y luego puede optar por seguir sus sentimientos más personales. Hacia el final de la obra, cuando el joven patriota regresa victorioso del campo de batalla y Chile ya ha conseguido la Independencia, se entera que Clementina acompañará a su padre en el destierro. En ese momento decide, si fuese necesario, dejar a su patria y seguir a su amada: “[...] I una fuerza poderosa / Siempre hacia vos me encamina; / Pues que ya no ha menester / La libertad de mi espada, / I ya con la patria amada / Fiel cumpli con mi deber; / Si os fueseis del patrio suelo..., / Yo también os seguiría” (1856: 73). Una vez que el capitán Alberto ha cumplido con su deber como militar y como ciudadano, puede optar al amor de pareja. Al final, el Director Cruz anula la orden de destierro que pesa sobre Villalba y la pareja de enamorados puede concretar su amor venciendo todos los escollos.

El Sujeto Patriotas, finalmente logra su Objeto de derrotar a los Oponentes españoles, y consigue la Independencia para el Destinatario Patria:

El Director: Comandante! ¡La patria se ha salvado! / Bellas son las noticias que nos traen / Los pocos que del campo han llegado / ¡Hoi los de España para siempre caen! [...] (1856: 64).

Rodríguez: ¡Vive Dios, Coronel! ¿qué estais diciendo? / Es capaz de matar esta noticia!... / ¡Los nuestros en el campo van venciendo!... / ¡Bendito sea el Dios de la justicia! ... / ¡Con cuanta fuerza el corazón palpita!... / ¡Alza Chile feliz, la altiva frente! / ¡Ayer no más desnudo, esclavo, hambriento! / I hoi venturoso lo saluda el sol! / ¡Pueblo de gloria i libertad sediento, / Ya destrozaste al déspota español! / Ya vendrá para Chile la riqueza, / Ya somos ciudadanos, no vasallos: / Los torpes pergaminos de nobleza / Destrozaron del libre los caballos! [...] (1856: 64-65).

Alberto: ¡Viva la patria! triunfamos! / Puede Chile en adelante / Alzarse libre, arrogante, / Pues ya sus hierros tronchamos! / [...] Era toda mi ambición / Pelear por la patria amada; / No quiero mas galardón / que la gran satisfaccion / De verla al fin libertada / Del poder de sus tiranos, / De esos que se llaman reyes, / Que desde climas lejanos / A nuestros pobres hermanos / Humillaban a sus leyes! (1856: 66).

Rodríguez: ¡Soldados de la patria! triunfadores / En los campos de honor! Independiente / El pueblo ya os saluda, i mil loores / Tambien el mundo entonará al valiente! / Eterno es el laurel que habéis ganado: / Grandes la América os contempla, i grandes / A la posteridad habeis legado / Vuestros nombres inscritos en los Andes! / Ahora al povenir! ... que en nuestro cielo / Pura la estrella del destino brilla; / Pues ya salvasteis nuestro patrio suelo / De ese leon soberbio de Castilla. / [...] I ese pueblo que supo ser guerrero, / Sabio también lo acatará la historia (1856: 76).

Los ideologemas del discurso de Lastarria, como destacamos al comienzo del análisis de este drama histórico, se manifiestan y revelan en el transcurso de toda la obra y las citas precedentes se constituyen en otro buen ejemplo de ello. En primer lugar, se revela el macroideologema “La ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial” a través de una serie de palabras teñidas de ideas patrióticas y libertarias como: la patria, esclavo, sol, gloria, libertad, despotismo, ciudadanos, vasallos, tiranos, hierros tronchados, leyes, hermanos, soldados, honor, pueblo, valiente, laurel, posteridad, porvenir, cielo, los Andes, estrella, brillar, león, Castilla, etc. En segundo lugar, se manifiesta también el macroideologema: “La religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional” por medio de palabras y expresiones como: “¡Vive Dios!”, “Bendito sea Dios”, “la historia”, etc. Finalmente, se evidencia, pero en menor grado, también el macroideologema “La literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original” a través de signos y características que pueden considerarse como propiamente “chilenas”; en este caso, relacionadas con rasgos de carácter de los Sujetos; como, por ejemplo, heroísmo, patriotismo, valentía, su sentido de la justicia, generosidad, capacidad de perdón, etc. Las figuras de Rodríguez, el Director Cruz y Alberto son representaciones de arquetipos patrióticos al contrario de sus Oponentes, Osorio, Ordóñez y Villalba.

Como sostienen Donoso y Huidobro (2015: 82), el teatro es una fuente importante para visibilizar “las prácticas de representación de los imaginarios sociales del Chile republicano, y para comprender los fundamentos a partir de los cuales se fortaleció tanto el discurso de la superioridad como la legitimidad de sus acciones”. Aunque Donoso y Huidobro se están refiriendo a los textos dramáticos escritos durante la Guerra del Pacífico, parte de sus afirmaciones son válidas también para las obras que tratan sobre las Guerras de Independencia, por ejemplo, el discurso de la superioridad se expresa a través de la representación de personajes que encarnan valores opuestos, como vimos en el párrafo anterior. Los patriotas aparecen revestidos de cualidades y rasgos épicos que los hacen muy superiores a sus enemigos españoles. Por otra parte, la representación del imaginario de nación que se proyecta en esta obra es, sin duda el del ideal republicano que se expresa continuamente en el discurso dramático; por ejemplo, en las citas anteriores se destacan las enormes diferencias que hay entre ser vasallo y transformarse en un ciudadano libre del “yugo” que supone el sistema monárquico impuesto por “ese león soberbio de Castilla”.

5.1.5 Otras obras sobre “las historias nacionales”

En este subcapítulo comentaremos, describiremos y analizaremos algunos aspectos que consideramos significativos de otros textos dramáticos que conforman el segundo macroesquema actancial.

Como indicamos en 5.1.3 el rol que adquiere la guerra en las obras dramáticas sobre las historias nacionales, es diferente entre las que tratan sobre la Guerra de Independencia y sobre la Guerra del Pacífico. Las primeras surgen en un momento histórico y político en donde la conciencia y la construcción de una identidad nacional se encuentran en un estadio incipiente. Por el contrario, las segundas, se escriben en un tiempo en que ya se había consolidado una conciencia de unidad e identidad nacional que cruzaba transversalmente a toda la sociedad chilena. Estas diferencias se advierten, por ejemplo, en la forma de cómo se “eligen” y representan a las figuras protagónicas de estas obras.

Los oponentes o enemigos en los textos de la primera época son los españoles; en cambio, en los de la segunda, son peruanos y bolivianos. También se observan desigualdades entre la forma de configurar y representar a los Sujetos “patriotas”. Por ejemplo, en los del primer período, la figura de los personajes Mapuche adquiere un grado de relevancia que no se aprecia en los otros.

El referente indígena se constituye en una fuente de identificación durante el período de la Independencia. Como sostiene Silva (2012: 49), la hispanidad es rechazada y se debe buscar un mito alternativo. “El referente indígena es una particularidad de Chile, una diferencia propia y específica de la “cultura nacional” frente a la civilización universal (occidental) de la cual se intentaba ser parte por medio del paradigma ilustrado moderno”. Este referente indígena fue establecido por los criollos quienes se consideraron los verdaderos herederos del valor araucano. “El carácter heroico del mapuche otorgaba una fuerza mítica a la construcción nacional” (ibid: 50). Es esta característica, la del carácter heroico de los mapuches, la que se rescata, especialmente durante las primeras décadas del siglo XIX, y a la que se alude en diferentes tipos de discursos, como, por ejemplo, en el historiográfico, periodístico y en el literario. Sin embargo, compartimos las ideas de Subercaseaux (1999: 160) cuando afirma que los mapuches “fueron levantados y ensalzados como mito, pero vituperados como realidad, se prestigiaba simbólicamente la epopeya mapuche en desmedro del mapuche existente, al que se despreciaba como bárbaro y antiprogreso”. Hasta el día de hoy, la cultura mapuche es casi un ghetto y “su presencia o proyección cultural en la sociedad

mayor, vale decir su peso en la identidad nacional, es más bien débil [...]” (Ibid). Sin embargo, su imagen sigue utilizándose cuando se trata de resaltar el valor guerrero de los chilenos.

Las características heroicas de los mapuches se representan en algunos personajes de las obras sobre las historias nacionales. Como destacamos en los capítulos 2.1, 3.2 y 5.1.3, Bernardo Vera y Pintado durante el período de la Patria Nueva, escribe, *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* de Lemièrre e *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza*, adaptación de *Las vírgenes del sol* de Kotzebue¹⁰². En la primera, el diálogo central lo sostienen dos patriotas, Purén¹⁰³ y Milán, en relación a la conmemoración de la batalla de Chacabuco¹⁰⁴ y del significado infausto que tuvo el período de la Conquista y de la Colonia española. Como en la mayoría de estas obras, el lenguaje dramático utilizado en el texto de Vera y Pintado está teñido de ideologemas que se relacionan con acontecimientos históricos y con sus protagonistas; además establecen una clara diferencia entre las víctimas y sus victimarios:

Purén: ¡Qué día, caro Milan, que fuerte día / El doce de Febrero para Chile! / Este fue el día funesto en que Valdivia sobre el claro Mapocho pudo erguirse / El león de España ruje, i su estandarte / Flameó teñido en sangre... ¡Oh cuánto aflije / Esta memoria cruel a un pecho noble / Que odia la tiranía aborrecible, / Que ama la libertad, ama la gloria, / I el yugo siente que a su patria oprime (1899: 36).

Milan: [...] Tres siglos retrocedes a perderte, / Purén, en el horror de la conquista, / Cuando solo tres años han corrido / Que renació la Patria en este día. / Una centuria de dolor recuerdas, / Por cada un año de gozar que olvidas [...] (ibid).

En la cita se hace alusión a la fundación de Santiago por Pedro de Valdivia el 12 de febrero de 1541 como una fecha nefasta para la historia del país en donde los españoles toman posesión de esas tierras iniciándose con ello el período de la Conquista. El diálogo de los personajes de la cita anterior continúa resaltando los valores positivos que caracterizan a los patriotas y lo

102 *Introducción a la tragedia El triunfo de la naturaleza* se representó el 20 de agosto de 1819, día del natalicio del Director Supremo don Bernardo O'Higgins. *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell* fue representada el 12 de febrero de 1820 en el salón del Instituto Nacional para celebrar el aniversario de la batalla de Chacabuco.

103 Purén es una pequeña ciudad que se ubica en la región de la Araucanía. El lugar en donde se emplaza Purén, es un sitio de un importante significado histórico ya que allí, los mapuches opusieron resistencia durante más de 300 años a la dominación española. Existe una crónica de Indias, con la estructura de un poema épico, titulado *Purén Indómito* atribuido a Diego Arias de Saavedra, escrito en el primer cuarto del siglo XVII y que narra sucesos de la Guerra de Arauco en el sur de Chile. Este poema épico se inspira en la obra de Pedro de Oña, *Arauco domado*.

104 La batalla de Chacabuco tuvo lugar el 12 de febrero de 1817 y enfrentó al Ejército de los Andes y al Ejército Realista. Marcó el principio del fin para el bando español no solo en Chile, sino que en la región.

contrario hacen con los españoles. Se repiten, por un lado, ideologemas como patria, patriotas, libertad, héroes, pueblo, honor, gloria, sangre, ciudadano, guerrero, independencia, nación; y, por otro lado, ideologemas como, yugo, horror, conquista, tiranía aborrecible, oprimir, estragos, tristes días, tirano, secuaces, cruel ibero, león de España, etc. Finalmente, ambos personajes comparten la alegría de estar celebrando el tercer aniversario de la batalla de Chacabuco que también ocurrió un día 12 de febrero, pero de 1817 y que tuvo como resultado contribuir a la Independencia del país.

En la otra pieza, el protagonista es un indio mapuche, Guampay, que se siente orgulloso de su tierra, de pertenecer a un pueblo "indomable" y que declara ser descendiente de Lautaro¹⁰⁵: "De la ilustre prosapia de Lautaro / solo Guampay existe: ya no queda entre los Eutalmapus otra rama / de los que resistieron a la Iberia / I que a pecho desnudo le enseñaron / Que Arauco es indomable [...]" (1899: 114). La escena de la obra transcurre en la desembocadura del río BíoBío, a la vista de la selva araucana. En sus diálogos se aprecia el rechazo total a la herencia legada por los españoles quienes sólo dejaron "robos y odios por recompensa". Exalta el valor de los mapuches, especialmente el de los héroes de Arauco como Lautaro, Colocolo y Rengo. Guampay ve un barco que se aproxima y cree que pueden ser los españoles que regresan o bien otras personas que vienen de una nación "más ambiciosa":

Guampay: ¿Será otra vez el español avaro / quien viene a profanar nuestras riberas? / [...] ¿O será otra nación más ambiciosa / que el furor de la España imitar quiera, / [...] Convocaré de Arauco las lecciones: / sonará de la guerra la trompeta / [...] Manes de Colocolo, de Lautaro, / de Rengo i demás héroes de la tierra, / desde el quieto silencio de tres siglos / dad un profundo grito que conmueva / en todo Arauco la bravura antigua / que de la España defraudó la empresa / i sea cual fuere la nación avara / que nuestra libertad robarnos quiera, / si al mar halla pacífico, en nosotros / ponzoña, muerte i su exterminio vea (1899: 114-115).

La imagen que se proyecta y representa de los mapuches en la cita se corresponde con la visión heroica, patriótica y guerrera que hemos apuntado como característica en las obras de los escritores de los primeros años de la República. Estos intelectuales utilizan a los héroes mapuches como emblemas de lucha en los discursos periodísticos, políticos, historiográficos

105 Lautaro (1534-1557) se convirtió en una figura legendaria y fue uno de los líderes indiscutidos de la Guerra de Arauco. Vivió entre 1550 y 1553 como indio de servicio a las órdenes de Valdivia (Gobernador de Chile) y los conocimientos que aprendió con los españoles, los aplicó más tarde a favor de la resistencia mapuche. Fue un hábil estratega y venció a los españoles en varias batallas. En uno de los enfrentamientos logró tomar prisionero a Pedro de Valdivia y le hizo morir en el tormento. Sus victorias militares lo fueron transformando en un personaje de leyenda y su fama de guerrero sobrevive hasta nuestros días. (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-721.html>) (Visto: 13-4-18).

y literarios. Colocolo, Lautaro, Rengo, Caupolicán y Galvarino, entre otros, se transforman en símbolos del carácter valeroso y épico. Esta visión, sin embargo, varía radicalmente hacia finales del siglo XIX.

Según Ibarra, en este período “Lautaro, Caupolicán y su pueblo ya no eran considerados héroes, sino que terroristas y salvajes, volviendo al uso peyorativo creado por Pedro de Valdivia en el siglo XVI”¹⁰⁶ (En: <http://www.ventanalatina.co.uk/2016/10/la-aparicion-del-mapuche-como-el-otro-el-heroe-y-el-salvaje/>). Ibarra agrega que una de las razones que los historiadores señalan para este cambio en el discurso sobre los Mapuche, está relacionada a “la expansión económica que fue forzada por el rápido y abrupto crecimiento del trigo chileno, el cual crecía en el sur del país (territorio que durante siglos fue habitado por los Mapuche). Es por eso, que ya en 1881 el conflicto de intereses no permitía referirse a los indígenas del sur como héroes de la nación” (ibid). Durante este tiempo se había creado una estrategia nacional para arrebatarle las tierras a los Mapuche bajo el nombre de “Pacificación de la Araucanía”. Esta fue una ocupación violenta de los territorios de la Araucanía que se inició con el gobierno de José Joaquín Pérez en 1861 y finalizó en 1883 durante la administración de Domingo Santa María.

Kaempfer (2006: 15) sostiene que “el exterminio indígena llevado a cabo por los estados nacionales, cuyos episodios más conocidos son la *Pacificación de la Araucanía* en Chile y la *Campaña del Desierto* en Argentina, tiene aquí argumentos que forjan un consenso histórico sobre su necesidad”. La forma de ver al indígena y el papel que juegan en la construcción de los proyectos nacionales varía sustancialmente entre los intelectuales de la época; incluso dentro de los que manifiestan afinidades ideológicas en política, especialmente entre los liberales, observamos grandes diferencias. Por ejemplo, entre Lastarria y Sarmiento. Kaempfer (ibid), plantea que, para Lastarria, los indígenas “eran los protagonistas heroicos de una resistencia indígena aniquilada por el colonialismo hispano que el relato histórico nacional recuperaba como el pasado de su protagonista mestizo, popular y subalterno”.

Por otro lado, Sarmiento opinaba lo contrario y pensaba que los españoles “al exterminar a un pueblo salvaje cuyo territorio iban a ocupar hacían simplemente lo que todos los pueblos civilizados hacen con los salvajes”. Más adelante, siempre citando a Sarmiento,

106 Ibarra, afirma que en las *Cartas de relación de la conquista de Chile* (2005: 43), Pedro de Valdivia se refiere a los Mapuche como seres mentirosos, perezosos y estúpidos: “Ellos son traicioneros y se rebelan porque es lo natural en las personas bárbaras”. En: <http://www.ventanalatina.co.uk/2016/10/la-aparicion-del-mapuche-como-el-otro-el-heroe-y-el-salvaje/> (Visto: 14-4-18).

añade: “la América, en lugar de permanecer abandonada a los salvajes, incapaces de progreso, está ocupada hoy por la raza caucásica, la más perfecta, la más inteligente, la más progresiva de las que pueblan la tierra”¹⁰⁷. Estas ideas de Sarmiento y su posición frente a los “salvajes” eran compartidas por muchos intelectuales liberales latinoamericanos de la época. En *El Progreso* del día 27 de septiembre de 1842, antes de la publicación de su famoso *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de 1845, Sarmiento afirmaba que “Lautaro y Caupolicán son unos indios piojosos, porque así son todos. Incapaces de progreso, su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tiene ya el odio instintivo al hombre civilizado”. La dicotomía civilización y barbarie no deja dudas sobre quienes son sus protagonistas y antagonistas.

Como hemos visto en párrafos anteriores, la figura del indígena va generando debates con ideas contrapuestas y también contradictorias sobre el papel y el lugar que se le asigna en el nuevo estado-nación. Su presencia en las obras de las primeras décadas revela que fueron una base o sustrato para los discursos patrióticos que tenían como finalidad conseguir y afianzar la independencia nacional, pero una vez superada esta etapa los Mapuche fueron reemplazados por el “hombre blanco”, descendiente de los antiguos enemigos o por el mestizo.

En los textos de las “historias nacionales” que tratan sobre el período de la Guerra del Pacífico no encontramos ningún personaje indígena, confirmándose la idea de que la visión sobre los héroes ha cambiado¹⁰⁸. Ahora la figura del “roto chileno”¹⁰⁹ adquiere las características épicas que antes ostentaban los Mapuche. Como destaca Hurtado (2010: 74-75) durante la Guerra del Pacífico, el teatro contribuye con numerosas obras de propaganda a la conformación de un “nacionalismo exaltado, el cual encontró en la figura del *roto chileno* el resumen de las cualidades guerreras de valentía, astucia, resistencia y poderío físico y amor a

107 Citado por Kaempfer (2006: 15-16) de *Obras completas de Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires. Editorial Luz del Día, 1948-1956. 52 Vols.

108 Sin embargo, Hurtado (2010: 75) señala que la obra dramática de Juan Rafael Allende, *El Cabo Ponce* de 1898, que se escribe en el contexto del conflicto limítrofe con Argentina por la Patagonia, exalta lo mapuche como stirpe guerrera. Los hijos de una familia patriota, todos con nombres de guerreros mapuches, se les viste con los uniformes de la Guerra del Pacífico de sus antepasados. Para Hurtado, este ensalzamiento de lo mapuche como stirpe guerrera que se aprecia en esta obra, “entroncada en el origen del alma de esta tierra, es así una reedición del discurso independentista que se desidentifica de su raigambre hispánica”.

109 Faúndez (2014: 79), citando a Roberto Hernández, sostiene que la identidad nacional se halla en la figura popular del “roto chileno”, hombre que pertenece a la clase baja chilena. Este personaje, con sus defectos y virtudes es el símbolo que representa a los chilenos, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Sus características son el patriotismo, su carácter valeroso e indomable y también su picardía.

la patria hasta el sacrificio de la propia vida”. Un buen ejemplo de lo señalado por Hurtado, se observa en la obra *El Jeneral Daza* de Juan Rafael Allende de 1879 en donde uno de sus protagonistas, el Roto, se ocupa de plasmar parte de su propio perfil en un diálogo que sostiene con el presidente boliviano, Hilarión Daza, personaje bufonesco:

Daza: ¿Con qué derecho / Ibas tú, roto ladrón, / Cantando ese himno guerrero?

Roto: Ese canto es de mi tierra, / que es como decir, del cielo, / I lo canto cuantas veces / Yo de mi tierra me acuerdo. / A lo de roto ladrón, / Yo le digo i le contesto / Que no es ladrón quien trabaja / Como trabaja el chileno, / Con la barreta en las minas, Con la pica en el desierto, / En las salitreras hoy, / Mañana un camino abriendo / En cordilleras adonde / Las cabras jamas subieron / ¿En qué parte de esta América / No se ve el brazo de fierro / De mis buenos compatriotas, / Que por un mezquino sueldo / Trabajando echan el quilo / desde el verano al invierno? [...] (1879: 17)

Esta idea del ‘chileno esforzado, fuerte y trabajador’ que traza Juan Rafael Allende se repite en otras obras de corte patriótico de esta época. Al final de este juguete cómico, nos enteramos a través del lenguaje de las acotaciones, que el personaje del Roto “saca un cuchillo, lo afila en el suelo i persigue a todos, obligándolos a huir”. (1879: 20). Los Oponentes, bolivianos y peruanos, en las obras que tratan sobre la Guerra del Pacífico se distinguen por su cobardía y por ser figuras ridículas a diferencia de las que tratan sobre la Guerra de Independencia, en donde los españoles destacan por su crueldad, pero no por su cobardía.

Otra obra de nuestro corpus que tiene a los indígenas como protagonistas es *La Camila* o *La patriota de Sud-América* de Camilo Henríquez, drama sentimental en cuatro actos publicado en 1817. Esta obra exalta la figura de Camila quien es la heroína, símbolo de la libertad y modelo de los patriotas americanos. Esta pieza pone su acento en la crueldad y tiranía que ejercen los españoles en los pueblos americanos y como contrapunto aparece la tribu de los indios omaguas que viven en los bosques de Ecuador y quienes se distinguen por su alto nivel de educación, civilización y sentido de la justicia. El cacique de la tribu ha sido educado en EE.UU. La visión que se proyecta de esta tribu y su forma de vida se corresponde con la idea de una sociedad utópica en donde sus habitantes gozan de una organización política democrática e ideal. Como afirma Hurtado (2010: 70) la dramaturgia de Henríquez “se instaura en un lugar de bisagra histórica, la que por una parte reniega del pasado y por otra busca fundar un nuevo origen, proyectado hacia la utopía [...]”. Este discurso relaciona el mal con España y el bien con “las luchas de autonomía de la joven América que integra a criollos e indígenas, de cara a la creación de un orden justo e igualitario, de base racional y liberal, liberado de la opresión colonialista y de sus lastres sociales y culturales” (ibid).

La caracterización dramática de la joven patriota Camila es la de una heroína que pronuncia discursos revolucionarios en contra de sus enemigos y que se distingue por ser una intelectual que se adentra en unos espacios, público y bélico, asignados tradicionalmente a los hombres, desde donde comunica sus ideas. Faúndez (2014: 44) afirma que la figura de Camila, es la de una mujer y la de una heroína poco convencional. “Es la voz ardiente y rebelde que penetra en la esfera patriarcal de lo público, lo político y lo bélico, exhortando a la libertad; rompiendo con los cánones que vinculan a la mujer con lo privado, lo doméstico, el principio de no belicosidad y la paz”. Por otra parte, añade Faúndez, “es la negación del cuerpo herido, sangrante y yerto que necesita todo héroe o toda heroína de guerra para ser inmortalizado” (ibid). Este personaje tiene varias semejanzas con Clementina de la obra de Torres. Ambas son jóvenes ejemplares, patriotas, de clase privilegiada, intelectuales y poseedoras de una gran integridad política y ética.

La representación de los personajes femeninos en las obras sobre las historias nacionales es positiva, a diferencia de lo que observamos en el resto de los textos dramáticos que conforman nuestro corpus de trabajo. En 5.2.5 nos referiremos al tono misógino que se aprecia en algunas de estas piezas.

Los personajes femeninos de las obras que tratan sobre la Guerra del Pacífico, asumen un papel aún más protagónico que las de la primera época. Donoso y Huidobro (2015: 93) destacan que el rol protagónico de la mujer en escena, asumida como características derivadas de un orden natural y pasivo, cambia desde 1879. “Desde las primeras obras centradas en la trama bélica, las mujeres asumieron un protagonismo activo y, al mismo tiempo, útil a un discurso patriótico integrador, constituyendo un arquetipo coherente con los mensajes implícitos en cada pieza”. Algunos ejemplos de estas figuras femeninas son los personajes de Lucía en *La toma de Calama* de Carlos Segundo Lathrop y Filomena en *El Jeneral Daza*; en esta última obra, la heroína ha robado una carta al presidente boliviano en donde se informa que las tropas chilenas ya están en Antofagasta:

Daza: Rejístrela i ve si tiene / Una carta en sus bolsillos [...]

Filomena: ¡Me asaltáis como unos pillos!

Daza: [...] ¿Con qué fin me la robastes?

Filomena: Por mas palabras que gastes / No se moverá mi lengua / Para explicarte el misterio ([...]
Filomena rompe sus ligaduras i se abalanza sobre el presidente)

Todos: ¡Ha roto la ligadura!

Filomena: Risible caricatura / De Calígula i Tiberio, / A azotarte el rostro voi / Si... (Va a dar una bofetada a Daza; pero los jenerales se lo impiden rodeándola).

Daza: ¿Tu nombre? [...] ¿De dónde eres?

Filomena: ¡Soi chilena! / I pues ya sabes quién soi, / Te diré también quien eres / ¡Haces de valor alarde, / Pero como tú, cobarde, / En Chile ni las mujeres [...] (1879: 11-12).

De Filomena, y de los personajes femeninos de estas obras en general, no se entrega mayor información. Donoso y Huidobro (2015: 93) sostienen que “la ausencia de una mayor definición de su individualidad, acompañada por la falta de alusiones a su condición social, hacen de estas mujeres el reflejo de cualquier chilena, un modelo con el que toda espectadora podría identificarse”. Filomena actúa con valentía y quiere vengar la muerte de su marido por sus propias manos, pero es apresada por los oficiales de Daza y posteriormente, haciendo exhibición de su gran fuerza física, logra liberarse. En su actuar manifiesta una conciencia plena sobre los valores patrios y de su pueblo. Como afirman Donoso y Huidobro (2015: 95), en este tipo de obras es el mensaje patriótico implícito el que adquiere más protagonismo que los personajes transformándolos en instrumentos abstractos que están al servicio de “un fin superior”. En este aspecto también advertimos diferencias con las obras de la primera época en donde hallamos personajes inspirados en figuras históricas como, por ejemplo, Rodríguez, Osorio, Ordóñez o el Director Luis Cruz de *La Independencia de Chile*.

Recapitulación

La historia nacional y sus sucesos heroicos son asuntos y pilares fundamentales a los cuales se apela en los diferentes discursos sobre cómo se concibe la creación de una literatura nacional. Ya desde los albores de la República los intelectuales comienzan a manifestar la necesidad de incluir en la creación literaria, las costumbres y la historia propia. Estas aspiraciones se plasman en un teatro de corte patriótico que a través de diferentes épocas va representando los episodios épicos de la historia de Chile y de sus protagonistas. Las diferentes guerras acaecidas durante el siglo XIX se entendieron desde un punto de vista nacionalista o de construcción de la nacionalidad y comenzaron a transformarse en un sustrato, tanto histórico como heroico.

La Guerra de Independencia y la Guerra del Pacífico son los acontecimientos bélicos que más representación tienen en el teatro chileno del siglo XIX y de ello dan cuenta los textos dramáticos que conforman las historias nacionales. Todas estas obras se caracterizan

por ser de exaltación patriótica, pero se advierten diferencias importantes entre ellas. Las que tratan sobre el primer conflicto bélico se crean en un momento histórico en donde la conciencia nacional y la idea de nación se hallan en una etapa de construcción, a diferencia de las segundas, que se escriben en una época en donde ya existe un sentimiento de unidad y conciencia nacional que atraviesa a todas las esferas sociales y que termina por consolidarse durante ese período.

Partiendo del macroesquema actancial propuesto para el análisis de los textos sobre las historias nacionales, observamos que solo cambian sustancialmente los actantes de las casillas del Objeto y del Oponente entre las diferentes épocas. En la primera, el Objeto deseado es la Independencia y los Oponentes son los españoles quienes se distinguen por ser portadores de la crueldad, la opresión y la dominación. En los de la segunda, el Objeto es ridiculizar y vencer a los enemigos y los Oponentes son los peruanos y bolivianos quienes aparecen caracterizados como cobardes y ridículos. También observamos matices de diferencia en la configuración del Sujeto “patriotas” ya que en las primeras obras son personajes históricos e indígenas quienes adquieren un papel central. En cambio, en las otras, estas figuras son reemplazadas por personajes anónimos y también por ‘el roto’. Sin embargo, todos los personajes de estas piezas dramáticas se distinguen por ser figuras tipificadas; solo varían los atributos que los distinguen.

En cuanto a la casilla del Ayudante, vemos que es frecuente que sean los personajes femeninos quienes la ocupan; la visión que se proyecta de ellos es muy positiva en los textos de ambos períodos, aunque se aprecia una evolución que termina, en los de la Guerra del Pacífico, por otorgarles roles más protagónicos. También hay que destacar las figuras de los personajes indígenas y particularmente de los Mapuche cuya imagen es heroica, patriótica y guerrera y, se constituye en una fuente de identificación durante el período de las Guerras de Independencia.

Otra diferencia significativa que advertimos entre los textos de estas dos épocas es cómo se estructuran dramáticamente. Los primeros siguen en su creación la estructura tradicional del drama. Por el contrario, los de la segunda etapa, no imitan los paradigmas teatrales de su época lo que los hace originales. Quizás la falta de pretensiones estéticas que se aprecia en estos textos se deba a que fueron creados de manera casi espontánea a partir de la contingencia histórica y política; además su función fue panfletaria y propagandística y se observa en ellos una pasión nacionalista-chauvinista.

En todas las obras sobre las historias nacionales se observan ideogramas relacionados con los campos semánticos de la libertad, la opresión y el patriotismo. En el drama histórico *La Independencia de Chile*, se plasman con claridad los ideogramas del discurso de Lastarria de 1842, en especial, “la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial” y “la religión católica y la historia son fuentes de una literatura nacional”. Una de nuestras hipótesis de trabajo apunta a que, a nivel de las estrategias literarias y del uso lingüístico, el plano estético estaría al servicio de y subordinado al contenido y la representación de los ideogramas.

La construcción dramática de *La Independencia de Chile* se estructura en torno a un conflicto principal que es la lucha épica de los patriotas en contra de los españoles con el objetivo de alcanzar la independencia. Sus acciones dramáticas principales giran en torno a las batallas épicas de la independencia y, sobre todo, a las figuras de sus protagonistas. Sin embargo, la temática amorosa también está presente, pero se halla en una relación de subordinación al conflicto principal.

Este drama fue escrito en 1856 y su temática histórica tiene relación y surge como reacción al llamado que hiciera Lastarria en 1842. En ella advertimos una búsqueda de lo “propio”, de lo patrio que se realiza en la propia historia y sus hechos gloriosos. De esta forma se logra la afirmación de lo nacional. En las casillas del Destinator y del Destinatario aparece la ideología que atraviesa toda esta obra. Por una parte, sobresale una fuerza como la libertad que impulsa y guía fuertemente al Sujeto y, por otra, la Patria que es el Destinatario o receptor de la acción emprendida por el Sujeto. En la mayoría de las obras que se enmarcan dentro del teatro patriótico se advierte una estructura similar: la lucha contra la tiranía emprendida por los diferentes sujetos patriotas, el triunfo de la libertad en favor de la Patria y la redención de sus protagonistas.

Nuestras hipótesis de trabajo se confirman y validan después de haber estudiado los textos dramáticos que conforman las historias nacionales. Estos están bien arraigados en el contexto sociocultural, político e histórico en el que surgen y refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época. También responden a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, especialmente de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842, sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena. Esta debe regirse por cánones artísticos que estén desligados del período colonial; debe ser original e incluir elementos singularizadores de la sociedad. La materia de la cual debe nutrirse hay que buscarla en la historia y sus hechos heroicos, las costumbres de

Chile, su religión, en la naturaleza, las necesidades morales y sociales. Estas obras también configuran un determinado imaginario de la nueva nación que en mucho pretende corresponder a los planteamientos de la elite intelectual de la época. Finalmente, el análisis de este corpus de obras revela elementos que se dirigen a resaltar particularidades y costumbres del nuevo estado-nación como, por ejemplo, personajes tipificados con rasgos supuestamente chilenos, ciertas temáticas y hechos históricos que tienen directa relación con Chile en dos períodos fundamentales de su historia.

5.2 “Las costumbres nacionales”

El centro de este subcapítulo lo conforma el análisis de la comedia de Barros Grez, *Como en Santiago*. Previo al examen específico de este texto (Ver 5.2.4) entregaremos a continuación información que pueda facilitar su comprensión y análisis posterior.

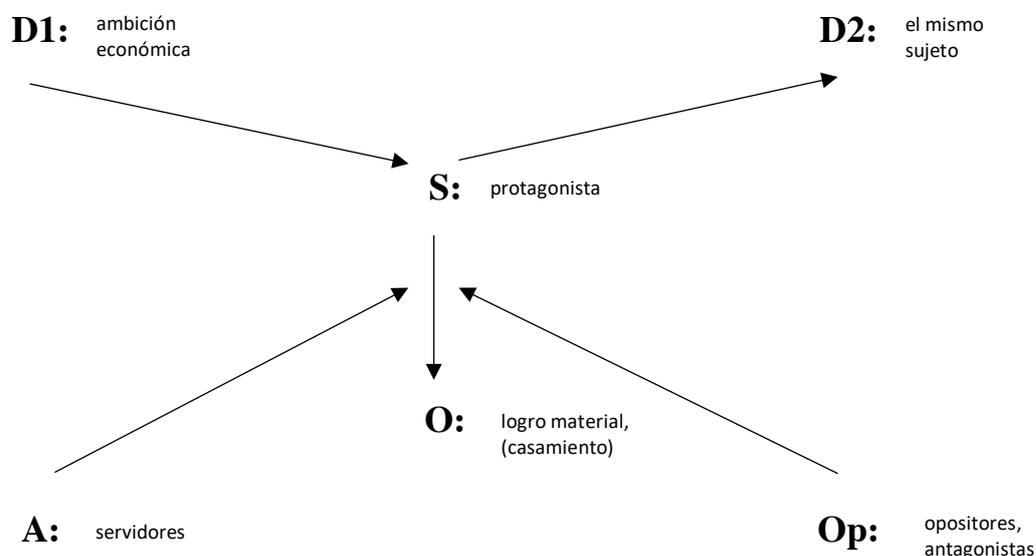
Este subcapítulo se inicia con la presentación de nuestra propuesta macroactancial 2 para analizar las obras que se incluyen dentro de “Las costumbres nacionales” (5.2.1). Luego en 5.2.2 entregamos antecedentes de Daniel Barros Grez y de los criterios que seguimos para seleccionar y analizar su comedia *Como en Santiago*. En 5.2.3 realizamos un breve recorrido de la representación de Santiago en la literatura chilena de parte del siglo XIX. En seguida nos centramos en el análisis de *Como en Santiago* (5.2.4) para ulteriormente, en 5.2.5, presentar los aspectos que estimamos relevantes en otras obras que conforman las “costumbres nacionales” y finalmente hacemos una breve recapitulación.

5.2.1 Propuesta macroactancial 2: “Las costumbres nacionales”

La denominación de “costumbres nacionales” que le hemos dado a nuestro segundo macroesquema la hemos adoptado pensando principalmente en lo que demandan los intelectuales de este período para el proyecto de creación de una literatura nacional, como hemos visto en el capítulo tres. Ya en 1819, Juan García del Río, periodista de *El Telégrafo* pedía que las representaciones teatrales incluyeran las costumbres nacionales: “si en lugar de representarnos costumbres y acciones extranjeras de persas, griegos y romanos, representaran lo nuestro, las costumbres de los araucanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución, sería un móvil poderoso para que el pueblo los tenga siempre presentes, y se aplauda de ellos” (N°55, 14 de diciembre de 1819).

La idea de que la literatura debe nutrirse para su creación de las costumbres y de la historia nacional es constante hallarla en la prensa periódica de la época y en discursos pronunciados por los intelectuales, como por ejemplo el de José Victorino Lastarria de 1842 o el de Daniel Barros Grez con motivo de su incorporación a la Academia de las Bellas Letras en 1873. En esta investigación, nos interesa identificar cuáles son las costumbres que el corpus de obras dramáticas analizadas presenta como chilenas. Con esta denominación no es nuestra intención evaluar si realmente estas obras contienen o no “costumbres auténticamente chilenas” ya que esa sería una tarea muy ardua debido a la dificultad que presenta el hecho de identificarlas y delimitarlas con absoluta exactitud. Además, es sabido que en la conformación de los idearios y proyectos de sociedad de los nuevos Estados nacionales en América Latina durante el siglo XIX se van acomodando y “traduciendo” costumbres de otras latitudes, especialmente de Europa.

Nuestra propuesta actancial para el análisis de las obras dramáticas que se enmarcan dentro de lo que hemos denominado las “costumbres nacionales” es la siguiente:



La ambición económica (D1) es la fuerza que orienta al protagonista (S) en su deseo de obtener un logro material que, en general, se concretiza a través del matrimonio por interés económico (O); los ayudantes (A) actuarán intentando que el Sujeto logre su Objeto y los antagonistas u opositores (Op) entorpecerán o tratarán de impedir su acción. El beneficiado (D2) es el mismo Sujeto.

Catorce obras que conforman nuestro corpus de trabajo responden a este modelo. Un elemento destacable en esta propuesta es que la casilla del Sujeto casi siempre está ocupada por un protagonista que se caracteriza por practicar una escala de “valores negativa”. Los antagonistas, por el contrario, son personajes que se caracterizan por poner en práctica una escala de “valores positiva”.

En los textos dramáticos que conforman este grupo de las costumbres nacionales, observamos la lucha, en mayor o menor medida, que se genera entre un pensamiento liberal o radical y uno conservador.

Como destaca González-Stephan (2002: 45), las luchas entre liberales y conservadores durante el siglo XIX en Hispanoamérica, afectaban a las diferentes esferas de la sociedad y también a las manifestaciones intelectuales. La literatura no queda al margen de estas disputas ideológicas como hemos visto en el ejemplo del párrafo anterior. Sin embargo, nos parece relevante señalar que estas luchas o diferencias entre estas dos grandes fuerzas políticas e ideológicas durante varios períodos, se hacen difusas, contradictorias y difíciles de trazar. Bernardo Subercaseaux (1979: 26), sostiene que a partir de 1858 se inicia en Chile un período de alianzas o fusiones políticas entre estos dos grupos que con algunas intermitencias se prolongará por el resto del siglo XIX. Conservadores y liberales son en esencia lo mismo, “expresiones casi paralelas y contemporáneas del mismo espíritu de fronda”. Se produce una relación de cooperación entre la aristocracia terrateniente agroexportadora y los sectores mineros y mercantilistas que se han ido enriqueciendo a partir de mediados de siglo. Sin embargo, en *Por amor y por dinero*, *Como en Santiago* y en la mayoría de las obras dramáticas que conforman nuestro corpus no observamos de manera nítida una proximidad entre ambas tendencias ideológicas; más bien advertimos una polarización de ellas. Quizás esto obedezca a la función que asume el teatro y especialmente el género de la comedia durante el siglo XIX; éste debe jugar un papel didáctico y moralizante. Parte central de la acción dramática en estos textos es generada por los defectos o vicios de los personajes cuya caracterización suele ser muy plana y tipificada.

Otra razón que explicaría esta ausencia de proximidad entre las ideas liberales y conservadoras es que las obras que examinamos en este apartado han sido compuestas por escritores que tienen una clara ideología liberal, como la mayoría de los dramaturgos de este período, y por esta razón no nos sorprende que los personajes que representan al mundo conservador se caractericen por rasgos negativos y lo contrario con los que encarnan las ideas liberales como ejemplificamos a propósito de la obra *Por amor y por dinero* (Ver 4.2.2). Sin

embargo, también hay que destacar, como haremos notar en el análisis de *Como en Santiago*, que se observan discrepancias ideológicas dentro de los autores que pertenecen a una misma ideología política. Por ejemplo, Barros Grez disiente del pensamiento liberal-positivista que imperaba en la década de 1870 en la sociedad chilena y que otorgaba a la capital o a los grandes centros urbanos un sitio de ilustración y progreso y a la provincia o mundo rural, de atraso e ignorancia.

5.2.2 Barros Grez y la elección de *Como en Santiago*

Para demostrar la presencia de las costumbres nacionales y la forma cómo estas entran en diálogo con la sociedad de la época y con lo propuesto por los intelectuales para el cultivo de una literatura nacional, hemos elegido la comedia en tres actos *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez de 1875. Los criterios que hemos seguido para la selección de esta obra son, en primer lugar, el de la extensión de este texto¹¹⁰. En segundo lugar, hemos elegido esta comedia por pertenecer a la década más prolífica del período estudiado¹¹¹. En tercer lugar, en nuestra opinión, esta comedia se caracteriza por tener un grado de complejidad mayor en su construcción dramática, una variedad de temas más amplio y una configuración un poco más compleja de los personajes. Todo esto nos permite examinar, problematizar y poner a prueba nuestra propuesta actual de una manera más acabada. Tras esta elección no hay criterios estéticos o de otra índole, excepto los recién mencionados. Pese a la selección de solo una obra, en 5.2.5 examinamos y discutimos brevemente los aspectos más relevantes del resto de los trece textos que conforman las costumbres nacionales con el objetivo de enriquecer el análisis.

Daniel Barros Grez (1834-1904) destaca por ser uno de los intelectuales y hombres públicos más notable del siglo XIX chileno. Desarrolla en su vida las más diferentes profesiones y actividades. Como escritor dramático, escribe más de veinte obras y se transforma en el máximo exponente de la llamada corriente costumbrista del teatro chileno del siglo XIX. En su dramaturgia hace uso de un costumbrismo crítico y satírico en donde se observa un anhelo de cambio social y de progreso.

110 Entre las 14 obras de este grupo hay varias que destacan por su brevedad; por ejemplo, los juguetes cómicos de Antonio Espiñeira y Julio Chaigneau; el Proverbio en dos actos de Rafael Jover; la pieza en un acto de José Antonio Torres y las comedias en un solo acto de Salvador Sanfuentes y Ruperto Marchant Pereira. Finalmente, la comedia en dos actos de José Antonio Torres que quedó inconclusa.

111 Diez de las catorce obras son de la década de 1870.

Las ideas que Barros Grez presenta en sus obras se corresponden con las de un grupo de intelectuales liberales chilenos de la época que se conciben a sí mismos como protagonistas de un proceso histórico de formación del nuevo estado-nación y que en el plano literario se sienten responsables de contribuir en la construcción de una literatura nacional chilena. José Victorino Lastarria en su discurso pronunciado en 1842 con motivo de la fundación de la Sociedad Literaria, como lo hemos demostrado en el capítulo 3, logra plasmar con claridad las que a su juicio deben ser las características fundamentales de esta literatura (1842: 15). Esta debe regirse por cánones artísticos que estén desligados del período colonial; debe ser original e incluir elementos singularizadores de la sociedad. La materia con la que se debe cultivar y crear esta literatura nacional hay que buscarla en la historia, las costumbres de Chile, su religión, la naturaleza, y en las necesidades morales y sociales.

Como destacan Foresti y Löfquist (2001: 285), Daniel Barros Grez es “el escritor que responde con mayor claridad a las exigencias del proyecto literario nacional y a partir de su ideario estético se destaca como defensor de una creación literaria construida con la historia y las costumbres de Chile”. Las preocupaciones e ideas que planteara Lastarria en 1842 con respecto a la producción de una literatura propia son recogidas y ampliadas, como acabamos de indicar, por Barros Grez. La identidad hispanoamericana y el rol que se le atribuye a la creación literaria, son preocupaciones constantes de este autor y de muchos intelectuales latinoamericanos de la época¹¹². En un discurso pronunciado con motivo de su incorporación a la Academia de las Bellas Letras¹¹³ en 1873 nos enteramos de estas y otras inquietudes:

112 Eduardo Devés Valdés señala (1997: 13) que durante los años de 1860 “en el marco de los ataques europeos a América Latina, se desarrolla un planteamiento americanista de reivindicación identitaria, liderado por las obras del chileno Francisco Bilbao”. Agrega que a esta tendencia se suman intelectuales que “habían rechazado lo americano como bárbaro así como quienes van a reivindicar las formas autóctonas”.

113 La Academia de las Bellas Letras se fundó en la ciudad de Santiago en 1873 por iniciativa de un grupo de intelectuales liberales chilenos liderados por José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana y Miguel Luis Amunátegui quienes en general continúan con la labor literaria y política que ya habían emprendido en 1842 con la creación de la Sociedad Literaria. Como se afirma en la página web de *Memoria Chilena* (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93962.html>) (Visto: 7-8-17) Lastarria destaca dentro de este grupo y sus preocupaciones literarias, filosóficas y políticas adquieren nuevas energías con la fundación de esta academia básicamente por dos razones. La primera, es que sigue estando presente uno de sus objetivos principales de su pensamiento y que es “lograr la liberación intelectual y moral del pueblo chileno ante la pervivencia de conservadores resabios del antiguo poder colonial” que en su visión entorpecían el progreso y el ejercicio de las libertades cívicas, políticas y económicas. La segunda, es que Lastarria considera vital restablecer los foros de discusión y debate tanto a nivel político como filosófico congregando a muchos intelectuales liberales de la llamada Generación de 1842 para “hacer frente conjunto, en reflexión y en acción, a la poderosa reacción política católica y conservadora que reinaba en el país y que representaba [...] la pervivencia de aquel antiguo poder colonial” (ibid) que se oponía a las ideas progresistas y liberales de Lastarria y de los integrantes de la Academia de las Bellas Letras. Durante la segunda mitad de la década de 1860, Lastarria había comenzado a introducirse en el estudio de la

A ningún país le es dado aspirar a la autonomía intelectual si no cultiva una literatura propia, hija de su clima [...]. Teniendo que ser nuestra literatura eminentemente americana, para que cumpla con su objeto, es preciso buscar en nuestro propio suelo sus tipos, formas i colores. Nada tenemos que mendigar a este respecto: nuestra espléndida naturaleza, en el orden físico, i nuestra historia política [...]. En la vida práctica de nuestras sociedades, encontramos sin dificultad escenas dignas del teatro [...]. Nuestros verdaderos fines no pueden ser otros que llegar a vivir con una vida propia, con costumbres i prácticas acordes con nuestras aspiraciones; i poseer una literatura que sea el constante indicador de nuestros destinos, i fiel reflejo de nuestra vida social [...]. Escribimos en América, para América i por América. Esta palabra debe ser el punto de partida, i el polo de mira de nuestros artistas i literatos [...]. Que cada una de nuestras repúblicas presente una literatura propia con el colorido peculiar a cada clima, nada mas justo, porque nada es mas natural i lójico; pero todas ellas deben tener un punto de contacto: el patriotismo i la libertad, quiero decir, la rejeracion de la América por sí misma, sin acordarnos de los elementos importados de Europa [...]. (*Revista de Santiago*, t. III, 1873, p. 274).

La literatura se halla aquí jugando varios roles; a través de ella se produce la independencia de espíritu indispensable para promover el progreso, preocupación casi obsesiva de los intelectuales liberales del siglo XIX. Para que esta independencia sea posible es necesario romper con el pasado colonial y explorar en la propia historia y naturaleza; estas últimas se transforman en fuentes temáticas y de inspiración para los que cultivan la literatura como ya había enfatizado Lastarria, aunque Barros Grez va un poco más lejos al afirmar que para desarrollar esta literatura propia hay que olvidarse de los elementos importados de Europa. Resulta un tanto contradictorio que a esta búsqueda de identidad el escritor llegue a través de una suerte de proceso de colonialismo cultural; al respecto señalamos, a modo de ejemplo, cómo el movimiento romántico europeo lleva a estos artistas americanos a interesarse por lo exótico. Miguel Rojas Mix (1987: 62) afirma que “son Humboldt, Chateaubriand, Saint-Pierre, Hugo, Walter Scott, Manzoni los que le hacen descubrir al indio como personaje e interesarse por su geografía y su historia”. Barros Grez, Lastarria y otros intelectuales liberales del continente americano como, por ejemplo, Alberdi, Echeverría, Sarmiento, Cruz Varela insisten en la necesidad de crear una literatura nacional que sea original y que rompa con la herencia colonial española y sus estructuras políticas, sociales, económicas e ideológicas, pero como veremos más adelante, esta idea pervive más en el terreno de la teoría y de los discursos que en el de la práctica.

Simplificando bastante, como hemos enfatizado varias veces, podemos afirmar que el siglo XIX chileno y también el de la mayoría de países de América Latina, está marcado por las luchas ideológicas que se generan fundamentalmente entre dos pensamientos, el liberal

filosofía positivista europea, especialmente la de Comte y creía que en ella se encontrarían la solución a los problemas políticos y sociales de Chile. Desde esa época divulgó la doctrina liberal del positivismo en todos los ámbitos. (Ver también Subercaseaux, 1980).

que representa la Modernidad¹¹⁴ y el conservador que encarna la tradición, la herencia dejada por los españoles durante el período de la Colonia. Un buen ejemplo de lo anterior, son las numerosas disputas que se originan entre la Iglesia institucional chilena, legitimadora del orden conservador, y las élites que promovían la Modernidad. Como señala Cancino (2004: 65), resulta importante analizar “cómo fue posible que, a través de su discurso y su acción pastoral, la Iglesia se opusiera a las élites e instituciones que promocionaban la Modernidad concebida ésta como un proyecto de una sociedad democrática en sus dimensiones políticas y sociales”. Estas luchas de pensamientos en pugna entre “intelectuales laicos” e “intelectuales tradicionales” las encontramos en las obras que conforman nuestro corpus de obras dramáticas. Como sostiene González-Stephan (2002: 190) “la literatura se concibió como el termómetro más sensible de la vida social, de su existencia histórica y, sobre todo, era el respaldo de la nacionalidad”.

Lo que podemos constatar, tanto dentro del ámbito literario nacional como en otras esferas, es la pervivencia durante el siglo XIX de muchas de las estructuras heredadas de la época de la Colonia como veremos también en el estudio de las obras que analizamos en este capítulo. El romper con la herencia colonial es una de las ideas ejes de los discursos de los liberales latinoamericanos, sin embargo, no observamos que este deseo se concretice en el ámbito literario. Por ejemplo, siendo considerado Barros Grez como el principal dramaturgo chileno de la época, en nuestra lectura y como veremos en el subcapítulo 5.2.4, está influido fuertemente por escritores dramáticos españoles como Moratín, Ventura de la Vega o Bretón de los Herreros. Este influjo se aprecia en el estilo, las temáticas, la caracterización de los personajes, la finalidad didáctica de sus obras, la verosimilitud de sus textos, el tono paródico y satírico, etc.

5.2.3 Representación de Santiago en la literatura chilena

Antes de pasar al análisis de *Como en Santiago* nos parece relevante introducir algunos antecedentes de cómo se ha representado la capital, Santiago, en algunos escritores del período tratado.

114 Para el concepto de Modernidad seguimos a Cancino (2004: 64) quien lo define como el movimiento ideológico, cultural y civilizatorio, que alcanzará su más alta expresión en el discurso de la filosofía de la Ilustración en el siglo XVIII, pero que tenía sus antecedentes remotos en el Renacimiento y en la Reforma. Este movimiento le concedió un rol central a la Ciencia y a la Razón, como instrumentos para dominar la naturaleza y transformar la sociedad.

La ciudad de Santiago de Chile fue fundada oficialmente por el conquistador Pedro de Valdivia el 1 de febrero de 1541 con el nombre de Santiago de Nueva Extremadura. La representación y presencia de esta ciudad en la literatura chilena es prolífica. Según Darrigrandi (2013: 1) los primeros en escribir sobre ella durante el siglo XIX, son los visitantes quienes lo hacen a través del género de la literatura de viajes. Algunos ejemplos destacados son, el *Diario de mi residencia en Chile*, obra de la viajera y escritora inglesa Maria Graham quien permaneció más de un año viviendo en Chile, después de la muerte de su marido, el capitán Graham. *Un testigo en la alborada de Chile* (1826-1829) del botánico, zoólogo y explorador alemán Eduard Poeppig quien fue muy reconocido por su exploración científica por América del Sur y *El viaje a Chile durante la época de la Independencia* del londinense Samuel Haig quien viaja a Sud América en 1817, partiendo por Valparaíso.

Ya en la década de 1840 encontramos dentro de la literatura visiones muy críticas sobre la representación de Santiago, del arquetipo del santiaguino y de la vida en la capital. Un ejemplo destacado es Jotabeche, considerado uno de los grandes escritores costumbristas del siglo XIX chileno, quien escribe durante este período dos artículos de costumbres titulados “El provinciano en Santiago” de 1844 y “El provinciano renegado” de 1845; ambos revelan y proyectan una imagen muy negativa de la capital y de sus habitantes¹¹⁵. Además de los textos de Jotabeche se pueden mencionar, entre otros, el cuento “El mendigo” de 1843 de José Victorino Lastarria; “En la venta de zapatos” de 1841 del argentino Domingo Faustino Sarmiento¹¹⁶ y la famosa novela *Martín Rivas* de 1862 de Alberto Blest Gana. En esta obra no sólo se describen con detalles los diferentes espacios físicos públicos de Santiago como, por ejemplo, paseos por la Alameda, las Fiestas Patrias en el Campo de Marte sino también

115 Por ejemplo, en “El provinciano en Santiago” (1844: 216, 217) el narrador nos cuenta sobre un provinciano y su primer viaje a la capital en donde le engañan, roban y además es objeto de burla por su vestimenta y comportamiento provinciano. En su visita a Santiago se encuentra con don Pedro, un santiaguino que tiempo atrás anduvo comprando bueyes en la provincia y al cual hospedó y trató de manera especialmente amable por ser forastero. Cuando don Pedro lo ve en la capital se hace el desentendido: “El santiaguino ha reconocido también al *huaso*, el buen tono no permite ser grato a los servicios recibidos en provincias; tampoco sería bien visto que en una calle pública se parase El a hablar con aquel hombre: todo cual considerado, hace su excelencia como que mira ácia atrás i pasa rosándose con el recién llegado, sin atender al espresivo ¡Señor Don Pedro! que este lanza poseído de su indefinible alborozo”. El provinciano con resentimiento piensa: “¡Bribon, algún día volverás a comprar bueyes!” (1844: 217).

116 Sarmiento, estando en Santiago, escribe este texto poco difundido en donde narra acontecimientos que suceden en la Plaza de Armas de la capital chilena; para él este es el lugar más democrático de la ciudad, pues vendedor y comprador se encuentran en condiciones iguales no importando las marcas sociales o étnicas.

espacios privados como los de los picholeos¹¹⁷ y tertulias de la capital. También espacios simbólicos relacionados con la lectura, por ejemplo, el consumo entusiasta de novelas de folletín que realizan tanto los personajes de Edelmira como Doña Francisca (Ver Poblete, 2000: 23-28).

En relación al teatro, la década de 1850 se convierte en testigo de la consolidación de la comedia de costumbres en Chile. Alberto Blest Gana, considerado como el novelista más destacado del siglo XIX, escribe en 1858 su única comedia, *El jefe de la familia*¹¹⁸. Esta obra es señalada por la mayoría de la crítica como génesis de un nuevo movimiento y observamos en ella muchas similitudes con el texto de Barros Grez que analizamos en estas páginas. En esta comedia destacan alusiones a las costumbres sociales y al Chile de la época, los bailes, la moda, el progreso de Santiago, la "Sociedad de la Igualdad" (grupo de socialistas utópicos) y la existencia de una nueva clase dominante en lo económico. Sintetizando, en *El jefe de la familia* hallamos aspectos de la sociedad chilena de mediados del siglo XIX algunos de los cuales son criticados y vistos irónicamente.

La metamorfosis que experimenta la capital a partir de la década de 1850 también se aprecia en las formas de la sociabilidad o convivencia. Luis Romero (1997: 30) sostiene que la “elite adoptó con entusiasmo las formas de vida europeas, practicadas y aprendidas en las tertulias elegantes, en los nuevos cafés y restaurantes, en el Club de la Unión o en los palcos del Teatro Municipal”. Sin embargo, el crecimiento de los arrabales en la periferia de Santiago, poblados principalmente por campesinos que iban de las zonas rurales, era sostenido. Las condiciones de vida en estos barrios periféricos o suburbios eran miserables y sus habitantes vivían en situación de marginalidad. La forma de vida y la sociabilidad señalada por Romero es la que se proyecta y representa en *Como en Santiago* y es, como veremos, la que tanto admira el personaje de doña Ruperta y a la que aspira su hija Dorotea; ambas figuras imaginan esa forma de vida, de comportarse y relacionarse, pero son criticadas, parodiadas y caricaturizadas en la obra.

Como afirma Juan Poblete (2000: 13) al estudiar el concepto de ‘sociabilidad’ en textos de Juan Bautista Alberdi, Francisco Bilbao, Domingo Faustino Sarmiento y Alberto Blest Gana: “las costumbres son la base de la sociabilidad, entonces hay que darle al pueblo nuevas

117 Según el *Diccionario ejemplificado de chilenismos* de Morales, Quiroz y Peña (1984), picholeo es jolgorio, jarana de gente de medio pelo. En Chile se entiende por ‘medio pelo’ a “gente de clase media, que no pertenece ni al bajo pueblo ni a la aristocracia o burguesía rica /.../ las personas que quieren aparentar más de lo que son”.

118 Se publica por primera vez en *El Correo Literario*. Santiago de Chile, 1858. Pp. 107, 119, 130, 141, 166, 177, 191, 200, 212 y 227.

costumbres, para así corregir su sociabilidad”. Pese a lo recién señalado, no podemos obviar el hecho de que muchos de estos intelectuales liberales pertenecen también a la burguesía y a los grupos hegemónicos y cuando leemos sus obras observamos contradicciones e incoherencias ideológicas como revelaremos en el análisis de *Como en Santiago*.

Como se desprende de la lectura del famoso y polémico texto de Francisco Bilbao, *Sociabilidad Chilena* de 1844, hay que romper con el legado de la sociabilidad española para construir un estado-nación que tenga como ejes rectores la educación, la democracia, el progreso y la civilización. Para Bilbao la herencia que ha dejado la sociabilidad española, es la responsable del atraso y de todos los males de la sociedad. Como señala Poblete (2000: 15), algunas de las consecuencias de este legado se aprecian en niveles como: el social y el religioso (catolicismo y costumbres retrógradas), el económico (estructura feudal de la propiedad) y el político (autoritarismo personalista).

Santiago en las obras de los autores mencionados en este apartado se establece como un escenario de la organización social postcolonial. Existen diferentes maneras dentro de la literatura decimonónica chilena, de aproximarnos a la construcción y representación de la capital. Como señala Darrigrandi (2013: 2) “la capital también cobra importancia en tanto es, también, un espacio para el desarrollo de una cultura urbana en oposición al mundo rural, a las regiones (“provincias”), tratando de borrar sus propias características de pueblo o de espíritu provinciano”. Santiago se convierte en un paradigma. “En el deseo de vivir y experimentar la vida urbana en vías de modernización, destaca la obra *Como en Santiago* de Barros Grez” (ibid) publicada en 1875¹¹⁹.

5.2.4 Análisis actancial de *Como en Santiago*

El argumento de *Como en Santiago* es el siguiente. Doña Ruperta y su familia viven en un pueblo de provincia. Su hija Dorotea está comprometida con Silverio, su primo, pero ha llegado al poblado un diputado de la capital, Faustino. Éste desea arrendar un fundo que pertenece a don Victoriano, esposo de Ruperta, y para conseguirlo más fácilmente aparenta estar enamorado de Dorotea.

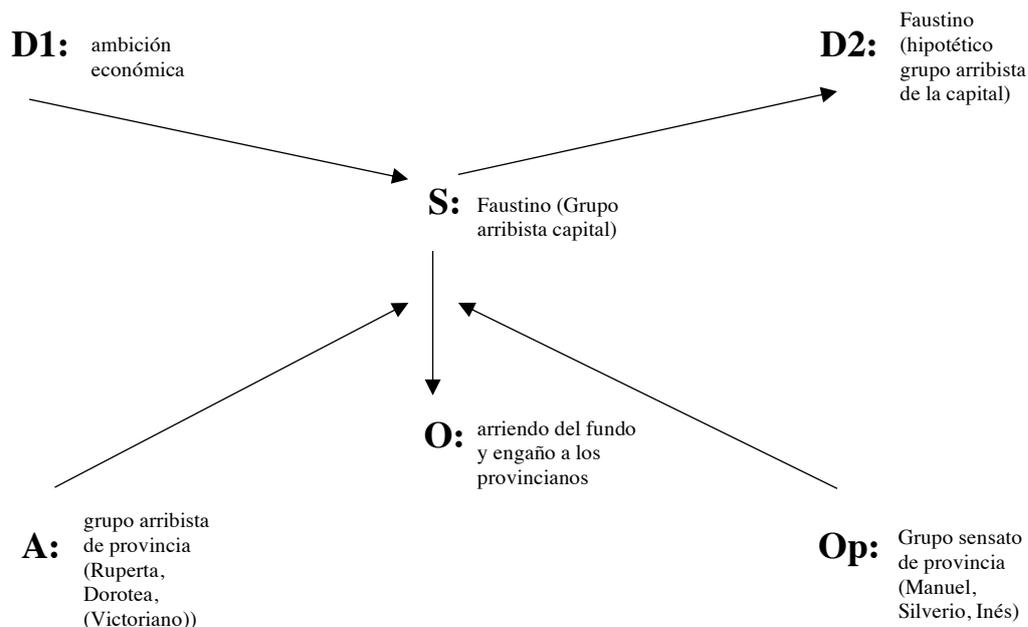
119 Según Romero (1997: 84), Santiago en 1875 tiene una población de 149.395 habitantes.

Don Victoriano es concejal de su pueblo y se caracteriza por ser un hombre sencillo, ingenuo y sometido a los deseos de su mujer. Ruperta presume de mujer distinguida por haber sido educada en Santiago y ve en Faustino un buen partido. Con esta familia provinciana vive Inés, huérfana y sobrina de Victoriano. Ésta, encarnación de la *cenicienta*, está enamorada de Silverio, pero ha callado su amor por lealtad a su prima. Dorotea, con ayuda de su madre, rompe el compromiso de matrimonio que tenía con Silverio.

Manuel, hermano de Ruperta y padre de Silverio, pide explicaciones a Victoriano por la negativa que ha recibido su hijo de casarse con Dorotea. Este personaje se caracteriza por ser un hombre de carácter campechano y astuto. Cuando el contrato de arriendo del fundo La Rinconada está a punto de firmarse, don Manuel dice que existen algunos problemas legales que deben resolverse primero.

En el tercer acto Faustino es desenmascarado. Dorotea y su madre desean reanudar el compromiso de matrimonio que existía con Silverio, pero este rechaza a su antigua prometida y prefiere a Inés. Faustino se entera de que los problemas legales que don Manuel había señalado como obstáculos para el arriendo no eran más que un embuste. Termina la comedia con un burlador burlado.

Esquema actancial propuesto para la obra:



Nuestra formulación actancial sugiere que la ambición económica (D1) impulsa a Faustino (S) a intentar arrendar el fundo (O) en beneficio de él mismo y del grupo que él representa (D2). Al arriendo del fundo y al engaño (O) se oponen (Op.) Manuel, Silverio e Inés. Ruperta, Dorotea y Victoriano (A) son quienes ayudan a Faustino (S).

La construcción dramática de esta obra se organiza en torno al desarrollo de cuatro conflictos principales¹²⁰ de los cuales destaca el que dice relación con las ambiciones del personaje de Faustino (S) de querer arrendar un fundo a Victoriano (O) lo que lo impulsa a fingir un amor por la hija de este y que es el que recoge nuestro esquema actancial propuesto para el análisis de esta obra. Lo consideramos el más relevante puesto que es el que genera la pugna mayor entre los personajes que representan a la capital y a la provincia; estos espacios no sólo aparecen en el texto como un lugar geográfico, sino que además debemos entenderlos como conceptos. En esta pieza se trata de mostrar con qué ideas de la provincia se maneja el capitalino y vice versa. La percepción que se tiene del “otro”, como veremos, no es unívoca en esta obra.

La imagen que se proyecta de Santiago, a través del Sujeto y del Ayudante, es de progreso social, económico, cultural y arquitectónico. *Como en Santiago* se ambienta temporalmente durante un período en el que la capital estaba experimentando enormes transformaciones urbanísticas lideradas por su Intendente, Benjamín Vicuña Mackenna quien se inspiró en el barón de Haussman y su modelo de mejoramiento urbano implementado en París entre los años de 1853 y 1870. La envergadura de las obras realizadas y su impacto social, entre las que destacan la remodelación del Cerro de Santa Lucía, la construcción del Camino de Cintura, la canalización del Río Mapocho, la arborización de plazas y avenidas, plan de empedrado de las calles, mejoramiento del suministro de agua e iluminación, organización de la seguridad y el transporte, etc. hicieron que Vicuña Mackenna ganara gran popularidad. (Romero, 1997).

Como afirma Pablo Rivera (2013: 30), durante esta época los proyectos urbanísticos aplicados a la ciudad buscan cambiar “la tranquila faz colonial [...] para sumirla en el

120 Estos son: conflicto I: Dorotea, con la activa ayuda de su madre, desea contraer matrimonio con Faustino con el objetivo de escalar socialmente. A los deseos de Dorotea se oponen Manuel, Inés y Silverio. Conflicto II: anhelos de Inés de conseguir el amor de Silverio. Ruperta y Dorotea se oponen a los deseos de Inés. Conflicto III: ambiciones de Faustino de arrendar el fundo de Victoriano lo que lo impulsa a fingir un amor por Dorotea. A las ambiciones del diputado se oponen Manuel, Silverio e Inés. Conflicto IV: la familia de Victoriano se niega a cumplir con el compromiso de matrimonio que existía entre Silverio y Dorotea lo que mueve a Manuel a impedir el enlace entre su sobrina y Faustino. Ruperta y Victoriano se oponen al deseo de Manuel.

dinamismo del tráfico de la ciudad *moderna*". El objetivo era el de insertar a la urbe dentro de un cierto tipo de modelo que en este caso es el de las grandes ciudades europeas. Estos cambios urbanísticos, añade Rivera, "permitirían a la ciudad y a la sociedad que comprende, hacerse con los valores, recursos y modos de vida de tales sociedades". La idea de hacer de Santiago el *París de América* "es también hacer de los santiaguinos parisinos, del cerro Santa Lucía algo parecido al Bois de Bologne –que Vicuña había visto en sus viajes –de las exiguas rentas municipales un buen negocio [...] (ibid).

Uno de los proyectos emblemáticos de Vicuña Mackenna fue el de remodelación del Cerro Santa Lucía. Como lo hace notar Rivera (2013: 27), este se enmarca dentro de un plan mayor que refleja una serie de adelantos y reflexiones en relación al gobierno de la ciudad y cuyo origen se puede explorar dentro del pensamiento de la época. Este proyecto "trae consigo a los ideales modernistas bajo la forma de la doctrina del progreso, la disputa entre civilización y barbarie, la hegemonía del "hombre blanco" por encima del indígena [...]" (ibid). Como destaca Rivera (2013: 64) este proyecto vino "a satisfacer la demanda de espacios de actividades de recreación y cultura, acorde con el modelo europeo del que era admirador Vicuña, gusto de la élite de la época y, por lo tanto, un modelo hegemónicamente apetecible".

En *Como en Santiago* destacan varios diálogos de los personajes en donde se hace alusión a este proceso de modernización y progreso que está experimentando la capital, por ejemplo, se menciona la remodelación del famoso Cerro de Santa Lucía. Dorotea sueña con vivir en Santiago por los bailes, las tertulias y los paseos y piensa que un marido de provincia la "mataría" de aburrimiento. Faustino que ha captado la "debilidad" de doña Ruperta y su hija por la metrópoli, refuerza la imagen positiva de esta contándoles de los progresos que ha ido experimentando:

El intendente de Santiago es un verdadero Mago, que con su varita de virtud ha escrito sobre aquellas rocas la palabra buen gusto, convirtiendo aquel monton informe en un grupo de cristales, obeliscos, pirámides, agujas, rampas, esplanadas i escaleras. Hoy ruedan vehículos por donde ayer solamente volaban los pájaros. Las cumbres del histórico cerro se han alegrado, al sentirse oprimidas por el diminuto pié de las hermosas. El arte ha ido allí a auxiliar a la naturaleza; i auxiliado también por ella misma, ha convertido las rocas en estatuas; las ha hecho hablar con el murmullo de las aguas, que aparecen por entre grietas corriendo, ondulando o despeñándose en espumosas i chispeantes cascadas, i las ha engalanado con árboles, flores i arbustos de mil colores i formas (1881: 16).

En la descripción que hace Faustino se revela su visión sobre lo que él considera el *buen gusto*, la modernidad y el progreso. Lo informe adquiere formas casi monumentales

(obeliscos, pirámides, estatuas, etc.) y se aprecia un predominio de la tecnología por sobre la naturaleza (“Hoy ruedan vehículos por donde ayer solamente volaban pájaros”), característica en aquella época de las sociedades que se precian de modernas. También llama la atención en la cita la dicotomía arte y naturaleza y la manera cómo se complementan llegando a adquirir esta última rasgos casi humanos. En nuestra lectura, Barros Grez ironiza a través del lenguaje que utiliza Faustino, la idea que se tiene del “buen gusto”, del “buen tono”, de la modernidad y del progreso. Quizás esté preanunciando una de las características centrales del Modernismo y que es oponerse a la vulgaridad y al mal gusto atribuidos a la figura del burgués que creció al amparo de la industrialización y de los valores que ello involucra.

Uno de los objetivos estéticos del Modernismo hispanoamericano fue la búsqueda de la belleza como forma que permitía escapar de la realidad diaria y de revelar su disconformidad con una materialista sociedad y civilización burguesa. Sin embargo, Barros Grez también forma parte de esa sociedad burguesa. Además, si pensamos en el Modernismo, no debemos olvidar que otra de sus características fue el cosmopolitismo que surge como resultado de ese deseo de evasión y en donde el escritor es considerado como un ciudadano del mundo. Sin embargo, una vez más, París se transforma en la ciudad por la que estos escritores sienten devoción, aunque ahora no es solamente por los aspectos urbanísticos, arquitectónicos y culturales, sino que también porque representa el mundo al que aspiraban con su vida nocturna, su bohemia, sus cabarets y su arte.

Las grandes obras ornamentales y edificaciones que se realizaron en el Cerro de Santa Lucía se comenzaron a ejecutar en 1872 por iniciativa del Intendente quien había estado, durante su exilio, en varios países europeos y del continente americano. La ciudad de París le había impresionado por sus grandes obras arquitectónicas. Quizás el parque Bois de Boulogne pudo haberle inspirado en la remodelación del histórico cerro capitalino¹²¹.

Los esfuerzos del intendente se centraron en modernizar la ciudad y uno de sus grandes anhelos era transformarla en el “París de América” como vimos en una de las citas anteriores. Hacia 1875 ya se podían apreciar los grandes cambios que había experimentado el Cerro de Santa Lucía y son estos a los que se refiere el personaje de Faustino en la cita anterior. Este proyecto, como lo hemos sugerido, se enmarca en la doctrina del progreso que había emprendido Vicuña Mackenna, como un clásico liberal decimonónico, y que consistía

121 Benjamín Vicuña Mackenna durante 1853 permaneció cuatro meses en París. Ese mismo año el barón Haussman asumió como prefecto del Sena y comenzó durante este tiempo a poner en práctica su proyecto y plan de modernización de la capital francesa.

básicamente en transformar las ciudades de aspectos coloniales en urbes modernas, al estilo de las grandes metrópolis europeas. Como afirma Luis Alberto Romero (1997: 30), hacia 1875 poco quedaba de la ciudad rural y semiadormecida de 1850. Santiago se había transformado en una urbe próspera gracias a una euforia financiera y de la construcción. Sin embargo, el proyecto urbanístico de Vicuña Mackenna, que no llegó a completarse del todo, llevaba implícito un proceso de segregación social que quedó trazado conceptualmente y que otros actores políticos pudieron concretar en décadas posteriores.

La idea con la que se construye Santiago en esta comedia está fundamentalmente delineada por Faustino quien representa, según nuestra propuesta actancial, a un “grupo arribista” de la capital y que se puede relacionar contextualmente con grupos sociales emergentes por aquella época, fundamentalmente pertenecientes a la burguesía media¹²².

A partir de 1870 comienzan a producirse cambios sociales importantes en Chile¹²³. Faustino es abogado; la abogacía es la profesión liberal por excelencia de aquel tiempo ya que era un trampolín que permitía ingresar en el mundo de la política; en el caso de nuestro personaje hay que recordar que es un diputado de la capital.

El ascenso social también comenzó a ser posible gracias a la educación, a ejercer profesiones liberales, a los títulos universitarios, a la política. Durante esta época, como lo hemos señalado, comienzan a surgir en la sociedad chilena los sectores medios, como los denomina Godoy (1984: 373). Este grupo empieza poco a poco a ejercer más influencia en la sociedad, especialmente a través de la conformación de proyectos culturales y educativos; sin

122 La burguesía chilena, como en la de la mayoría de los países, es bastante heterogénea. Simplificando bastante, podemos mencionar a la alta burguesía compuesta por los grandes negocios financieros, agrarios y mineros. Luego, la burguesía media, integrada fundamentalmente por pequeños comerciantes y finalmente, la burguesía funcionarial y de las profesiones liberales en donde destacan abogados, médicos, intelectuales, políticos y funcionarios de cierto grado. (En <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-aristocracia-y-la-burguesia-en-el-siglo-xix/>. (Visto: 1-1-18).

123 Según Godoy (1984: 371) entre 1870 y 1910 se producen en Chile importantes cambios en la sociedad, la política y la economía. En primer lugar, hay una unión de “la vieja aristocracia de raíz agraria con los grupos plutocráticos de próxima ascendencia europeo-nórdica, que habían labrado su fortuna en el comercio de exportación, en la banca, la minería y la industria”. El segundo proceso social está relacionado con la estructuración del proletariado urbano. “El auge de las explotaciones mineras y del salitre, el desarrollo de las fábricas y de las construcciones urbanas y portuarias, contribuyen a la migración de la población rural, que empieza a instalarse en Santiago, Valparaíso y las ciudades del norte” (1984: 372). El tercer proceso sociológico importante de esta época es la formación de nuevos sectores sociales. Godoy destaca que entre la “nueva burguesía capitalista y el proletariado urbano, empiezan a configurarse los sectores medios, favorecidos por el gradual despliegue de la vida urbana, del sistema educativo y de las funciones administrativas” (1984: 373).

embargo, es la oligarquía con características burguesas y mercantiles la que ejerce la hegemonía política, social y cultural durante gran parte del siglo XIX.

Salazar (1999: 38) al describir a las elites decimonónicas chilenas afirma que “lo que tuvimos fue una oligarquía con rasgos burgueses y mercantiles, por una parte, con un pasado latifundista y terrateniente al que no quería renunciar”. Por otra parte, “y en suma con un modo de ser paradójico, que oscilaba entre los valores burgueses del trabajo, la sobriedad y los buenos negocios, y una tendencia o debilidad por los modos de ser aristocráticos, ostentadores y europeizantes”. Esta paradoja de la clase dirigente chilena de las últimas décadas del siglo XIX, entre ser austera y ostentadora, es la que percibimos de alguna manera en *Como en Santiago*. El interés o el rechazo a los modelos europeos, a la modernidad, al progreso, a lo que se considera el buen gusto, a “lo propio” es lo que entra en pugna entre diferentes personajes y grupos de la obra. Otro ejemplo sobre esto es el diálogo que sostienen Faustino, don Victoriano y su familia sobre la votación que tuvieron en la municipalidad del pueblo a propósito del color con el que se pintaría la reja del nuevo jardín que pensaban poner en la plaza y sobre plantar o no flores y árboles nativos. Don Victoriano relata cómo los “rojos” se oponían a que se plantasen árboles y flores extranjeras (1881: 13-14):

Victoriano [dialogando con Faustino y su familia]: pues señor, como el maldito rojo es incansable, se opuso a que plantásemos en el jardín flores extranjeras porque costaban caro... / Ruperta: ¡Qué hombres tan empecinados! No conocen otra razón que la de la pobreza... / Faustino: (Aparte: -I no deja de ser una buena razón) ¿por supuesto que ustedes salieron vencedores? / Victoriano: Sí, señor, i también en la última, sobre si plantariamos en la plaza árboles traídos de Santiago o de nuestras montañas / Ruperta: ¿Apuesto a que ellos eran por plantar árboles brutos del cerro, en lugar de los extranjeros de la Quinta Normal? / Victoriano: ¡Adivinaste mujer! El partido de los locos decía que plantásemos aquí peumos, maitenes, litres como si no los tuviésemos de sobra en esos cerros / Ruperta: ¿dando siempre por razón la pobreza? / Victoriano: No, sino que debíamos hacerlo así para cultivar nuestros árboles, i estudiarlos de cerca, por patriotismo i qué sé yo que más. Pero yo me le encaré i les dije: ¡bárbaros! ¿Hasta cuándo serán ustedes porfiados i rojos? [...] Vengan acá i díganme ¿qué árboles son los que hai en la plaza de Armas de Santiago? ¿Han visto allí algún maitén, quillai o boldo? [...] Faustino: ¿se dieron por vencidos? / Victoriano: No, señor, pero salieron vencidos, que es lo que importa. ¡Nunca había trabajado tanto, desde que soi cabildante! / Dorotea: De todos modos tendremos jardín con flores extranjeras, i árboles de la quinta normal, como en Santiago, ¡qué gusto mamá! / Victoriano: Sí, hija mía, tendremos todo eso, una vez que la ilustre municipalidad encuentre un prestamista, que facilite el dinero... / Dorotea: ¡Pero papá! ¿a qué esperar eso del prestamista, para hacer el jardín? / Victoriano: ¿Qué dices, niña? [...]

En esta cita se aprecia cómo Barros Grez, utilizando el recurso de la comicidad, tan característico del género de la comedia, ridiculiza a don Victoriano, quien afirma que nunca ha trabajado tanto desde que es cabildante. También lo hace con Dorotea por evidenciar ignorancia, ingenuidad y liviandad al no saber que la construcción del jardín municipal requiere de financiamiento. Doña Ruperta expresa también una cierta ligereza en sus comentarios que incluso son cuestionados por Faustino en el lenguaje de las acotaciones o

didascalias. El partido de los “rojos” o “el partido de los locos”, como los denomina Victoriano, actúa de forma sensata; piensa de manera austera y defiende la flora autóctona. En cambio, el grupo arribista de la provincia procede de manera imprudente al no pensar en los costes económicos que significa esta inversión y solo sueñan con tener árboles extranjeros traídos de la Quinta Normal¹²⁴ o como los que hay en la Plaza de Armas de Santiago, negándole todo valor a la flora nativa de su propio pueblo.

El tono paródico que utiliza Barros Grez en boca de Victoriano cuando trata a sus contrincantes políticos de “¡bárbaros!” nos lleva a pensar en la dicotomía tan en boga durante esa época entre civilización y barbarie; en donde lo civilizado es lo europeo y lo bárbaro es lo local. También relacionamos este pasaje con el ideologema “la literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original”; al final de su discurso Lastarria, refiriéndose a dónde encontrar la originalidad en la literatura, sugiere dirigir la atención a la naturaleza americana (“La naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, tan nueva en sus hermosos atavíos, permanece vírjen [...] aguarda que el genio de sus hijos explore los veneros inagotables de belleza con qué le brinda [...] (1842: 15)”). El mismo Barros Grez en su discurso de 1873, que comentamos en páginas anteriores, insiste en la idea de cultivar una literatura propia que hable, entre otras cosas, de la naturaleza local y *Como en Santiago* es un muy buen ejemplo de este pensamiento ya que se transforma en una de las pocas obras de nuestro corpus que se refiere a un espacio chileno que aparece más configurado¹²⁵ y que adquiere más presencia y relevancia.

Como hemos mencionado, durante la época en que se ambienta esta obra, hay importantes cambios en la forma de vida y de la sociabilidad de la clase dominante. La austeridad y los “valores tradicionales” que caracterizan a la clase dirigente chilena hasta la

124 El Parque de la Quinta Normal de Santiago se fundó en 1841 y fue diseñado con estilo francés por el naturalista e historiador Claudio Gay, francés nacionalizado chileno. En este espacio de aproximadamente 36 hectáreas se van construyendo con el pasar del tiempo algunos museos como el de Historia Natural, el de Ciencia y Tecnología y el Ferroviario. También se convirtió en un lugar de desarrollo de nuevas formas de sociabilidad, celebraciones públicas, paseos al aire libre y actividades deportivas.

(<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93446.html>.) (Visto: 4-1-18)

125 En nuestra tesis de licenciatura (1998) en el apartado 3.4, entre las páginas 48 y 53, nos dedicamos a estudiar el espacio dramático del corpus de trabajo.

primera mitad del siglo XIX¹²⁶ dan paso a una época de más ostentación¹²⁷. Salazar (1999: 37) sostiene que quizás lo único que pueda rescatarse del concepto de “aristocracia” terrateniente y mercantil chilena es la idea de una “debilidad aristocratizante”: “el deseo de devenir tal, la mayor parte de las veces cumplido a través del consumo ostentoso, el viaje a París y la imitación de modos de vivir refinados, señoriales y despectivos hacia las clases inferiores y los “recién llegados”.

Como revela González-Stephan (2002: 72) el pensamiento liberal en América Latina, en general, “tuvo una contigüidad semántica con las ideas de cambio, modernización, progreso y europeización”. Sin embargo, hubo varios sectores disidentes dentro del grupo liberal que observaron que estos proyectos de modernización se hacían a expensas de “vastos genocidios, de la conservación de las estructuras económicas y sociales coloniales, de libertades en extremo restringidas, de repúblicas formales, de un progreso que sólo ornamentaba las ciudades, que hacía más poderosas las metrópolis” y que abandonaba los cambios del mundo rural y despojaba “a las mayorías populares degradando los valores de las culturas autóctonas” (2002: 74). En *Como en Santiago* observamos una expresión de este pensamiento liberal disidente de Barros Grez que cuestiona y critica, muchas veces de manera cómica y paródica, a los personajes que representan a la capital y ese modo de vida moderno, progresista y europeizante, como hemos visto en las citas anteriores y como veremos a continuación.

La provincia, siguiendo el modelo actancial propuesto para el análisis de *Como en Santiago*, aparece representada por dos grupos contrapuestos a los que hemos denominado como el grupo arribista y el grupo sensato. El primero, como sabemos, está integrado por doña Ruperta, Dorotea y don Victoriano; el segundo lo conforman Manuel, Silverio e Inés. Faustino representa a un hipotético grupo arribista de la capital; lo denominamos como "hipotético" por no existir en la pieza alusiones denotadas a él. Su característica es el deseo de

126 Salazar (1999: 35) da cuenta de los cambios que experimenta la “aristocracia” terrateniente hacia la burguesía mercantil y afirma que las transformaciones no solo se aprecian en lo económico y político, sino que también en la sociabilidad, “en el interés o el rechazo a los modelos europeos y en la relación con otros grupos sociales”. Agrega que “las élites miran a la Europa burguesa, a la Europa revolucionaria y también se sorprenden de sí mismas”. Salazar (ibid) advierte del peligro de homogeneizar a las elites ya que, al transformarse, como es el caso de la clase dirigente chilena, se complejizan.

127 Godoy (1984: 387) destaca que el abundante dinero que se generaba producto de la minería, de la banca “o de las haciendas se gastaba en costosas mansiones y en largos viajes a Europa”. Añade (ibid: 388) que “la ostentosa arquitectura privada de esta época se extendió además al medio rural. En muchas haciendas del Valle Central sus dueños levantaron mansiones en cuyo contorno se diseñaron enormes parques”. Las plantas y árboles ornamentales, agrega Godoy, fueron llevados desde Europa, del Oriente y de países americanos lo que cambió radicalmente el paisaje de parques y jardines.

progresar en la vida por medios rápidos y faltos de escrúpulos; su comportamiento farsante es uno de sus rasgos caracterizadores:

Faustino: Pero ¿quién había de imaginarse que estos provincianos fueren capaces de adivinar mis intenciones? [...]. Pero ¿cómo dejar escapar este negocio? [...]. Estos provincianos, cuando no son tontos, se hacen tontos... Es para lo que tienen habilidad... De todos modos seguiremos la farsa [...]. ¡Oh! ¡Farsa, farsa! Tú eres la reina del mundo y dictas la lei al vulgo de las jentes. Si la farsa de mi popularidad me ha dado un asiento en el Congreso, ¿por qué la farsa de mi amor no me ha de proporcionar un arriendo productivo? Sigamos, pues, la farsa, que todo lo puedo esperar de mi talento i de la simpleza de estas jentes [...] (1881: 40).

Faustino, el abogado y político corrupto, actúa movido por un concepto deformado de la provincia al creer que los provincianos son seres ingenuos, simples y fáciles de manipular. Confía en su talento, en su capacidad para engañar y está consciente que su cargo, del cual saca provecho, además del hecho de ser santiaguino, le proporcionan posibilidades ventajosas para conseguir el arriendo del fundo y el amor de Dorotea. Sin embargo, en este personaje no existe un enfoque único y coherente de la provincia. Él ve a los provincianos como sujetos inocentes y sencillos, sobre todo al comienzo de la obra. Victoriano sería el prototipo del provinciano desde la perspectiva de Faustino, ya que a este se le puede engañar y manipular fácilmente. Por otro lado se manifiesta una visión del provinciano astuto y pícaro que es la que aparece fundamentalmente hacia el final de la comedia. Esta última opinión de Faustino sobre la provincia está influida por la presencia y comportamiento de Ruperta y fundamentalmente por el personaje de Manuel.

En esta comedia, como hemos expresado en líneas anteriores, destacan dos grupos representativos de la provincia; por un lado, están los arribistas con el personaje de doña Ruperta como protagonista y en el otro extremo se ubica don Manuel como portavoz del grupo sensato. Victoriano es un personaje que lo hemos incluido en el grupo arribista de provincia ya que pese a su ingenuidad y "buenas intenciones" termina haciendo lo que su mujer le ordena. En un comentario que le hace a Faustino al inicio de la obra, apreciamos la autoridad que Ruperta ejerce sobre él: “¡le aseguro que a mí me tiene como un reloj! No me deja pasar una, porque ella está siempre al cabo de todo lo que sucede en Santiago: así que ha educado a nuestra hija que da gusto” (1881: 11). En don Victoriano se aprecia el complejo del provinciano que se rinde ante el progreso, modernidad y formas de vida de la capital; su mujer ejerce la autoridad en la familia gracias, en gran parte, al prestigio que le ha dado el hecho de haber sido criada y educada en Santiago. Una actitud opuesta a la de Victoriano es la que exhibe su cuñado Manuel como examinaremos en breve.

El grupo arribista de la provincia ve en el actuar de los capitalinos un modo ideal de vida. Ellos son el modelo a imitar. Actuar y comportarse "como en Santiago" es para este grupo sinónimo de buenas maneras y sobre todo de modernidad, progreso, buena educación y refinamiento:

Ruperta: [dialogando con su hermano Manuel]. Dime, Manuel, ¿qué cosa más puesta en razón que **imitar** en todo i por todo a nuestra **capital**, que es nuestro **centro de civilización, de riqueza, de buen gusto?**... (1881: 32).

Es indudable que Ruperta tiene una visión consecuente de lo que es la capital, sus costumbres y forma de vida. Ella cree vivir, educar y actuar a la manera santiaguina, pero termina la comedia mostrándonos a una mujer y a una familia que manifiestan una idea sobre la capital carente de matices lo que los convierte en personajes paródicos y caricaturescos. Ellos son los que en Chile se denominan con el nombre de "siúticos", persona, según el DRAE (<http://dle.rae.es/?id=Y30hLpf>), que presume de fina y elegante, o que procura imitar en sus costumbres o modales a las clases más elevadas de la sociedad. Ya en el Diccionario de chilenismos de 1875 de Zorobabel Rodríguez se recoge esta palabra¹²⁸. En la manera como este grupo ve la capital aparece connotada su pobre visión de la provincia. Para ellos es sinónimo de atraso y vulgaridad.

El grupo arribista de provincia ocupa la casilla de Ayudante pero habría que dejar en claro que su función es la de ayudar más al Sujeto que al Objeto. Ruperta hace lo posible para que Faustino consiga el arriendo del fundo con la intención de asegurar el matrimonio de su hija con el hombre que encarna los valores por ella apreciados. El grupo sensato, en cambio, se opone tanto al Sujeto como al Objeto. Ellos están en contra de Faustino por su falsedad y también se niegan a ser engañados; además actúan en forma completamente opuesta a los

¹²⁸ La definición de siútico aparece aquí como un sinónimo de cursi: "caprichosa voz, aunque no tanto que hasta cierto punto no refleje en sus sonidos silbos i estructura ridícula, la risible catadura de los pajarracos que con ella designamos; que son los mismos que en Madrid llaman cursis: la jente cursi, es una cursi, un cursi, etc. (1875: 438). Fidelis del Solar escribe en 1875 una obra que se ocupa de estudiar y mencionar los errores que según él hay en el diccionario de Rodríguez. La palabra "siútico" la define como un chilenismo que sirve para designar "al individuo de media esfera, vestido ridículamente, que marcha mui tieso i satisfecho de su persona, i hasta escucha el ruido de sus pisadas [...] todo en él anda reñido con la moda: corte, forma i color: en fin el personaje está perfectamente caracterizado en el Amador de la novela del señor Blest "Martín Rivas". El *pije* no es el *siútico* [...] (1875: 136). Llama nuestra atención en esta definición la categoría social de "media esfera" que utiliza Del Solar ya que es un buen ejemplo de lo que apuntamos al inicio de este capítulo sobre la dificultad de definir ciertos conceptos relacionados con la estratificación social. También nos parece interesante que se defina esta categoría o grupo social ejemplificando con un personaje de novela ya que no se cuestiona la diferencia entre "realidad" y ficción. Para saber sobre el origen, la etimología y la historia del término recomiendo la siguiente página web: <http://palabradechile.blogspot.se/2013/05/siutico.html>

otros dos grupos. Ellos valoran la provincia y su comportamiento aparece caracterizado por la autenticidad, generosidad, sensatez, honradez y sentido común:

Don Manuel: [dialogando con Victoriano y Ruperta] [...] ¿I qué me importa a mí que en Santiago obren así? ¿No es bueno sino que nosotros los provincianos hemos de ser lo mismo que los monos, para andar a la santiaguina, comer, hablar i casar a nuestros hijos a la santiaguina? ¿No somos acá cristianos de veinticinco arriba, para que necesitemos ver cómo saludan, cómo bostezan i cómo estornudan allá en la capital? ¿Qué te parece, Victoriano? ¿Somos acaso unos niños de teta, para no conocer los piés que nos cargan? ¿Por qué hemos de convertimos en títeres, para que los santiaguinos jueguen con nosotros? [...]. De todo lo bueno i de todo lo malo. Por eso digo que debemos imitarlo solo en aquello que Dios manda, así como ellos nos deben imitar a nosotros, en lo poco o mucho que tengamos de razonable. (1881: 32-33).

Como se desprende de la lectura de la cita anterior, Manuel manifiesta una visión que se podría considerar como juiciosa y equilibrada sobre la capital y la provincia ya que por una parte revela un sentimiento positivo de pertenencia al mundo rural (son adultos y no monos o títeres) y por otro, no se cierra a la posibilidad de imitar a los santiaguinos, pero solo en “aquello que Dios mande” así como ellos también pueden emularlos. Esta mirada es diametralmente opuesta a la que expresa el grupo arribista como hemos apuntado.

Los rasgos caracterizadores del personaje de don Manuel son la sensatez, el sentido común y la autenticidad, pero también hay un atributo en él que nos parece relevante y que es el de su carácter ladino¹²⁹. Sus características distintivas las relacionamos con la figura del ‘huaso’, símbolo del mundo rural, que a finales del siglo XIX y especialmente durante el XX se transforma, junto con el ‘roto’, en personaje emblemático y representativo de lo nacional en la literatura chilena. Como sostiene Bernardo Subercaseaux (2007: 9) tanto el huaso como el roto “fueron concebidos como síntesis o símbolos de la raza, o como base étnica o sociológica de la nación”. La figura del huaso ya comienza a perfilarse en diarios de viajeros como, por ejemplo, en *Diario de mi residencia en Chile* de María Graham de 1822 y también entre los articulistas de costumbres como es el caso de Jotabeche, cuyo artículo “El provinciano en Santiago” de 1844 ya hemos comentado brevemente en páginas anteriores. En algunas novelas de Alberto Blest Gana¹³⁰ se bosquejan y describen más claramente las características del huaso y del mundo rural¹³¹. Dentro del género dramático, Barros Grez es

129 Usamos esta palabra en su primera acepción, según el DRAE, astuto, sagaz.

130 Por ejemplo, en *El ideal de un calavera* de 1863 y *Durante la Reconquista* de 1897.

131 Pese a ser un estudio publicado en 1956, recomendamos la lectura de las primeras veinte páginas de *El criollismo* de Ricardo Latcham (que están dedicadas al siglo XIX) en donde se describen y analizan las características de la llamada corriente del criollismo en la literatura chilena. En este estudio se aporta, a nuestro juicio, información relevante de los autores que cultivaron esta corriente, de cómo se configura el mundo rural en estas obras y las características de sus personajes.

uno de los primeros dramaturgos de este período en comenzar a delinear la figura de este personaje tipo hecho que lo relaciona claramente con la corriente costumbrista.

Manuel se corresponde con el perfil del denominado ‘huaso ladino’, cuyo rasgo esencial de carácter es la astucia y la sagacidad. Todos los impedimentos que señala para impedir que Faustino arriende el fundo evidencian estas características y finalmente logra su objetivo de desenmascarar al diputado santiaguino e impedir que este logre su Objeto. El mismo Faustino confirma este rasgo de carácter: “este provinciano tiene más de pillo que de tonto” (1881: 36). Quizás el único atributo distintivo que le falta para ser caracterizado dentro de esta categoría es que no habla con la *jerga huasa* como podemos apreciar en la cita anterior; sin embargo, como ya lo hemos manifestado, Barros Grez es uno de los primeros escritores en ir bosquejando la figura de lo que será este icono de la chilenidad, junto con el ‘roto’, y este hecho es relevante puesto que la historiografía chilena señala el fin del siglo XIX y las primeras décadas del XX como el período de consolidación de este personaje tipo y de las obras que incorporan el tema de la vida rural en la literatura nacional. Se mencionan especialmente a los escritores y obras del denominado *criollismo*.

En nuestra lectura, las ideas liberales disidentes de Barros Grez se revelan especialmente a través del personaje de Manuel y de los diálogos que este sostiene con doña Ruperta, Faustino y Victoriano en donde queda clara su posición de cómo ve a la provincia y a la capital como se aprecia en la cita anterior. Esta visión de invertir los términos de la capital como centro civilizado y de progreso y la provincia como sinónimo de barbarie y atraso, no es común encontrarla en la literatura chilena del siglo XIX. Barros Grez reasigna en esta comedia el significado que tenían en ese tiempo lo rural y lo urbano (la dicotomía campo-ciudad) y contribuye al imaginario nacional entregando una nueva perspectiva del mundo campesino y de parte de sus habitantes.

Fuera de las oposiciones entre cómo valoran lo propio y lo ajeno, uno de los aspectos esenciales para diferenciar y contrastar a los personajes que representan a la capital y a la provincia en esta comedia es la escala de valores que practican unos y otros. Los tres personajes que conforman el grupo sensato de provincia otorgan gran importancia a la honradez, el respeto a la palabra empeñada, la prudencia y la defensa del honor, temas que tienen una larga tradición en la dramaturgia hispana y heredada de la Colonia. Para ilustrar nuestro comentario citamos el siguiente ejemplo:

Manuel: [dialogando con Victoriano] ¿Qué delito ha cometido mi hijo Silverio, para que ustedes le nieguen la mano de Dorotea? Tú has olvidado tu palabra empeñada; mi hermana Ruperta ha llegado a desconocer los vínculos de la sangre, i el amor de Dorotea se ha convertido en odio [...] ¿Por qué han alimentado ustedes las esperanzas de mi hijo, si al fin habían de cometer con él tan negra felonía? ¿Es así como se conduce una familia honorable? ¿Piensa de este modo alcanzar Dorotea fama de mujer honesta y prudente? Y tú, Victoriano, ¿dime si tus padres te enseñaron a ser honrado faltando a tu palabra? (1881: 31).

El discurso de Manuel denota una crítica abierta al comportamiento de la familia de su hermana; en primer lugar, reprende al “jefe de familia” por no respetar la palabra empeñada. Luego a Ruperta por desconocer los vínculos familiares y finalmente a Dorotea por su falta de honestidad y prudencia lo que pone en riesgo su fama de mujer honrada. A nivel connotativo se aprecia la pugna de valores entre el grupo arribista y sensato de la provincia. A las palabras de Manuel, Ruperta reacciona justificando la actitud de su marido y de su hija: “no debes admirarte [a Manuel] de que Victoriano te falle a su palabra, pues según los usos admitidos en toda sociedad culta, el padre no puede obligar a su hija que dé su mano a quien no ama, sin ser un tirano...” (p. 31). Para Ruperta, Santiago es la síntesis de la sociedad culta y hay que seguir sus costumbres. Luego agrega, “¿querrías tú [a Manuel] que por andar mirando en detalles, dejáramos escapar la oportunidad de establecer ventajosamente a nuestra hija?” (p. 32). Manuel, al contrario de Victoriano, no se deja convencer por los argumentos de Ruperta y hace una enérgica defensa de los valores y costumbres del medio rural.

Manuel, y en menor medida Inés, son los únicos personajes de la comedia que logran percibir las verdaderas intenciones de Faustino. En un diálogo que sostiene con su hermana le comenta: “yo creo que el diputado no desea tanto casarse con Dorotea, como obtener el arriendo barato” (p. 37). Ruperta que presume de mujer educada y astuta no da crédito a la opinión de su hermano. El deseo de Manuel de impedir el matrimonio de Dorotea con Faustino lo impulsa a utilizar su astucia e inventa una historia digna de comedia:

Manuel: (Aparte a Ruperta). Pues observa cómo se va a poner pálido [Faustino], con lo que voy a decir. No firmes todavía Victoriano / Victoriano: ¿Que no firme, cuando llevo más de la mitad del nombre puesto? / Manuel: Es que quiero hacerte presente una cosa, como también al señor Quintalegre [...]. Es el caso que, como Victoriano le compró esa hacienda a don Pedro Camus, el cual acaba de quebrar en Concepción... [...]. Pero sabes que Camus te vendió una estancia que no le pertenecía... [...]. La hacienda de la Rinconada fue legada, ahora setenta años, por su dueño, al convento de San Francisco; pero habiéndose extraviado el testamento, pasó el fundo, de mano en mano, hasta llegar a poder de don Pedro. Ahora ha aparecido el dicho testamento, que yo he visto por mis propios ojos; y el síndico del convento piensa ponerte pleito. Yo les hago esta advertencia, para que después no haya entre ustedes tropiezo alguno. La buena fe antes de todo (1881: 37).

En la lectura que realizamos de esta cita inferimos que se está haciendo referencia al derecho consuetudinario tan común en las ventas de tierras y propiedades durante aquella época en las zonas rurales en donde muchas veces bastaba solo con respetar la palabra dada o firmar un simple documento notarial. La conciencia de obligatoriedad es uno de los elementos constitutivos de esta ley (el otro es el uso generalizado y repetitivo) y hace referencia a que todos los integrantes de la comunidad estiman que una cierta conducta presupone un quebrantamiento a las normas que estructuran la vida comunitaria; el fundo, como dice Manuel, “pasó de mano en mano, hasta llegar a poder de don Pedro” sin que al parecer hubiese existido algún tipo de problema legal. También consideramos interesante en la cita que el derecho a la tierra no solo se compra con dinero; en este caso concreto se trata de un personaje, Pedro Camus, que ha legado su hacienda a la Iglesia, costumbre bastante habitual por esos tiempos. La posesión de la tierra también es símbolo de poder, prestigio y estatus y no solamente sirve para la explotación agropecuaria. Quizás Faustino no solo quiere obtener beneficios económicos con el arriendo del fundo. Como ya lo hemos mencionado, gran parte de la clase alta chilena de las primeras décadas del siglo XIX es fundamentalmente terrateniente. Según Collier (1999: 89) “la tradición de la tenencia de la tierra, en particular, confirió un alto grado de coherencia a este grupo social dominante”. A partir de mediados de 1850 era habitual que muchas familias de clase alta vivieran en la capital en ostentosas construcciones, pero mantenían la propiedad rural para visitarla de vez en cuando.

La cita que acabamos de comentar se halla en la escena XVI; entre las escenas XIV y XIX del segundo acto y que tienen a Manuel como protagonista, entran en una relación de oposición ideas que se relacionan con el macroideograma del discurso de Lastarria, la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial; se critica el centralismo político como sistema heredado de la Colonia. Tanto Faustino como Victoriano ejercen cargos públicos; ambos son elegidos directamente por el Gobierno. Faustino es un diputado, según las palabras de Manuel, que ni siquiera conoce el departamento que representa en el Congreso y censura el aprovechamiento que hace este de su puesto. Ambos personajes son parodiados y criticados en su rol de políticos ya que aparecen como ignorantes, farsantes y aprovechadores. Es decir, Barros Grez profiere una crítica a los políticos tanto de la capital como de la provincia.

Otra parte de este macroideograma es el que dice relación con los vicios sociales y la educación. Es nuevamente la voz de Manuel la que critica directamente a su cuñado y hermana, como hemos planteado en páginas anteriores, por no respetar la palabra empeñada y

por no educar a su hija “como corresponde”. También se cuestionan y se ponen en tela de juicio el arribismo y oportunismo de los dos grupos arribistas. Asimismo, se critica la visión del matrimonio concebido como un contrato social ventajoso y no como un compromiso fundado en el amor y en la elección personal. Finalmente observamos el ideologema principal de la obra, la oposición que surge entre la capital y la provincia en términos de civilización y barbarie. Los términos de esta relación, como lo hemos señalado, se invierten en esta comedia y en este sentido observamos una intención crítica de Barros Grez hacia la clase dirigente chilena y hacia la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX que tenía su mirada puesta en lo que llegaba desde Europa, especialmente de Francia e Inglaterra. Durante este período, como señala Godoy (1984: 380), se produce en la elite gobernante, un menosprecio por todo lo que se relacionaba con la cultura popular chilena. Barros Grez, como otros escritores liberales del realismo costumbrista hispanoamericano asume su labor con una intención de criticar y corregir los vicios y ciertas costumbres de la sociedad de su época.

El final de la obra es feliz, como suele ser en las comedias. Manuel logra su propósito e impide que Victoriano finiquite el negocio de arriendo del fundo y desbarata las intenciones del diputado:

Manuel: [dialogando con Silverio] [...] me habrías ahorrado el tener que hacer una farsa / Silverio: ¿Qué farsa es esa, señor? / Manuel: la de esta demanda y testamento, que he tenido que inventar / Faustino: (A don Manuel). ¿Entonces la historia del testamento es falsa? / Manuel: no es más que invención mía, como esta demanda / Faustino: ¡Ah! / Manuel: para que usted vea que aquí también sabemos inventar comedias como en Santiago [...] / Faustino: (Aparte). ¡Pícaros provincianos! ¡Me han quitado un negocio de las manos! (1881: 59).

Manuel ha desenmascarado al diputado y ha impedido que el matrimonio entre Dorotea y Faustino se realice; para ello ha utilizado armas similares a las del santiaguino: la farsa, la picardía y la astucia, pero con resultados más efectivos. El triunfo final de los actantes Oponentes deja en claro que el mundo rural ha derrotado al modelo de vida falso que desea imponer la capital a través de sus representantes. Sin embargo, llama la atención que Manuel, el portavoz del grupo sensato, tenga características similares a las de Faustino como es la sagacidad y astucia; además, como afirmamos en páginas anteriores, posee rasgos del ‘huaso ladino’ como es, por ejemplo, la picardía. Nos parece lógico que los personajes presenten contradicciones de carácter, pero en el caso de Manuel estamos ante un personaje tipo y es eso lo que llama nuestra atención. En todo caso hay que dejar claro que los motivos que

impulsan a uno y otro personaje son muy diferentes. A Faustino lo mueve la ambición económica y a Manuel, salvar a la familia.

El cosmopolitismo de la clase dominante, como plantea González-Stephan (2002: 60-61), “atenuó y destruyó la idiosincrasia de una conciencia nacional, teniendo ésta que ser fabricada a partir de un conjunto de mitos e idealizaciones que traspusieron los contenidos de una supuesta nacionalidad ficticia”. La fuerte internacionalización, la imitación de modelos extranjeros que llevan a la europeización o norteamericanización de los gustos, la dependencia económica, “fuerza las estructuras discursivas a construir un reemplazo ideológico que enmascaró esta situación: la exaltación del progreso, pero también la mitificación de las zonas rurales [...] cuando en realidad se afirmaba el menosprecio hacia las formas de vida y de culturas populares”. En *Como en Santiago* observamos, como hemos sugerido, un rechazo a la imagen de “nación” cosmopolita que tiene la clase dominante chilena de la época. El comportamiento de los diferentes grupos de personajes y la visión que se proyecta de la ciudad y la provincia en la obra dejan en claro este hecho.

No nos parece que Barros Grez sea un escritor que mitifique en esta comedia la imagen del mundo rural. Sin embargo, coincidimos con María de la Luz Hurtado (1997: 60) cuando sostiene que en esta obra se resume un espíritu de época y se invierten los términos “al satirizar la vida de la oligarquía y de los arribistas que, desde el campo, se asimilan a la ciudad”. Desde esta perspectiva se puede considerar a la ciudad contraria a la naturaleza y a la forma de vida gozosa y sabia, que se ha desarrollado en la cultura campesina. Sin embargo, interpretar y hacer una lectura de esta obra como una mitificación del mundo rural, nos parece poco probable por lo que hemos expuesto en páginas anteriores. El personaje de Manuel, máximo representante del mundo campesino en esta pieza, manifiesta una opinión equilibrada sobre Santiago y sus habitantes.

Otra cuestión que consideramos destacada en esta comedia es la que dice relación con los aspectos valóricos y didácticos de la obra. La visión juiciosa y equilibrada que manifiestan los personajes del grupo sensato, especialmente Manuel, puede interpretarse también como un adaptarse a los valores de la hegemonía social imperante; en este sentido se respetan las reglas que impone la clase dirigente en esa sociedad y en ese momento histórico. Desde esta perspectiva, los tres personajes “arribistas”, especialmente Faustino, poseerían una carga “subversiva” al no respetar las normas y no aceptar el lugar que se les ha otorgado en esa jerarquía social. Teniendo en cuenta que Barros Grez es declaradamente liberal, llama la atención que la obra presente valores conservadores, hecho que apunta a revelar las

contradicciones del autor. De alguna manera él está reafirmando valores del mundo conservador al tener una visión estática y estratificada de la sociedad. Además, en nuestra lectura, en esta comedia critica a la elite política gobernante que tiene su vista puesta en Europa y que ve especialmente a París como un centro hegemónico, pero, por otra parte, hay que destacar que las ideas del arribismo, la sensatez y otros temas relevantes de la obra parten de una visión conservadora de la sociedad hegemónica, la misma sociedad que él está censurando. La obra, desde este punto de vista, nos permite visualizar matices e incluso contradicciones en las tendencias liberales de la época y de un escritor como Barros Grez. Este hecho no nos sorprende ya que tanto el liberalismo como el conservadurismo no son ideologías homogéneas o coherentes en relación a una serie de ópticas sobre la sociedad, la política y la economía.

5.2.5 Otras obras sobre “las costumbres nacionales”

En este apartado nos centraremos en comentar y describir algunos aspectos que estimamos relevantes de las trece obras dramáticas restantes que conforman el segundo macroesquema actancial sobre “las costumbres nacionales”. La idea central es analizar cómo estos textos se relacionan con nuestros objetivos, hipótesis y preguntas de investigación. Además, nos proponemos evaluar brevemente cómo funciona la aplicación de nuestra propuesta actancial para el análisis de estas obras.

Como ya hemos planteado, el conflicto central de estas piezas dramáticas sobre las costumbres se origina por la ambición de un protagonista cuyo objeto es conseguir un logro material que en la mayoría de estos textos se concretiza a través del matrimonio por interés económico. Sin embargo, también observamos la presencia de personajes que desean una unión amorosa como producto del amor y no de la ambición económica, lo que origina un conflicto secundario. En 11 de las 14 obras¹³² de este grupo, se puede hallar este tipo de conflicto. Los desenlaces de la mayoría de estos textos dramáticos son felices, es decir, terminan con la unión de las parejas que se vinculan por amor y no por interés económico. La única obra que tiene un final infeliz es *Los dos amores* de Víctor Torres en donde César, un protagonista cazafortunas, logra el casamiento con Julia y esta por temor a la separación, una vez que ha descubierto su infidelidad, tiene que renunciar al amor que siente por Gustavo y

132 Las obras en las que no está presente este conflicto secundario son el juguete cómico *Más discurre un hambriento que cien letrados*; la comedia en un acto *Por leer al revés* y la pieza en un acto *El aventurero*; todas ellas se caracterizan por su brevedad.

quedarse con su marido. No nos sorprende que este texto tenga este final por tratarse de un drama; es el único en este grupo de obras.

También hemos expresado que en las piezas dramáticas que se pueden analizar con este segundo macroesquema actancial, observamos la pugna que se produce, en mayor o menor medida, entre un pensamiento liberal o radical y uno conservador. La obra de Rodríguez Velasco, *Por amor y por dinero* publicada en 1872 es un buen ejemplo de cómo se trata esta lucha ideológica en nuestro corpus. El Sujeto Lindor, joven adinerado y de carácter frívolo, desea contraer matrimonio con María, por la dote que esta posee y su tía, doña Ramona, hace todo lo posible para que se concrete esa unión. Este personaje, Ayudante, es el que despierta más reacciones en la obra; ella es una beata intrigante y ambiciosa que urde una calumnia ante don Antonio, padre de María, afirmando que Gabriel, joven huérfano que él ha criado y que está enamorado de María, ha deshonrado a su hija. Ricardo, amigo de Gabriel es el Oponente más destacado que actuará para impedir los deseos de Lindor y su tía y además lograr que su amigo y María puedan unirse como pareja como producto de su amor. Ricardo y Gabriel son “rojos”; para doña Ramona esta palabra es sinónimo de herejía: [dialogando con María] “Ese Gabriel, ese hereje con sus ideas odiosas te ha trastornado los sesos y te va volviendo roja. ¡Cuidado, niña! ¡Cuidado con esa gente indevota! ¡Por eso ha sido mi empeño para que seas la esposa de mi sobrino; ese sí que tiene alma religiosa! Oye misa, se confiesa [...]” (1909: 615).

De la cita anterior se desprende que el personaje de Ramona tiene una clara aversión hacia los “rojos” por ser “herejes”, portadores de “ideas odiosas” y además por tratarse de personas “indevotas”. En cambio, defiende a la Iglesia y su sistema conservador heredado de la época colonial. Según Cancino (2004: 65) la Iglesia institucional chilena fue “defensora del orden conservador desde 1833 hasta alrededor de 1910” y asumió durante este período el papel de “legitimadora del orden conservador” oponiéndose a las elites institucionales que promovían la Modernidad. El movimiento liberal en Chile, añade, fue estableciendo un espacio público de discusión en donde el problema de las libertades públicas y de la Iglesia estuvieron en el núcleo del debate parlamentario, colaborando de esta forma a polarizar al bloque oligárquico en el poder (72). El Partido Conservador y la Iglesia se resisten a las demandas del movimiento liberal y esto lleva a estos últimos a radicalizar su discurso “asumiendo un carácter anticlerical, sectario y antireligioso” (Ibid). El conflicto, agrega Cancino, se agrava a partir de 1866 con la llegada al gobierno de los liberales en alianza con los conservadores y “la irrupción de las llamadas “cuestiones teológicas” en 1873 que

culminan con las Reformas Liberales de 1883-1884” (Ibid); estas incluyen un conjunto de leyes que eliminan el fuero eclesiástico, que promulgan la libertad de cultos, que establecen el matrimonio civil y los cementerios laicos. Las tensiones que surgen de estos acalorados debates en el Chile de la época tienen eco en la obra de Rodríguez Velasco y otros autores dramáticos, especialmente a través de los personajes de la beata, doña Ramona, y del “rojo”, Ricardo¹³³.

La beata actúa en defensa de unas rígidas pautas de conducta que son las de un sector social dominante que se opone a posibles cambios en la sociedad y que en nuestro análisis relacionamos con valores heredados de la colonia española que no se resignan a morir y que se resumen en el ideologema del discurso de Lastarria, “la Ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial”. Esta figura de la beata, como veremos también en 5.3.5, es motivo de polémicas y discusiones en la prensa de la época¹³⁴. En la obra su perfil es trazado por Gabriel (1902: 681-682):

¡almas que la vida llenan / de la ponzoña que ocultan, / y á la sociedad insultan, / la roen y la envenenan! /
¡Que se ocupan de enlodar / con infame hipocresía / cuanto puro alumbró el día, / la familia y el hogar! /
¡Que de rincón en rincón / van sembrando mil agravios, / con la virtud en los labios / y el odio en el corazón! /
¡Que con maldad asesina, / derraman doquiera el llanto, / bajo el velo sacrosanto / de la religión divina! /
¡Oh! verter del corazón / el veneno que devora... / ¿A eso, noble señora, / llama usted la religión? [...] Ir con santa ostentación / emponzoñando ex profeso / honor y virtud... ¿A eso / llama usted la religión? /
¡Oh! ¡Y después que el mal han hecho, / y que otros quedan llorando, / salen á Dios invocando, / dándose golpes de pecho! / ¿Qué religión aquí cabe?

El lenguaje utilizado por Gabriel es incisivo, satírico e irónico. Sus palabras apuntan a destacar actitudes y características muy negativas de la personalidad de la beata: ponzoñosas, venenosas, hipócritas, injuriosas, agraviadoras, maldadasas, etc. La descripción se completa con el lenguaje paródico y caricaturesco que suele emplear este personaje: “comulgan por la mañana, y á la noche... Dios lo sabe! Y así es natural que sea. ¿Qué otra cosa puede hacer en

133 En la nota 22 del capítulo 1, el de “Introducción”, hacemos un breve resumen sobre este debate basándonos en el estudio de Sofía Correa “Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción” (1983: 324-325).

134 En los periódicos *El Ferrocarril* y *El Independiente* del 27 de agosto de 1869 hallamos comentarios al respecto. En el primer diario, de tendencia liberal, se destaca el grado de “realidad” que posee esta obra: “Esta comedia [...] es un retrato fiel de lo que pasa en nuestra sociedad; la vemos aparecer en escena con sus ridiculeces y preocupaciones: no es una ficción de poeta sino un verídico cuadro de nuestras costumbres”; a propósito de la beata, comenta: “¿Cuántos no han reconocido en doña Ramona la Beata que vemos en Santiago, que se santigua cuando nombran al diablo, que reza la tercera parte del día y las otras restantes las ocupa en chismes y en indagar lo que pasa en casa ajena? Por su parte *El Independiente*, de tendencia conservadora, observaba: “No sostendremos nosotros que no existan o no puedan existir personas que bajo un manto hipócrita de religión y de virtud, ocultan vicios tan abominables como el señor Rodríguez Velasco presta a la Beata de su obra [...] la virtud ostensible de las señoras piadosas de nuestra sociedad corresponde a sentimientos nobles, a virtudes sólidas, a sinceras convicciones [...] nosotros nos hacemos un deber de protestar contra esa calumnia”.

el mundo una mujer cuando es vieja y cuando es fea? (1902: 682)”. En la réplica de doña Ramona se alude a diferentes grupos enfrentados en la sociedad de la época por los temas de la laicización de las instituciones¹³⁵: “¡Yo no sufro más!... ¡Impíos! ¡Pillos!... ¡masones!... ¡judíos! [...] (ibid). De estas citas observamos que el autor, más que atacar a la religión católica, desea criticar esta forma de religiosidad y a un sector católico tradicional.

La figura de la beata no solo aparece en esta obra, sino que también, y de manera central, en la pieza dramática de Barros Grez, *La beata* de 1859, que analizamos sucintamente en 5.3.5, en donde también se hace una fuerte crítica a este personaje y a la beatería como modo de religiosidad. Además, su presencia sirve para ilustrar las luchas religiosas que comienzan a surgir por esos años. Como lo hemos destacado en la “Introducción”, estas disputas aparecen en varios de nuestros textos, por ejemplo, en *La Iglesia y el Estado* de Barros Grez y *Leonor o el último día de los jesuitas* de Ángel Vicuña. Ambos fueron escritos durante la década de 1870. Durante ese período, liberales y conservadores, o, mejor dicho, clericales y laicizantes, como hemos apuntado, discutían sobre las relaciones que debían mantenerse entre la Iglesia y el Estado.

En *Por amor y por dinero* como en todas las obras que conforman el grupo de textos dramáticos de las costumbres nacionales, encontramos elementos costumbristas¹³⁶; el más evidente es el de la beata santiaguina cuya forma de religiosidad es fuertemente criticada. Este personaje tipo de la beata ya tiene varios antecedentes en la literatura española; un ejemplo, es la poesía satírica de Góngora¹³⁷. También aparece la costumbre de algunos personajes de viajar a Europa, como en otras obras del corpus. En este caso concreto Lindor ha estado en París y la visión que aparece de esta ciudad varía de acuerdo a los personajes. Para el Sujeto es símbolo del progreso, de la moda y de las buenas costumbres; él está consciente de que el viaje a ese continente proporciona estatus y prestigio social y presume

135 Cancino (2004: 72) destaca que dentro del movimiento liberal debe incluirse a la Masonería “cuyo rol no debe desestimarse en la lucha por la secularización de las instituciones públicas.

136 Esta opinión la vemos reforzada al consultar la prensa de la época. En relación a esta obra, el crítico del periódico *La Libertad*, Justo Arteaga Alemparte dedica cuatro páginas (el 27 de agosto de 1869) a analizar y comentar esta comedia. Según él, *Por amor y por dinero* es una obra que retrata y refleja fielmente las costumbres de la capital chilena a fines de la década del sesenta.

137 González Cañal (1997: 118-119) indica que el tipo de mujer beata es frecuente encontrarlo en la poesía satírica de Góngora y de otros autores de esta época. Según su lectura, se trata “una vez más, del contraste entre la apariencia y la realidad, que domina toda la literatura barroca, la hipocresía que pretende mantener unas apariencias externas que encubren una realidad bastante escandalosa, lo que es objeto de crítica y burla”.

de ello durante toda la obra¹³⁸. Para los Oponentes (especialmente para Ricardo y Gabriel), Europa es sinónimo de superficialidad y frialdad.

La obra posee elementos satíricos, especialmente visibles en el lenguaje, como hemos ejemplificado, y en el comportamiento de los personajes, que se utilizan para criticar costumbres (como, por ejemplo, la alianza matrimonial por interés económico), tipos humanos (arribistas, oportunistas, etc.) y una actitud religiosa (la beatería).

Un aspecto que ha llamado nuestra atención en varias de las obras que configuran este corpus de las costumbres nacionales es el tono misógino que aparece en boca de muchos de los personajes masculinos. Por ejemplo, en la obra de Rodríguez Velasco que analizamos recientemente, los personajes de ideología radical-liberal, Ricardo y Gabriel expresan con frecuencia este tipo de comentarios, especialmente Ricardo [dialogando con Gabriel sobre María]: “y aunque yo en las mujeres poco, poquísimo creo, estoy seguro de que ella no es como todas” (1902: 627). [Ricardo percatándose de la llegada de doña Ramona]: “¡Que será! ¿Qué podrá ser? No lo puedo adivinar. ¡Oh! Por aquí debe andar, sin duda, alguna mujer. Cuando yo sea gobierno, porque lo he de ser al cabo, con las mujeres acabo mandándolas al infierno. Aborrezco hasta sus nombres, toda en ellas es amargo [...] (1902: 672)”. Este pasaje lo leemos como paródico y está en relación al personaje de la beata, sin embargo, posee una carga ideológica punzante y se repite en otros contextos de la obra.

Este tono misógino mezclado con la parodia y la ironía también lo encontramos en la comedia *El testarudo*. Don Calisto es un hombre obcecado que se siente amenazado por las “nuevas costumbres” e intenta por todos los medios ejercer su autoridad como “jefe de familia”: [dialogando con su mujer] “Así son las mujeres... Dios las hizo para obedecer; pero nó Señor; a ellas se les ha puesto que han de mandar... Ah! El espíritu de contradicción i de desobediencia de nuestra madre Eva revive en ustedes” (1879: 405). En otra escena agrega:

Esto es lo que se llama una buena mujer! Una mujer sumisa a la voluntad de su marido... Ya se vé! Harto trabajo me ha costado traerla a buen camino: pero con mi sistema, no hai mujer que no se rinda; i por testarudas que sean, quedan al fin, como una malva. Sí, señor! La mujer es lo que el hombre quiere que sea, ni mas ni menos... I no puede ser de otro modo: Dios la hizo para ser manejada por el hombre (1879: 410).

El sistema al que se alude en la cita es la práctica de la testarudez. Para don Calisto, la mujer debe obedecer a su marido por la ley humana y por la ley divina. También es tarea del

138 Lindor en su “afrancesamiento” es una variante del personaje Agustín Encina de la novela de Alberto Blest Gana, *Martín Rivas*.

hombre “amoldarlas” a su gusto. En *El jefe de la familia* de Blest Gana hallamos una opinión similar. Don Manuel, en este caso un hombre sometido a la voluntad de su mujer, opina que “La mujer es un ser inconstante, eso es cosa sabida; pero una vez casada se la amolda convenientemente, el hombre hace valer su autoridad” (1956: 33).

En la comedia *Quien mucho abarca...* de Rafael Jover hay un personaje femenino del tipo de la mujer desdenosa, Elena. Ricardo, enamorado de Elena, y su criado Pascual regresan a Madrid después de haber estado haciendo fortuna en Chile durante seis años. Pascual cuenta de todos los amores que ella ha tenido y le parece que “es natural... siendo hermosa i rica, ¿quién no desea tentar el vado? Se sabe además que son las hembras tan variables i tan... tan... en fin, que tienen su tema en hacer rabiarse al prójimo i en que... (1873: 91). Posteriormente afirma que la experiencia aconseja que “a la mujer se la trata como a la mula manchega” ya que con este sistema siempre le ha ido bien en las relaciones con las mujeres. Nuevamente el tono misógino aparece en boca de un personaje que utiliza la parodia para expresarse.

En muchas obras de nuestro corpus¹³⁹ aparece el tema de los roles de género, de la autoridad masculina, de la visión negativa y casi misógina de los personajes femeninos, de las mujeres autoritarias, algunas de ellas verdaderas matriarcas como, por ejemplo, doña Prudencia de *El jefe de la familia* o doña Ruperta de *Como en Santiago*. También se critica e ironiza con la figura de “el jefe de la familia”, por ejemplo, en *El jefe de la familia* de Alberto Blest Gana. Estos textos, muchas veces se valen del tono paródico para mostrar estos temas y en nuestra interpretación, están revelando los cambios que se van produciendo en el Chile de la época en relación a los roles de género. También se refractan en ellos los distintos proyectos de sociedad; básicamente hallamos el proyecto conservador y el liberal. El primero aparece muy apegado a los valores heredados de la Colonia y fundamentalmente a los de la Iglesia Católica. El segundo, se contrapone completamente al primero y está influido básicamente por las ideas de la racionalidad ilustrada y del positivismo. Cuando se trata de la familia, de lo que se entiende por la masculinidad y la feminidad, de los papeles que deben ejercer la mujer y el hombre en los ámbitos privados y públicos no observamos tantas

139 Por ejemplo, en *Los dos amores* de Víctor Torres se dialoga sobre los roles de hombres y mujeres (pp. 64, 65, 147, etc.). En *El testarudo* de Barros Grez hallamos los temas de la autoridad masculina (pp. 431, 432, 437, 438, etc.) y la visión negativa de la mujer (pp. 391, 404, 405, 410, 424, 425, 436, etc.). En *El jefe de la familia* se satiriza la figura de la mujer autoritaria y del hombre sometido (pp. 22, 52, 67, etc.). En *Los extremos se tocan* de Román Vial aparece nuevamente la visión negativa de los personajes femeninos y también de las esposas (pp. 307, 309, 319, 320, 322, 327, 328, etc.), etc.

contradicciones entre las ideas liberales y conservadoras como sí lo percibimos en el plano económico, político y social donde a veces es muy difícil separar estas ideologías.

Como señala Olavarría (2000: 11) “la masculinidad es una construcción cultural que se reproduce socialmente y que, por tanto, no se puede definir fuera del contexto socioeconómico, cultural e histórico en que están insertos los varones”; este “modelo” impone preceptos que indican, tanto a hombres como mujeres, lo que se espera de ellos y ellas. Según la masculinidad dominante, “los hombres se caracterizan por ser personas importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladas” (ibid). Son los proveedores en la familia y su espacio se ubica fundamentalmente en el ámbito público. Todo esto en oposición a las mujeres cuyo espacio está en el ámbito privado, en el de la casa; además son mantenidas por sus varones.

A partir de las características recién mencionadas en el párrafo anterior, el hombre es empujado a buscar y ejercer el poder en los que se hallan en una posición de fragilidad como son las mujeres y también hombres que se ubican en posiciones jerárquicas menores y a quienes pueden someter. Los hombres para serlo deben cumplir con una serie de requisitos y superar muchas pruebas como, por ejemplo, “conocer el esfuerzo, la frustración, el dolor, haber conquistado y penetrado mujeres, hacer uso de la fuerza cuando sea necesario, ser aceptados como “hombres” por los otros varones que “ya lo son” y ser reconocidos como “hombres” por las mujeres (ibid: 12)”. A esto se agrega el mandato de que los hombres se deben al trabajo ya que este es sinónimo de responsabilidad, capacidad y dignidad, características estas de la hombría en su fase adulta. Como dice Olavarría (2000: 13), “El trabajo les da a los varones autonomía y les permite construir un hogar, ser proveedores, cumplir con su deber hacia la familia, ser jefes de hogar y autoridad en su familia”.

Otro “mandamiento” complementario a la masculinidad predominante es que los hombres deben ser padres. Olavarría enfatiza que la paternidad otorga un nuevo sentido a los mandatos de la masculinidad hegemónica. “Con ella se consagra su relación con su mujer e hijo/s: es el jefe del hogar y tiene la autoridad en el grupo familiar”. Esta ordenación de la familia y de las relaciones entre cónyuges y entre padres e hijos cuenta con apoyo legal. “El ordenamiento jurídico chileno es patriarcal, con la figura de autoridad marital y paterna claramente establecida consagrado en el Código Civil de 1855” (ibid: 14)”. En este paradigma de relación de pareja, la mujer debe obedecer al hombre. Olavarría sostiene que recién en 1989 se modificó el Código Civil suprimiendo el deber legal de obediencia de la mujer al marido.

La representación de este tipo de familia nuclear patriarcal que acabamos de caracterizar es la que hallamos en la mayoría de las obras que conforman nuestro corpus; lo que nos parece destacable es el hecho de que en varias de ellas se critican las figuras que representan a este modelo de familia e incluso se ridiculizan personajes que son “jefes de familia” o bien sus esposas o sus hijos como por ejemplo, en *Como en Santiago* en donde todos los Ayudantes del Sujeto son criticados y caricaturizados. Además, la forma como se representa en muchos casos la masculinidad y la feminidad en estos textos nos lleva a pensar que ni se difunden ni se reafirman estos ideales que son impuestos, entre otras, a través de las prácticas educativas y del empleo en donde al hombre y a la mujer se le asignan unos roles muy específicos con la finalidad ideológica burguesa de modernización y crecimiento económico.

En *Memoria Chilena* se afirma que la masculinidad hegemónica construida a partir de los roles de padre de familia, mercader o hacendado y vecino respetable se definió a lo largo de todo el siglo XIX y comienzos del XX principalmente desde su condición de ciudadano y elector. Se añade que

basada ahora en los valores de la racionalidad ilustrada y el actuar en el espacio público a través de formas de comportamiento delimitadas por los códigos establecidos en los manuales de urbanidad, el modelo dominante, asociado al cuerpo de los varones de la élite, se sintetizó en la imagen del caballero burgués o gentleman, es decir, en la imagen de un hombre trabajador, honorable, respetado públicamente y controlado en sus instintos (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-100662.html>).

Este caballero burgués al que se alude en la cita es el que aparece de manera figurada, y a menudo, desfigurada, en gran parte de las obras de nuestro corpus¹⁴⁰. La “racionalidad ilustrada” la relacionamos con el pensamiento liberal positivista que comienza a tener gran influencia en la sociedad chilena a partir de la década de 1860. Según Godoy (1982: 430) el liberalismo y posteriormente el radicalismo se orientan hacia el positivismo, por medio del Club de la Reforma, de las logias masónicas que se asientan a partir de 1867 y de la

140 En *Memoria Chilena* se destaca que en los sectores de clase alta la imagen de la masculinidad se moldeó en una “serie de discursos normativos que encontraron en las representaciones gráficas, fundamentalmente por medio de litografías, daguerrotipos y fotografías, sus soportes de circulación y de legitimación social” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95173.html> (Visto: 16-1-18). A través de estos mecanismos se difundió “un ideal hegemónico que debía ser reproducido por todos los hombres sin importar su condición social, aunque en la realidad este orden genérico se haya visto desdibujado en muchas ocasiones en las prácticas cotidianas de los sujetos” (ibid). En estas imágenes se define la hombría por la sobriedad de los gestos y la apariencia. También se representan a través de llevar símbolos de poder como, por ejemplo, bandas presidenciales, trajes militares u objetos relacionados con la profesión entre las que destacan las de la abogacía y la medicina; además la de los negocios y de la política. Estas representaciones se transformaron en los sellos tradicionales que definían la hombría y el hecho de ser hombre en la sociedad chilena moderna (ibid).

Academia de Bellas Letras, en donde se comenzó a discutir sobre esta doctrina, fundada por José Victorino Lastarria en 1873 y cuyos objetivos eran netamente positivistas. El entusiasmo y la pasión por la ciencia no solamente se limitó al grupo liberal-positivista sino que también a partes del bando conservador y católico, pero la actitud de los positivistas fue abiertamente hostil hacia la Iglesia y hacia “las personalidades de arraigadas convicciones religiosas” (ibid: 432), como vimos, por ejemplo, en la obra *Por amor y por dinero*. Un gran número de manifestaciones culturales de ese período estuvieron influidas por el positivismo¹⁴¹ y eso lo observamos en varias obras de nuestro corpus, especialmente en las que se escriben durante la década de 1870.

Recapitulación

El esquema actancial propuesto para el análisis de *Como en Santiago* pone de manifiesto ideas y visiones de mundo dispares a través de tres grupos de personajes que entran en pugna y originan los cuatro conflictos centrales de la obra. Estos actantes representan ideales, valores e ideologías de la sociedad en la que se desenvuelven. A un nivel muy general, podemos afirmar que las ideas de Barros Grez difieren en esta obra de la concepción de mundo liberal-positivista de aquella época que consideraba que la ciudad se contraponía a la provincia en términos de civilización y barbarie. Dentro de esta idea, el mundo rural o campesino quedaba al margen del proyecto de modernización y progreso que traza la clase política dominante para la metrópoli y es lo que interpretamos en esta pieza dramática como una fuerte crítica del autor. Esta clase dirigente chilena de la década de 1870 tenía su mirada puesta en lo que llegaba desde Europa y aspiraba a vivir como en París o Londres. Consideramos relevante que Barros Grez, pese a identificarse claramente con una ideología liberal, manifestara un evidente rechazo a esta concepción ya que, a nuestro juicio, este hecho puntual nos lleva a reflexionar sobre las dificultades que implica hacer una división ideológica diáfana entre los intelectuales y actores políticos de este período. Los nombres de Barros Grez, Lastarria, Rodríguez Velasco y muchos otros se asocian con las ideas liberales, sin embargo, cada uno de ellos las adapta a su manera de ver la sociedad y el mundo y es frecuente observar diferencias y en ocasiones, incluso contradicciones entre ellos.

141 Por ejemplo, la enseñanza impartida por el Estado y también muchas expresiones artísticas como la pintura. Godoy (1982: 434) sostiene que la secularización de las instituciones fue una conquista irrevocable del pensamiento liberal-positivista, que “se proyectó a las expresiones culturales del arte, la educación y la literatura”.

El desprecio de lo propio por lo ajeno que advertimos en esta comedia en los personajes que representan a la capital, lo vemos como una metáfora de la que se vale Barros Grez para criticar a un sector dirigente de la sociedad chilena de la época que, como hemos apuntado, asignaba mayor valor a lo que llegaba desde Europa. Desde esta perspectiva puede entenderse como una crítica del liberalismo desde dentro del liberalismo.

En esta comedia la provincia es vista desde tres perspectivas diferentes. Existe una visión negativa del grupo arribista provinciano. Otra, dual entregada por el grupo arribista de la capital y finalmente una mirada positiva del grupo sensato de la provincia.

Por otra parte, la visión que se proyecta de la capital es fundamentalmente a través de dos perspectivas; como sinónimo de modernidad y progreso para el grupo arribista de provincia; para ellos Santiago es el paradigma que señala la forma de comportarse y de ser. En cambio, la perspectiva del grupo sensato de provincia puede calificarse de equilibrada y juiciosa. Ellos desean vivir a su manera y no "como en Santiago"; sin embargo, no niegan que la capital pueda aportarles influencias positivas. Finalmente, el grupo arribista de la capital a través del personaje de Faustino se vale de su condición de santiaguino para intentar engañar y sacar provecho. En nuestra lectura, esta actitud es duramente criticada por Barros Grez y se pone en evidencia a través de los ideogramas que hemos establecido para el discurso de Lastarria de 1842 y que dice relación con 'la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial'; en este caso específico, se critica especialmente el aprovechamiento del puesto público y el centralismo político que es legado por la monarquía colonial.

El conflicto principal de esta comedia se genera por la ambición de Faustino de querer conseguir el arriendo de un fundo lo que provoca la pugna entre el mundo "bondadoso" de la provincia y los oscuros y mezquinos intereses del santiaguino que intenta obtener beneficios del arribismo y fortuna de la familia de Ruperta. Los dos grupos arribistas a la postre reciben su escarmiento; su comportamiento y forma de ser son objeto de críticas y el desenlace contiene rasgos moralizantes.

La caracterización de los siete personajes de *Como en Santiago* está conformada por una limitada cantidad de rasgos distintivos lo que los transforma a la mayoría de ellos en tipos. La ambición-arribismo y la generosidad-sensatez son atributos relevantes de uno y otro grupo. Faustino (el villano pícaro) es el petimetre, el arribista, "el sinvergüenza"; Dorotea, la mujer desdeñosa y arribista; Ruperta, la matriarca, la arribista; don Victoriano, el hombre sometido.

Manuel, el campesino astuto o huaso ladino; Inés, la cenicienta o mujer ángel y Silverio, el hombre noble o como se desprende de la etimología de su nombre, el guardián de los bosques.

Este tipo de caracterizaciones de personajes y las temáticas a las que dan origen, es frecuente encontrarlas en los escritores de la llamada comedia de costumbres en Hispanoamérica y que tiene, pese a los intentos de romper con la herencia colonial española de muchos intelectuales latinoamericanos de la época, una larga tradición en el teatro español de finales del siglo XVIII con Leandro Fernández de Moratín y en el XIX con Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y otros (Ver Ferreras, 1989: 63-74). De los siete personajes, es Manuel y, en menor medida Faustino, los que se perfilan con características directamente relacionadas con el espacio o ‘ambiente chileno’. En el primero ya encontramos los primeros trazos de lo que será en décadas posteriores uno de los íconos de la nacionalidad, el huaso, símbolo del mundo rural y que para muchos es quien mejor representa el carácter chileno. Faustino, personifica al individuo de clase media que intenta escalar socialmente a través de su puesto y de su astucia; este tipo de personaje “arribista” comienza a ser frecuente entre la clase burguesa chilena de la época.

En nuestra propuesta de modelo actancial para *Como en Santiago* observamos los siguientes rasgos relacionados con la corriente costumbrista y lo que hemos denominado como las “costumbres nacionales”: crítica de algunos vicios y prácticas de la época como el aprovechamiento del puesto público; el matrimonio por interés económico, el arribismo y la ambición desmedida de los actantes que conforman el grupo arribista de la capital y de la provincia. Los personajes, en mayor o menor grado, como ya lo hemos apuntado, representan a tipos sociales de la época y están al servicio de su tiempo. Temas, en directa relación con los personajes: el arribismo, el matrimonio por interés económico, la codicia, la mala educación, la falta de autenticidad como forma de vida, etc. Propósito didáctico y de reforma moral o social. Uso de la sátira para criticar costumbres. Desenlace feliz. Intento de recrear un “ambiente chileno”.

La modernización y el progreso pasa también por mirar al mundo rural y no solamente fijar la mirada en Europa e intentar europeizarse. El proyecto de modernización y progreso que se emprende en Chile a partir de la década de 1850 deja prácticamente fuera al mundo rural y a sus habitantes y se dedica especialmente a fortalecer a la metrópoli como resultado de su política cosmopolita.

En 4.2.2 sostuvimos que las obras que conforman el segundo macroesquema actancial son las que más rasgos costumbristas presentan y varios de ellos los hemos destacado en algunas obras comentadas en 5.2.5 y en particular en la comedia *Como en Santiago* en 5.2.4. A modo de recapitulación, podemos decir que entre los elementos que apuntan a subrayar características y costumbres específicamente relacionadas con un contexto nacional en la producción dramática del período estudiado, se pueden mencionar los siguientes:

- La presencia y representación de personajes que tienen directa relación con la realidad chilena de la época, como el huaso, la beata o pechoña, el arribista, el oportunista, los rojos, el payador, el bachicha, el usurero, el santiaguino, el picapleitos, el roto chileno, el siútico, el indígena mapuche, el soldado chileno y el patriota, quienes utilizan, en la mayoría de los casos, su propio idiolecto.
- La existencia de diferentes clases sociales y grupos emergentes con sus rasgos distintivos.
- Las luchas surgidas entre liberales cristianos anticlericales y conservadores católicos por las relaciones que debían mantenerse entre la Iglesia y el Estado.
- Los bailes y tertulias en los salones de la clase acomodada.
- La situación de los personajes femeninos que se mueven en una sociedad regida por códigos patriarcales, heredados del ‘antiguo régimen’.
- La presencia de hechos históricos relacionados directamente con la historia de Chile.
- El progreso y desarrollo de la ciudad de Santiago.
- La vida provinciana.
- Espacios locales.
- Los gustos de la ‘alta sociedad’.
- Francia como modelo cultural.
- Un lenguaje identificador.

5.3 “Los valores nacionales”

Este subcapítulo se inicia con la presentación de nuestra propuesta macroactancial 3 que nos sirve como punto de partida para analizar las obras que se incluyen dentro de “Los valores nacionales” (5.3.1). Luego en 5.3.2 entregamos antecedentes de Daniel Caldera y de los criterios que seguimos para seleccionar y analizar su drama *El tribunal del honor*. En 5.3.3 entregamos información relacionada con los temas del honor y la honra en el teatro de tradición hispánica como una forma de facilitar la comprensión y estudio del drama de Caldera. En 5.3.4 nos centramos en el análisis actancial de *El tribunal del honor* para

posteriormente, en 5.3.5, presentar los aspectos que estimamos relevantes en otras obras que conforman los “valores nacionales”.

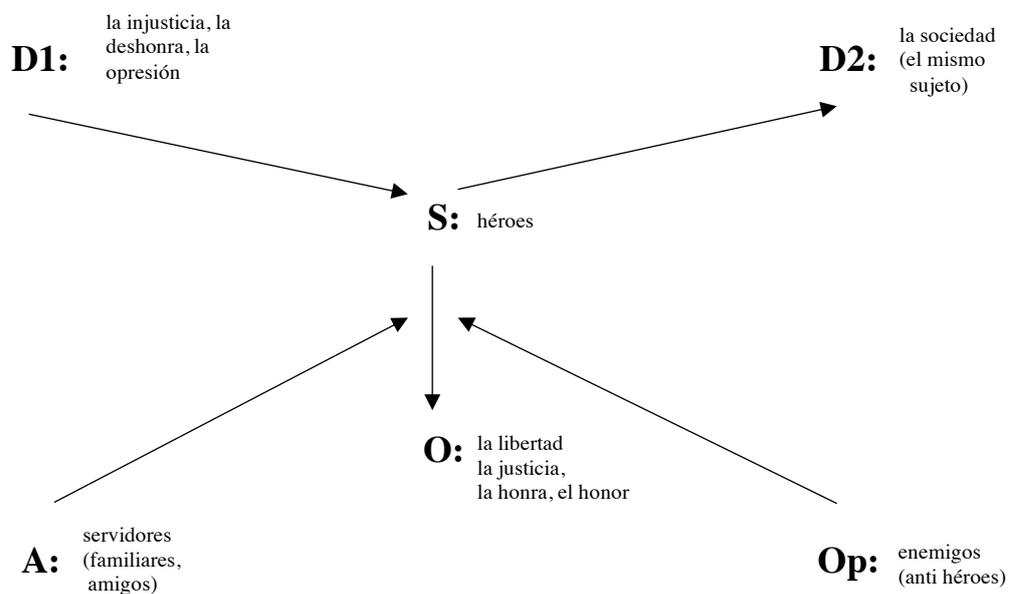
5.3.1 Propuesta macroactancial 3: “Los valores nacionales”

La denominación de “valores nacionales” que le hemos dado a nuestro tercer macroesquema, como a los otros tres restantes, la hemos adoptado pensando e inspirándonos principalmente en lo que piden los intelectuales de este período para el proyecto de creación de una literatura nacional, como lo hemos tratado en el capítulo tres y cuatro.

Lastarria hacia el final de su discurso pronunciado en 1842, señala la necesidad imperiosa de los pueblos americanos de ser originales en el cultivo de su literatura pues en su opinión no existe nada en “común con las particularidades que constituyen la originalidad del Viejo Mundo” (1842: 15). Esta originalidad, hay que buscarla, entre otras cosas, en “las necesidades sociales y morales de nuestros pueblos, sus preocupaciones, sus costumbres y sus sentimientos!” Los textos dramáticos que configuran los valores nacionales tratan justamente sobre estas necesidades expresadas por Lastarria y hacen énfasis en diferentes conflictos ideológicos relacionados con el campo semántico de los valores (por ejemplo, la compasión, el honor, la honra, la fidelidad, la justicia, la honestidad, la integridad, la lealtad, la gratitud, la prudencia, la responsabilidad, el sacrificio, la voluntad, el respeto, la libertad, el patriotismo, etc.).

Lastarria, siguiendo al crítico francés Artaud, afirma también que la literatura es “la expresión de la sociedad” porque desvela las necesidades éticas e intelectuales de cada nación. “Es el cuadro en que están consignadas las ideas y pasiones, los gustos y opiniones, la religión y las preocupaciones de toda una jeneracion [...]” Además la literatura es “el asiento augusto del defensor de cuanto hai de estimable en la vida, el honor, la persona, las propiedades i la condicion del ciudadano” (1842: 7). Estas ideas sobre la literatura cobran especial relevancia en el corpus que conforma el tercer macroesquema actancial y son las que hemos plasmado en la formulación de tres, de un total de cuatro, macroideologemas y que son “la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial”; “la religión católica y la historia son fuentes de una literatura nacional” y “la literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original” (Ver 4.3).

Nuestra propuesta actancial para el análisis de las obras dramáticas que se enmarcan dentro de lo que hemos denominado valores nacionales es la siguiente:



La injusticia, la deshonra y la opresión (D1) impulsan al Sujeto, en general es el héroe de la obra, a obtener su Objeto que es la obtención o restitución de la libertad, la justicia, la honra y el honor. En esta lucha, el Sujeto es auxiliado por sus familiares y amigos (A) y se oponen (Op) a sus anhelos sus enemigos que en general, son los antihéroes. El Destinatario (D2) de la acción emprendida por el Sujeto acostumbra a ser un grupo social o, en menor medida, el propio Sujeto.

Catorce obras de nuestro corpus de trabajo responden a este modelo y suelen poner su acento en un conflicto ideológico. Lo más común en estos textos dramáticos es que se ambientan en un espacio ajeno a Chile y su ubicación temporal suele encontrarse en un tiempo histórico anterior al siglo XIX.

Una particularidad de estas obras dramáticas es la gran presencia que hay en ellas de acontecimientos y personajes históricos. Hay que recordar que tanto el drama histórico, de larga trayectoria en la tradición hispana a partir de los Siglos de Oro como el drama romántico durante el siglo XIX, hallan en la historia una verdadera veta para crear sus argumentos. Quizás este gusto por temas y personajes históricos se deba en parte a la influencia que ejercieron escritores románticos europeos quienes buscaban el exotismo temporal y espacial. Además, hemos destacado que, en los discursos de los intelectuales chilenos de la época, sobre cómo cultivar una literatura nacional, se exhorta a los futuros escritores a incluir la

historia como un tema relevante, aunque esta sugerencia se refiere concretamente a la historia chilena y americana. Sin embargo, varias de las obras que se ambientan en un espacio, con personajes y acontecimientos ajenos a Chile, establecen una relación con temas que se discuten en la sociedad chilena de diferentes períodos. Por ejemplo, el drama de Manuel Antonio Benavidez *El precio de la gloria* de 1875 se centra en la histórica figura de Galileo Galilei en el momento en que la Inquisición lo procesa por sus ideas “herejes”. Es sabido y comentado que este proceso fue un error garrafal perpetrado por la Iglesia Católica y después de 350 años de la muerte de Galileo, recién en 1992 la comisión papal que había tenido a su cargo la revisión del proceso inquisitorial, reconoció el error cometido. Este disparate de la Iglesia católica es visto por la historiografía como el responsable de la ruptura definitiva entre ciencia y religión y también como el triunfo, pese al proceso inquisitorial, de la razón sobre el oscurantismo medieval. Las relaciones que se pueden establecer entre el drama de Benavides y el debate entre clericales y anticlericales en Chile, en la década de 1870, por las relaciones entre la Iglesia y el Estado, resultan elocuentes. El discurso de este autor es evidentemente anticlerical y en su obra la imagen que se proyecta de la Iglesia y sus representantes es lapidaria.

Pese a que la mitad de los textos que conforman los valores nacionales incluyen personajes y acontecimientos históricos, no los ubicamos en la categoría de las historias nacionales puesto que la construcción dramática de estos se organiza en torno a un conflicto principal que establece una relación directa con los “valores nacionales”. Por ejemplo, en *El tribunal del honor*, el conflicto central surge por el deseo de Juan de hacer justicia y recuperar su honra perdida a causa de una infidelidad conyugal. El tiempo en el que se ambienta este drama es hacia fines de la década de 1830, período en que Chile entra en guerra contra la Confederación Perú-Boliviana. El protagonista, Juan, es un militar de alto rango que combatió en el ejército chileno y que ahora es intendente de una región del país. Pedro, el antagonista, es también oficial de ejército que participa en ese momento en la guerra recién mencionada; esta contienda aparece como telón de fondo durante gran parte de la obra, pero el tema histórico se ubica en un segundo plano. Otro ejemplo es el drama histórico *Leonor o El último día de los jesuitas* en donde hay una clara presencia de personajes históricos como, por ejemplo, el rey portugués José I de Braganza y Sebastián José Pombal, su primer ministro. Además, está el hecho histórico de la expulsión de los jesuitas de Portugal en 1759, fecha en la que se ambienta esta obra. Luego se tergiversan bastante los acontecimientos históricos y

también el perfil de sus protagonistas; el caso más evidente es el personaje del Marqués de Pombal quien se transforma en el antihéroe o villano que traiciona al rey¹⁴².

5.3.2 Daniel Caldera y la elección de *El tribunal del honor*

Para demostrar la presencia de los valores nacionales y la forma cómo estos entran en diálogo con la sociedad de la época y con lo propuesto por los intelectuales para el cultivo de una literatura nacional, hemos elegido el drama en tres actos *El tribunal del honor* de Daniel Caldera de 1877. Los criterios que hemos seguido en la selección de este texto son, en primer lugar, que los elementos constitutivos de su construcción dramática como son los acontecimientos, los personajes, el tiempo y el espacio, tengan directa vinculación con Chile. La mayoría de estas obras sitúan sus acontecimientos en un espacio y en un tiempo que no establece dicha relación. Dados nuestros objetivos evaluamos relevante seleccionar textos dramáticos que establezcan claramente esa correlación. En segundo lugar, este texto nos despierta interés por las críticas positivas que ha recibido durante diferentes épocas¹⁴³, hecho, muy poco común con las obras de nuestro corpus. Todas ellas apuntan a destacar este drama como uno de los mejores del siglo XIX. Nuestra curiosidad nos lleva a preguntarnos cuáles son los elementos de la construcción dramática, del contexto socio histórico y político y del gusto estético de los críticos que hacen que esta obra destaque sobre el resto. En 5.3.5 discutimos y examinamos brevemente los aspectos más preeminentes del resto de las 13 obras que conforman los valores nacionales con el objetivo de enriquecer el análisis.

De Daniel Caldera (1852-1896) es poco lo que se sabe. Céspedes y Garreaud (1988: 108) revelan que este autor nació en la ciudad de San Felipe y que “atravesó fugaz y

142 Los historiadores sostienen que este marqués jugó un importante papel en la historia portuguesa de la segunda mitad del siglo XVIII y aunque se le considera una figura controvertida, cuya gestión fue un ejemplo claro de despotismo ilustrado, no se pueden negar una serie de aportes que hizo a su país.

143 Por ejemplo, el investigador de teatro Eduardo Guerrero afirma que “*El tribunal del honor* de Daniel Caldera, es una obra en tres actos, que marca un hito en la dramaturgia nacional, por la perfección en su construcción dramática”

(<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-generacional-del-teatro-chileno-en-el-siglo-xix-a-partir-del-dicurso-de-lastarria-1842/>)

(Visto: 27-1-18). Nicolás Anrique (1900: 79) sostiene que “este drama es sin duda la mejor pieza de nuestro teatro i acaso uno de los mejores entre los dramas americanos”. En *La Estrella del Valle de Aconcagua* del 25 de junio de 1985 (p. 8) se destaca esta pieza como “una de las más célebres no sólo del teatro chileno en el siglo pasado, sino que de todo el teatro hispanoamericano y gran suceso en los escenarios de Madrid”. Pedro Nolasco Cruz (citado por Benjamín Morgado en *Occidente*, N° 238 de 1972, p. 42) sostiene que este drama: “Es quizás la única de nuestras producciones teatrales que manifiesta con evidencia un soplo de inspiración”. Carmen Mera en su artículo sobre teatro titulado “Entre el paisaje nacional y la copia extranjera” (<http://www.gestioncultural.org/ficheros/identcult.pdf>) afirma que “La territorialidad también ha dejado su huella en la creación teatral [...] y hay una famosa obra de fines del siglo XIX que presenta un caso policial ocurrido en San Felipe, que es *El tribunal del honor* de Daniel Caldera”.

exitosamente por las letras chilenas gracias a una sola obra”. Agregan que *El tribunal del honor* se representó en la ciudad natal del autor en 1874 y que fue tan grande el entusiasmo y éxito que suscitó que se publicó en *Revista Chilena* en 1876 y además fue puesto en escena en las ciudades de Santiago, Valparaíso e Iquique en diferentes períodos. Otro dato que llama nuestra atención, por lo poco frecuente, es que la obra fue traducida al italiano por el actor itálico Luis Roncoroni y llevada a Europa en su repertorio. También comentan que Caldera intervino en la Guerra del Pacífico y trabajó como periodista.

Pedro Pablo Figueroa (1888: 119) destaca a este dramaturgo como escritor humorista y dramático; aparte de su famosa obra, también menciona el otro drama compuesto por Caldera, *Arbaces o el último Ramsés*¹⁴⁴. Este autor compuso solo dos obras y ambas son dramas por lo que nos cuesta entender el calificativo de “escritor humorista”.

Morgado (1972: 43) sostiene que Caldera, durante la Guerra del Pacífico fue secretario del ministro Sotomayor y del General Baquedano y que terminado este conflicto bélico regresó al periodismo, a las traspasadas y a la vida bohemia. Trabajó en sus últimos años como periodista del diario *El Nacional* de Iquique. Esta última información nos lleva a suponer que políticamente pudo haber sido de tendencia liberal-radical como lo fue ese periódico. Según Zolezzi (1984: 1) este diario se incorporó a la prensa de Iquique en 1890 y se publicó hasta 1932. Destaca que en julio de 1890 apoyó a los trabajadores en una gran huelga que hubo en Iquique y la Pampa lo que le valió el calificativo de “diario oficial de los huelguistas”.

5.3.3 El tema del honor y la honra en el teatro de tradición hispánica

Los temas del honor y la honra son centrales en el drama de Caldera y observamos que estos son influencia del teatro de tradición hispánica. Entre los estudiosos de la literatura no existe un consenso a la hora de definir con claridad ambos conceptos y por esta razón estimamos pertinente acotarlos y clarificarlos lo más posible en este subcapítulo para posteriormente emplearlos en nuestro análisis de *El tribunal del honor*.

144 En la web de las biografías (<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=caldera-daniel>) se afirma que Caldera escribió este drama a los 19 años y que el argumento lo tomó de la novela *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer-Lytton. También en esta fuente se afirma que Daniel Caldera “no pudo desarrollar su potencial creativo ya que se entregó a toda clase de excesos y murió en Iquique tras haber escrito en su última etapa algunos poemas y artículos periodísticos”.

Como revela Nicolás Salerno (2008: 4) “con honor se vive, por honor se muere y se mata desde *La Ilíada* de Homero hasta el *Sur* de Borges, desde la *Orestíada* de Esquilo hasta *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez”. El honor es y ha sido un tema que cruza toda la literatura universal y dentro de la tradición hispánica ya tenemos antecedentes desde la Edad Media con la épica caballerescas. El *Poema de Mío Cid* es un buen ejemplo de un texto literario que trata sobre este asunto. En Latinoamérica se le ha tematizado por siglos y encontramos escritores y obras destacadas¹⁴⁵.

El tema del honor en el teatro de los Siglos de Oro adquiere gran relevancia, especialmente a partir de las obras del dramaturgo más fecundo de todo el siglo XVII, Lope de Vega. En su *Arte nuevo de hacer comedias*, publicado en 1609, el Fénix de los Ingenios pretende explicar su idea sobre el teatro y se defiende de los que lo censuran por alejarse de los modelos clásicos. En este texto teórico, cuando se trata de la temática, aconseja: “Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente”¹⁴⁶. Lope utiliza la palabra honra y esta se halla en el mismo campo semántico del honor, pero hay varios matices de diferencias significativas entre ellas, como veremos dentro de poco y que consideramos importante de aclarar. Rodríguez (2009: 401) destaca que este dramaturgo explotó hasta la saturación las oportunidades que brindaban esta clase de conflictos en la vida diaria con el objetivo de involucrar al espectador y así forzarlo a tomar partido. Enfatiza, además, que muchas de sus obras “se centran en el honor conyugal, es decir, en el adulterio, cuya legislación -de normas y penas tan desiguales para el hombre y la mujer- venía levantando polémica desde el siglo anterior” (ibid).

En los dramas del honor conyugal mancillado de las obras de Lope, la venganza del esposo está animada por una situación de adulterio consumado. En cambio, en los dramas de Calderón, el otro destacado dramaturgo de este período que cultiva este tema, no es obligatorio el adulterio, sino que solo basta con la sospecha. Por ejemplo, en sus obras *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, el conflicto se centra en la sospecha de un adulterio no cometido que finalmente se castiga con el asesinato de la presunta adúltera.

145 Salerno (2008: 4) menciona, entre otros, a los argentinos Ricardo Güiraldes y José Hernández; a los chilenos Olegario Lazo y Jorge Inostroza. Afirma que estos escritores tematizan el honor en sus textos “en tanto rasgo distintivo del carácter nacional, herencia del sustrato cultural hispánico”.

146 *Arte nuevo de hacer comedias*, versos 327-328.

Aunque honor y honra se encuentran semánticamente en una relación de proximidad, no pueden ser consideradas palabras sinónimas. Diferentes estudiosos de la literatura española han intentado delimitar las fronteras entre ambos conceptos¹⁴⁷. El mismo Lope de Vega, en una de sus comedias, *Los comendadores de Córdoba*, manifiesta su noción de honra:

Ningún hombre es honrado por si mismo,
que del otro recibe la honra un hombre;
ser virtuoso hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero dar las causas
para que los que traten les den honra¹⁴⁸.

De los versos de Lope, se desprende que la honra consiste en la opinión que los demás tienen sobre la virtud de una persona y su forma de vida, es decir, son los otros individuos quienes dan y quitan la honra. En otras palabras, es la buena (o mala) opinión que los demás tienen de uno.

El honor, en cambio, es una característica personal según la cual los individuos son seres virtuosos. Según Francisco Ruiz (1967: 159), “no solo una palabra o una acción, sino un simple gesto o actitud desestimativos, reales o como tal estimados, de los demás, pueden ser considerados como ofensas al honor”. La ofensa demanda la inmediata reparación y se obtiene por medio de la venganza pública o secreta. Como plantea Ruiz (ibid), “el derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo a la comunidad”. La venganza puede llegar a ser un deber doloroso como ocurre, por ejemplo, en muchos casos del honor conyugal mancillado. En otros casos, como sostiene Pavis (1990: 260), “el honor mancillado por la vergüenza sólo puede recuperarse por una venganza detenidamente elaborada y ejecutada fríamente. El afrentado no debe matar por motivos estrictamente personales, sino por obedecer a un código del honor”.

Ignacio Arellano (2011: 95-96) sugiere que las diferencias entre honor y honra no son tales y ejemplifica con el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, en donde estos conceptos son sinónimos: “honor vale lo mesmo que honra”. También refiere un trabajo de

147 Por ejemplo, Ramón Menéndez Pidal se refiere al tema en *De Cervantes y Lope de Vega* de 1940. Américo Castro lo hace en “Algunas observaciones acerca del honor en los siglos XVI y XVII” de 1916. José Antonio Maravall le dedica su atención en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* de 1972.

148 Citado por Erwin Haverbeck en, “El arte nuevo de hacer comedias. Una nueva estética teatral”, p. 17. En http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=479 (Visto: 11-2-18).

Chauchadis¹⁴⁹ en donde queda claro que la elección de un término u otro depende especialmente “de cuestiones métricas o de registro léxico, y que desde el punto de vista conceptual son totalmente intercambiables”.

La complejidad del tema del honor nos lleva a relacionarlo con diferentes concepciones. José Losada hace una división que consideramos significativa para entender qué tipo de honor encontramos en el drama de Caldera que analizamos en este capítulo. Según este estudioso, existen cuatro grandes concepciones del honor, “el honor considerado como opinión, virtud, nobleza y limpieza de sangre” (1990: 590). En *El tribunal del honor* hallamos los dos primeros. Dentro de las diversas formas de adquisición de la nobleza, el que más destaca en el siglo XVII es el otorgado por el nacimiento. Losada (1990: 592) parafraseando a Bomli¹⁵⁰, sostiene que esta concepción del honor no es para los españoles “un atributo que pudiera adquirir por la conducta, sino más bien una cualidad innata”. En cuanto al honor-limpieza de sangre esta alude a aspectos característicos de la sociedad y la mentalidad españolas del ‘antiguo régimen’ y fue un mecanismo de exclusión social con los conversos, fuesen estos de origen musulmán o judío¹⁵¹. En el análisis de *El tribunal del honor* veremos que las concepciones a las que se aluden son las del honor-opinión y las de honor-virtud.

La pérdida de la honra de un individuo ha sido y sigue siendo una desgracia, especialmente en una sociedad que se rige por códigos patriarcales. El tema del honor conyugal adquiere una gran importancia en la literatura de diferentes épocas. María Martínez (2008: 9), siguiendo las ideas de Jane Money¹⁵², expresa que el honor de la mujer era evaluado bajo un doble estándar: “el hombre quería, por una parte, que la mujer mantuviera su integridad virginal”, pero simultáneamente se valía casi de cualquier recurso para sustraérsela recurriendo muchas veces a propuestas de matrimonio falsas. Por su parte, la

149 El artículo de Chauchadis de 1982 se titula “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”

150 El texto de Bomli se titula *La Femme dans l'Espagne du Siècle d' Or*, p. 64.

151 Según Eduardo Montagut (<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-limpieza-de-sangre/>)

el número de los judeoconversos había ido en ascenso desde la Baja Edad Media, mientras “que los moriscos habían aparecido con las conversiones de los musulmanes con la toma del reino de Granada, aunque también fueron muy numerosos en Valencia”. A causa de la limpieza de sangre, la incorporación de los conversos nunca fue una tarea fácil. Durante los siglos XVI y XVII se produce el fracaso de la integración de los que se habían convertido al cristianismo dando origen a los que se denominaban como ‘cristianos viejos’, es decir, aquellos cuyos antepasados habían sido cristianos y ‘cristianos nuevos’, los que se habían convertido y cuyos antepasados no habían sido cristianos. Los primeros se encontraban en una posición de superioridad y tenían más derechos. La limpieza de sangre y la honorabilidad del linaje se convirtieron en una obsesión en la España de los Siglos de Oro.

152 El texto de Money, al que se refiere es “Los burladores del honor en don Quijote”, publicado en Revista electrónica *Tatuana* en 2007.

mujer agraviada no podía vengarse por sus propios medios y debía recurrir a algún pariente masculino o varón cercano que hiciera suya la afrenta.

Compartimos las ideas que expresa Martínez (ibid) en cuanto al sentimiento del honor y de la honra, ya que, a nuestro juicio, resumen las diferencias más significativas que hay entre estos dos conceptos. Según ella, la sociedad española a través de los siglos:

gravitó entre la concepción intrínseca y personal del sentimiento del honor -tomado como un sentimiento interno e individual que impulsaba al hombre a guiarse por principios morales por todos reconocidos-, y la honra exterior, dependiente de una especie de *tribunal de la reputación*, el de la aprobación de los demás.

En la obra de Caldera hallamos el honor como un sentimiento interno y personal que guía al Sujeto Juan a hacer justicia y recuperar su honor mancillado. En este caso, también juegan un rol importante en el actuar del Sujeto y la defensa de su honor, los códigos del mundo militar ya que él es un oficial de alto grado que se guía por estas normas.

Para finalizar, queremos destacar que *El tribunal del honor* es un drama cuyo argumento se basa en un hecho real ocurrido en la ciudad de San Felipe y que conmovió profundamente a la sociedad chilena de la época¹⁵³. Según Morgado (1972: 42) un joven militar se enamoró perdidamente de la esposa de su superior; ella finalmente cedió a los ruegos del joven y el esposo, al conocer su deshonra, la asesinó. Morgado añade que esta historia le “produjo a Caldera una gran impresión y escribió su drama; pero como los auténticos protagonistas vivían todavía, hubo de cambiar los nombres de los personajes” (ibid)¹⁵⁴.

153 Esta información la encontramos en el artículo de Wilfredo Mayorga titulado “El tribunal del honor”, publicado en el periódico *Las últimas noticias* del 23 de agosto de 1978 (p. 35). También en “*El tribunal del honor: aspectos de su estructura*” de Fernando Cuadra. En: (<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-328598.html>) (Visto: 12-2-18). Asimismo, Benjamín Morgado señala este hecho en su texto “Con una obra se hicieron famosos tres autores”, publicado en *Revista Occidente*, N° 238 de julio de 1972 (p. 42). Finalmente, también se alude a este tema en la web de las biografías: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=caldera-daniel> (Visto: 12-2-18).

154 Wilfredo Mayorga en *Las últimas noticias* del 23 de agosto de 1978 (p. 35) refiere que este suceso conmovió a la ciudad de San Felipe y los detalles de este, fueron conocidos tanto en Santiago como en Iquique. Agrega que “los nombres verdaderos eran repetidos ya en las tertulias de los diarios y el agudo Jotabeche los dio a conocer en una curiosa crónica parlamentaria publicada en *El Mercurio de Valparaíso* el 24 de agosto de 1849”. El nombre de Pedro, el personaje enamorado en el drama, corresponde al general Justo Arteaga y Juan, el esposo de María en la obra, es el comandante Sepúlveda quien muere más tarde en una batalla de la Guerra del Pacífico. Mayorga añade que ambos eran muy jóvenes cuando sucedieron los hechos reales. El nombre verdadero de María no se da a conocer.

5.3.4 Análisis actancial de *El tribunal del honor*

La obra trata la historia de un doble amor. Dolores, pretendida en matrimonio por Francisco Romo, hombre maduro y acaudalado, está enamorada de Luis Pérez, teniente que no posee más que su juventud. María ayuda a su sobrina Dolores, pues se siente identificada con esta relación ya que fue obligada a casarse con Juan Martínez, oficial de ejército, quien poseía más fortuna que su rival, Pedro Rodríguez a quien ella amaba realmente. Francisco escucha un diálogo que sostiene la joven pareja en donde Luis le pide una cita a su amada para despedirse ya que partirá al Perú para hacer méritos y obtener así un grado superior que le permita contraer matrimonio con Dolores. Francisco le informa a don Juan que los jóvenes se van a reunir a la medianoche.

El coronel Pedro Rodríguez llega como invitado de honor a la casa de la familia Martínez. Él ha pasado diez años buscando a María; la comunicación entre la antigua pareja no es fácil razón por la que el coronel le pide una cita a medianoche.

Dolores le cuenta a su tía sobre el encuentro que va a tener con Luis. Esta última cancela la reunión pensando en proteger el honor de su sobrina y evitando también ser descubierta.

Don Juan desea sorprender a Dolores para darle un escarmiento; por esta razón le informa a su esposa que esa noche no dormirá en casa. La cita entre María y su antiguo prometido se lleva a efecto. Pedro se confiesa ante su amada y le relata todos los padecimientos que ha debido sufrir por causa de ese amor frustrado. María, movida por sus deberes de lealtad como mujer casada y por los códigos de honor y honra que se espera debe respetar, intenta oponer resistencia; invoca a Dios para que le de fuerzas, pero termina transigiendo ante la fuerza de su pasión. Ambos se juran amor eterno y deciden comenzar una vida nueva en otro lugar. El diálogo de la pareja de enamorados es escuchado por Juan.

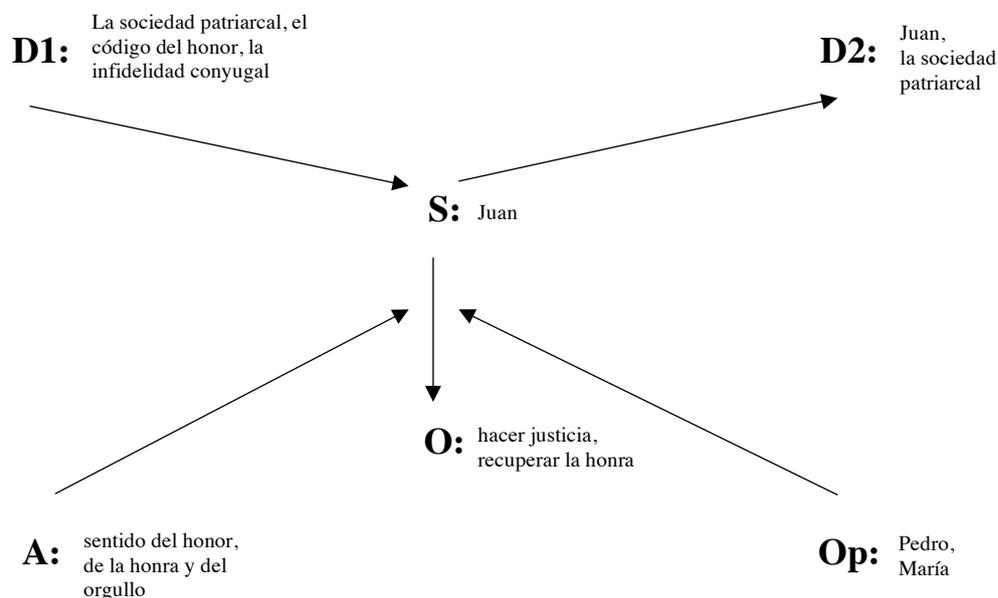
Pedro debe irse a una campaña militar, razón por la cual debe ausentarse tres meses; durante este tiempo, el coronel y María mantienen supuestamente una correspondencia epistolar, pero esta es interceptada por Juan; este último, dice amar a su esposa y el dolor que le ha causado su traición es enorme. Durante estos noventa días Juan medita su situación; impulsado por su gran sentido del honor, acrecentado por su condición de militar, decide dar muerte a su mujer y a su amante.

Transcurridos los tres meses, Pedro regresa y le propone a María huir a un país lejano. El coronel se entera que sus planes son conocidos por el dueño de casa; le pide a su amada

solo unos minutos para recoger unos documentos en su habitación antes de partir juntos. En ese instante, Juan asesina a Pedro.

Luego se dirige donde su mujer y le muestra las cartas que ha interceptado. Ella, conocedora de los códigos de honor que rigen, reconoce su culpa y acepta la sentencia de muerte, pero le pide clemencia durante un tiempo, pues está embarazada. Juan no la escucha y termina con la vida de su esposa clavándole un puñal. María tiene la oportunidad de vengarse, arrojando las pruebas de su delito al fuego, pero no lo hace, admitiendo su falta y pidiendo perdón a Dios.

Esquema actancial propuesto para la obra:



La formulación de nuestra propuesta actancial es: la sociedad patriarcal, el código del honor y la infidelidad conyugal (D1), impulsan a Juan (S) a hacer justicia y recuperar la honra perdida (O) en beneficio de sí mismo y de la sociedad patriarcal (D2). El sentido del honor, de la honra y del orgullo (A) son las fuerzas que auxilian y motivan al Sujeto a lograr su Objeto. Pedro y María actúan como Oponentes (Op.) del Sujeto.

Juan, ya en la primera escena del drama deja clara cuál es su opinión sobre los celos y la infidelidad conyugal. En el diálogo que mantiene con su mujer y sobrina sobre la obra *Otelo* queda clara su posición frente a estos temas:

Dolores: Pues yo lo echaría al fuego [el libro *Otelo* que lee su tía] ¡Me da una cólera ese moro que mata a su mujer, porque se le ocurre que quiere a otro!... Ni aun que hubiera sido cierto [...]

María: A la verdad que deja una impresión desconsoladora este drama, en que la inocencia se ve tan terriblemente perseguida y castigada.

Juan: ¡I cómo conmueve la pintura de esa tremenda pasión de los celos! -Uno no puede menos que compadecer al desdichado moro: el pobre ama, se cree engañado i mata. ¡Cualquiera haría lo mismo! (1877: 484).

Estos diálogos de la escena primera, tienen una función similar a la que tenía el Prólogo¹⁵⁵ en la tragedia griega clásica en donde se anunciaba lo que iba a suceder¹⁵⁶; en este caso, se está adelantando cuál será el conflicto de la obra. María y su sobrina compadecen la suerte de la inocente Desdémona quien muere asesinada por su marido, como producto de la pasión de los celos y de los códigos de honor. La joven Dolores no solo manifiesta indignación por el actuar de Otelo, sino que también desapruueba completamente el castigo recibido a causa del supuesto adulterio. En cambio, Juan comprende y justifica el actuar de Otelo y añade que “cualquiera haría lo mismo” en su caso. Incluso su sufrimiento le inspira compasión.

Llama la atención, por la “economía dramática”, que en unos pocos diálogos queden sugeridos el tema, el conflicto de la obra y, además se delineen las características esenciales de los personajes. Este poder de síntesis dramático del autor se aprecia durante todo el drama y hace que el lector tenga que interpretar pasajes en los que se insinúa más de lo que se explicita; por ejemplo, la muerte de Pedro se da a entender a través de las didascalias. En la escena IV del acto tercero, la pareja de amantes decide huir y Pedro, antes de partir, va en busca de unos documentos. En la escena siguiente hay un breve monólogo de María y luego en el lenguaje de las acotaciones se informa: (Se oye un tiro dentro) (1877: 531).

Posteriormente, aparece Juan en escena y le informa a su esposa, de manera lacónica y con ausencia de melodramatismo, “Soy yo, que acabo de matar a tu amante” (1877: 532).

Esta parquedad en el lenguaje dramático que apreciamos en la obra nos lleva a reflexionar sobre el estilo y las estrategias literarias de este autor. Una de nuestras hipótesis de trabajo apunta a suponer que dichas estrategias, así como también el uso lingüístico, en el plano estético, estarían al servicio y subordinados al contenido y a la representación de los

155 Utilizo el término Prólogo en el sentido que le daba Aristóteles en la *Poética*, es decir, es la parte de la tragedia que precede a la aparición del coro y determina el lugar del mito o de la leyenda heroica que se dramatiza. Además, se precisa el tiempo, el lugar de la acción y también se especifican los motivos que dan origen al conflicto trágico. En la tragedia griega el espectador sabía lo que iba a suceder, pero esto no significaba que la historia perdiera interés.

156 Este drama de Caldera contiene prácticamente todos los elementos del Prólogo aristotélico ya que también se especifica el tiempo, en este caso 183....., y el lugar, San Felipe.

ideologemas y desde esta perspectiva, pensamos que las obras de nuestro corpus presentarán poca originalidad o complejidad; más bien serán imitaciones de la tradición dramática europea, especialmente española y francesa. Como veremos más adelante, Caldera encuentra la base para su drama en un sustrato cultural hispánico y en la tradición literaria española de los Siglos de Oro, especialmente en el teatro de Calderón y en su obra *El médico de su honra*. Este hecho refuerza la hipótesis recién enunciada. Sin embargo, concretamente en el uso del lenguaje y de algunas estrategias literarias, como, por ejemplo, el melodramatismo, no se observa nada del estilo barroco de Calderón de la Barca sino más bien, lo contrario, hecho que estaría apuntando a la originalidad de este autor.

El personaje de Juan Martínez es un militar de alto escalafón y durante la obra queda de manifiesto que su honor es su valor máspreciado, como ejemplificaremos y explicaremos dentro de poco. En su actuar se reconoce un pensamiento que está influido por la cultura hegemónica patriarcal y sus valores, en donde la mujer ocupa un lugar de subalternidad que se manifiesta en un comienzo del drama de manera idealizada (como la mujer ángel; la mujer frágil) y luego desde su desprestigio cuando descubre la infidelidad de María (como la mujer demonio o la mujer prostituta). La concepción española del honor, según el investigador Alfonso de Toro¹⁵⁷, es el resultado de un código militar-feudal-caballeresco utilizado en las contiendas en contra de los moros durante la Edad Media y que se consolida y emplea en el debate en relación a la pureza de sangre. En este sentido es importante subrayar que el Sujeto de la obra que examinamos es un militar y por tanto sus códigos de comportamiento y su escala valórica, también está visiblemente vinculada con el mundo castrense. En la primera escena del primer acto, juega al ajedrez con su amigo Francisco y hace el siguiente comentario: “Al rei! -Y van tres mates.- Convénzase Ud., don Francisco; / Ud. No me ganará ninguna partida. Desde que combatí en los / ejércitos de la patria me he quedado con la costumbre de dar mate al rei” (1877: 482).

De la cita anterior, se desprende que Juan ha sido un militar que ha participado en las guerras de independencia y ha vivido los períodos históricos conocidos como la Patria Vieja, la Reconquista española¹⁵⁸ y la Patria Nueva que se extendieron entre los años de 1810 y

157 Reseñado por Nicolás Salerno (2008: 1). El libro de Alfonso De Toro se titula *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España* y se publicó en 1998.

158 La Patria Vieja es una etapa de la historia de Chile que se inicia con la instalación de la Primera Junta de Gobierno el 18 de septiembre de 1810, que se levantó para reafirmar la lealtad al rey Fernando VII ante su captura por las tropas de Napoleón. Este período finaliza con la batalla de Rancagua (1-2 de octubre de 1814), evento que supuso la derrota del movimiento patriótico a manos del ejército realista y que dio paso al período conocido como la Reconquista española que se extendió hasta 1817 en donde las fuerzas patriotas vencen a los

1823. El rey aludido es Fernando VII quien fue tomado prisionero, junto con su familia, por las tropas de Napoleón y llevado a Francia. Villalobos (1990: 81) sostiene que en Chile y en toda América, los criollos fueron de una “*sincera y absoluta fidelidad al rey*. La persona del monarca era objeto de respeto y adoración como cabeza del imperio español, dentro del cual el *reino de Chile* encontraba el sentido de su existencia y de su historia”. Sin embargo, este hecho no impedía que hubiese quejas contra el régimen y progresivamente surgieran posturas más radicales que impulsaron una independencia absoluta.

A juzgar por la cita anterior, Juan es antimonárquico y ha participado activamente en las luchas de emancipación. Sin embargo, nuestro análisis revela que este actante representa lo tradicional, lo conservador; los valores de la Patria Vieja, es decir, los valores dejados por la herencia colonial. Este hecho apunta a la complejidad del personaje puesto que se advierte una contradicción entre las ideas políticas libertarias que defiende y por las que ha luchado y las concepciones retrógradas que manifiesta en otros planos, como, por ejemplo, el axiológico. En este sentido observamos que las incongruencias ideológicas que se perciben específicamente en este personaje no solo forman parte del discurso teatral, sino que también son manifestaciones y refracciones de posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época, como lo hemos formulado en nuestra hipótesis de trabajo y que surgen también de otros tipos de discursos, como lo son, por ejemplo, el ideológico, moral, religioso, legislativo y político con los cuales está vinculado. Un ejemplo elocuente de esta incoherencia ideológica es la posición que adoptan algunos intelectuales liberales en relación a la religión y a la iglesia católica.

Un ideograma central del discurso de Lastarria de 1842 es que “la religión católica y la historia son fuentes de una literatura nacional”. En la cita siguiente se aprecia su idea, el papel y la importancia que juega la religión católica, “y día vendrá en que los chilenos tengan una sociedad que forme su ventura, y en que esten incrustadas fuertemente las raíces de la religión y de las leyes, de la democracia y de la literatura” (1842: 10). Más adelante, añade “ahora, nuestra religión, Señores, contiene en cada página de sus libros sagrados un tesoro capaz de llenar vuestra ambición” (1842: 15) y en unos renglones posteriores, en donde interpela a sus oyentes a cultivar una literatura propia, en que el pueblo sea el destinatario, agrega: “acostumbrándole [al pueblo] a venerar su religión y sus instituciones” (ibid). Como

realistas en la batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817 y posteriormente en la batalla de Maipú, el 5 de abril de 1818. En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100853.html> (Visto: 22-2-18).

explicamos en el capítulo 3, las ideas políticas liberales estaban inspiradas e influidas por la Ilustración y aspiraban a la libertad de conciencia, oponiéndose a todo sistema autoritario y pro eclesiástico. En el caso de Lastarria, en la época en que pronuncia su discurso, ya creía en un liberalismo que se asentaba en el desarrollo del individuo y de la libertad, lo cual suponía una reforma de las conciencias y un proyecto de regeneración que implicaba la des-españolización y por consiguiente su descolonización cultural¹⁵⁹. Esta contradicción ideológica-religiosa hace que muchos liberales chilenos de la época fueran católicos, pero que se manifestaran en contra de la iglesia católica como la institución que seguía representando y defendiendo los valores del período colonial a los que ellos se oponían y querían erradicar; es decir, eran anti iglesia, pero no anti religión.

En *El tribunal del honor* se aprecia el espíritu religioso tanto en Juan como en María y también se advierten ciertas contradicciones entre este sentimiento cristiano y la manera como actúan, como veremos en la parte final del análisis cuando María, invocando a Dios, le ruega a su esposo que no la mate o cuando decide no quemar las cartas que la inculpan.

Don Luis Pérez, el pretendiente de Dolores y don Pedro Rodríguez, el amante de María, también son militares; es decir, estamos en presencia de un drama poblado por personajes del mundo castrense. Además, hay que recordar que en algunos pasajes de la obra se hace alusión a la guerra que durante ese período sostenía Chile contra la Confederación Perú-Boliviana¹⁶⁰. El diálogo de la cita anterior, entre Juan y Francisco, continúa de la siguiente forma:

Don Juan: Eran aquellos unos hermosos tiempos, don Francisco. Mientras que ahora!... No se qué hubiera dado porque el Gobierno en vez de nombrarme Intendente de Aconcagua me hubiese enviado a la campaña del Perú. Me repugna estar haciendo aquí el papel de guardian de jentes sospechosas. Todos los días denuncias de complots; todos los días ejecutando órdenes de destierro!. -En el campo de batalla i enfrente de los enemigos de la patria es donde un militar honrado se encuentra en su elemento [...] (1877: 483).

159 Estas ideas se desarrollan en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31493.html> (Visto: 24-2-18).

160 Esta guerra se inició en 1836 y se extendió hasta 1839. Enfrentó a la Confederación Perú-Boliviana y a la coalición formada por la República de Chile y los peruanos contrarios a la Confederación. La guerra termina con la victoria de las tropas del Ejército Unido Restaurador, conformado por chilenos y peruanos restauradores, determinando la disolución de la Confederación Perú-Boliviana y el fin del gobierno de Andrés Santa Cruz en Bolivia. Collier y Sater (1999: 70) sostienen que "la victoria en esta guerra aumentó sin duda el prestigio internacional de Chile y también reforzó la hegemonía comercial de Valparaíso". Agregan que posiblemente también contribuyó a "consolidar el creciente sentido de nacionalidad chilena y [...] diera a muchos chilenos comunes la posibilidad de respirar el embriagador aire de la euforia patriótica".

Juan se refiere a la campaña del Perú que es la guerra a la que hemos aludido y con ello sitúa al lector/espectador temporalmente. También revela su anhelo de estar en el campo de batalla enfrente de los enemigos del país que es donde un “militar honrado” se siente útil y en su “ambiente natural” en lugar de tener que estar en un ambiente de conspiración e inestabilidad interna. Llama nuestra atención que el destierro como pena, siga siendo una forma de castigo como lo era durante la Edad Media¹⁶¹. En el texto de la obra nunca se especifica por qué Juan no puede participar activamente en la campaña del Perú como es su deseo manifiesto. Es posible que su alto rango dentro del ejército se lo impide y debe asumir tareas de más responsabilidad como es la que implica ser Intendente de una provincia, lo que significa en la práctica, ser representante oficial del gobierno en ese lugar. Este último argumento lo vemos reforzado cuando a través del mismo Juan nos enteramos que el pretendiente de su sobrina, el teniente Luis, partirá a la campaña del Perú: “Juan: -Vaya usted allá: en los campos de batalla el corazón del hombre se retempla i la fortuna / no es esquiva con los valientes. Conquistese usted un grado siquiera; eso no le será difícil” (1877: 497). Es decir, ir al campo de batalla, especialmente para un militar joven, da la posibilidad de ascenso laboral y económico lo que Juan exige para aceptar a Luis dentro de su familia. Otra lectura posible, pero contraria a la anterior, para explicar por qué el Sujeto no puede participar en la guerra mencionada, es que ha sido impedido de hacerlo por representar ideas de la Patria Vieja. Esta última interpretación nos parece menos probable, puesto que no tenemos argumentos suficientes para sostenerla, pero, de ser así, estaría reforzando la idea de este Sujeto como representante de un orden político, moral y social caduco como fue el de la Patria Vieja y el de la Reconquista.

Los hechos memorables de la historia de Chile es lo que piden Lastarria y otros intelectuales como fuente o tema de la literatura nacional¹⁶² y en esta obra se hallan presentes y se representan a través de personajes que viven y han vivido esa historia. La ubicación, la ambientación y algunos cuadros de costumbres que informan de la vida en la provincia crean una atmósfera que podríamos designar como nacional. Además, el asunto del drama está tomado de un hecho de la realidad comprobable, lo que le da un carácter de realismo. Como

161 Roninger y Yankelevich (2009: 14) destacan el rol que jugó el exilio y el destierro en la edificación de los Estados latinoamericanos. Para ellos desde esa época “constituyó un mecanismo regulatorio en el ámbito de la política a manera de complemento de la prisión y el fusilamiento, para silenciar a los opositores del gobierno de turno”. Agregan que la densidad histórica del destierro “reconoce sus orígenes en los procesos independentistas de comienzos del siglo XIX. Partir al exilio fue uno de los recursos que permitió conservar la libertad o salvar la vida a destacados miembros de las elites dirigentes”.

162 El ideograma número 4 que hemos establecido para el discurso de Lastarria de 1842 es: “la religión católica y la historia son fuentes de una literatura nacional”.

destaca Fernando Cuadra (1988: 124) el realismo de esta obra “surge como una integración con características idiosincrásicas que la transforman en un documento testimonial de usos y costumbres de la época [...] Una de las características de mayor riqueza de *El tribunal del honor* es su realismo trascendido de *nacionalidad*”. Esta nacionalidad, según Cuadra, se consigue por medio de “la ambientación y concreción físicas que no admiten dudas”, como también lo hemos destacado en nuestro análisis. Además, por el uso de un lenguaje igualmente identificador; todos estos elementos, estarían determinando la creación “de una atmósfera realista comprobable en sus signos de relación con la realidad del espectador” (1988: 125).

La obra que analizamos no solo puede leerse como un “documento testimonial de usos y costumbres de la época”, como afirma Cuadra, sino que también la consideramos transmisora de las ideas de ese tiempo. En concreto, de los temas que se relacionan con los valores en general y con el honor en particular como veremos en seguida. Además, con los roles que asigna la sociedad patriarcal a los diferentes integrantes de la familia. Desde este punto de vista, este drama establece una relación con su contexto sociocultural, histórico y político como ya lo hemos formulado en el capítulo de Introducción (Ver 1.2).

Checa y Fernández (2014: 158), analizando una obra del dramaturgo español del siglo XIX, Eugenio Sellés, destacan que la subalternidad de la mujer no solamente se halla en el cuerpo legislativo, sino que también “tiene su correlato en la escena, con un código moral que ha venido sucediéndose en el teatro desde siglos anteriores”. Es decir, en los inicios de la literatura española, enfatizan Checa y Fernández, el adulterio surge como una superestructura dramática que incluye otros subtemas, como son, por ejemplo, la fidelidad conyugal, el engaño, los celos, la virtud y la honra, la traición y la deshonor. Por sobre todos ellos, se sitúa el honor como hemos visto en el subcapítulo 5.3.3.

La idea expresada por Checa y Fernández, nos parece relevante ya que nos lleva a reflexionar sobre la función que asume o puede asumir el teatro, y la literatura en general, en ciertos momentos históricos y que asociamos al macroideograma “la literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original”. Estos pensamientos los relacionamos también, con nuestro corpus de textos dramáticos ya que en ellos observamos cómo se van representando los temas importantes o polémicos de la sociedad chilena en un momento determinado, como son, por ejemplo, el adulterio, el valor de la familia y el matrimonio, la autoridad masculina, el divorcio, los ideales de vida cristiana, etc. No se puede negar que estos temas pertenecen a la literatura universal; sin embargo, estos se hacen ‘nacionales’ al ser

introducidos en un espacio, en un tiempo y en una atmósfera específicos como sucede en *El tribunal del honor*. Además, esta obra se construye con un lenguaje igualmente identificador y con personajes, como plantea Cuadra (1988: 125), que son “tipos representativos de una realidad propia, aprehendida y trasmutada en un proceso de clara categoría artística”.

Por otra parte, es probable también, que muchos de los asuntos que se tratan en la obra de Caldera y en el teatro de la época en general, sean importantes para los intelectuales que van perfilando el proyecto literario chileno; estos temas no necesariamente deben ser una refracción de lo que está sucediendo en la sociedad en un momento histórico determinado. Uno de los objetivos de este trabajo es investigar cómo estos textos dramáticos imaginan la nación y entran en diálogo con la sociedad de la época; este hecho sugiere otorgarle al discurso dramático una autonomía. Es decir, el drama tiene, en ocasiones, la capacidad de crear imaginarios de modo más efectivo que otros discursos y la pregunta que a nuestro juicio, es importante responder, es por qué lo hace. En el caso concreto de la obra que analizamos, nos preguntamos por qué el tema del adulterio y todo lo que genera adquiere tanta relevancia. En este sentido, imaginamos que muchos de nuestros escritores dramáticos intentan hacer un teatro de crítica social y política, buscando influir en las costumbres de la época y transformándose también en representantes de los anhelos de sus contemporáneos, sean estos de ideología liberal o conservadora como ya lo hemos expuesto en el capítulo 3.

Daniel Caldera halla la base para su obra en un sustrato cultural hispánico y en la tradición literaria española de los Siglos de Oro y en particular del teatro del Barroco. Las semejanzas que hay entre *El tribunal del honor* y *El médico de su honra* se establecen explícitamente ya desde el comienzo cuando el autor, en el epígrafe, cita un diálogo de la escena XX de la jornada III¹⁶³ de la obra de Calderón. Compartimos el análisis de Hurtado (1997: 54) cuando apunta que este drama es “una afirmación y reconocimiento de la identidad cultural hispánica de la sociedad, cuyos códigos se recuperan y se hacen identificables. Hay, sin embargo, una cierta distancia crítica, aportada por la familiaridad con las posturas románticas”. Esta sería la de la trama paralela de la obra en donde Dolores repetiría la historia de un matrimonio de conveniencia e infelicidad, unión que es sugerida por el Sujeto. Sin embargo, con la ayuda de María, consigue cambiar este casamiento por interés económico, que es toda una institución de la época, como vimos en la obra de Barros Grez, por la del

163 El diálogo es el siguiente: “El Rei: -Para todo habrá remedio. / Don Gutierre - ¿Posible es que a esto le haya? / El Rei: -Sí, Gutierre / Don Gutierre: - ¿Cuál, señor? / El Rei: -Uno vuestro / Don Gutierre: - ¿Qué es? / El Rei: -Sangrarla”.

matrimonio por amor. Esta problemática del casamiento obligado, como veremos, es relevante puesto que es la que genera en la obra la infidelidad de María y su desgracia.

El comportamiento de María, puede entenderse, en parte, como producto de un sentimiento libertario que se halla en franca oposición a los personajes que encarnan valores morales dejados por la herencia colonial. Esta pugna, que surge como producto de visiones contrapuestas sobre las convenciones sociales y valóricas que rigen la sociedad, la vinculamos al macroideologema “la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial” en donde también apreciamos esta dicotomía a través de ideologemas ‘negativos’ y ‘positivos’¹⁶⁴.

Siguiendo con la idea anterior, nuestro análisis confirma el comentario que hace Hurtado (2010: 73) y refuerza la reflexión precedente, cuando esta investigadora plantea que esta tragedia dramática consigue desvelar contradicciones esenciales de la cultura chilena como son la “perpetuación incommovida en gentes del país de patrones culturales hispánicos que se hunden en una cosmovisión medieval, la que sustenta acciones brutales, cuyo ejecutor justifica desde esa ética antigua” y agrega, que esta “está reñida con la de los principios legales modernos”. Esta última idea no la compartimos íntegramente ya que es evidente que, en relación a los derechos de las mujeres en el Chile de aquella época, había grandes limitaciones y discriminaciones para ellas, impuestas por ley, como indicamos en el subcapítulo 5.2.5 en relación a la misoginia que se aprecia en muchas obras de nuestro corpus. Allí apuntamos que el ordenamiento jurídico chileno en relación a la familia y sus miembros es patriarcal como se desprende de la lectura de su Código Civil de 1855 en donde queda claro que la mujer está en una posición de subalternidad ya que debe obedecer a su marido como deber legal.

Esta posición de subalternidad de la mujer que hemos mencionado se representa en el drama, especialmente a través del personaje de María, quien sufre por la fuerza de un amor frustrado y se debate entre este sentimiento y el deber que le impone la sociedad como mujer casada. Ella está plenamente consciente que su deber es guardarle fidelidad a su esposo. Antes de encontrarse con su antiguo amante se hace el propósito de resistir:

164 Algunos ejemplos de estos ideologemas son: “oscuridad de la sinrazón”, “vicios sociales”, “despotismo”, “elitismo cultural”, “metrópoli atrasada”, “yugo de lo absoluto en política y religión”, “escolastismo y santo oficio”, “inquisición”; por otra parte, “educación”, “ilustración”, “libertad”, “pensamiento”, “razón”, “democracia”, “civilización”, “liberalismo”, “republicanismo”, etc.

María: (presa de la mayor agitación) ¡Santa Virgen María! Tú que ves en mi corazón, que si consiento en hablarle, es solo para que se aleje para siempre, dáme las fuerzas necesarias para resistir a su vista i a los ímpetus de mi amor!... ¡Por qué es verdad que le amo!... Es necesario que todo venga ahora a mi memoria: la bondad, los beneficios, el cariño de Juan, el sentimiento del deber... ¡todo!... ¡todo!... para salir victoriosa en esta terrible lucha [...] Pero, resistiré... Le suplicaré de rodillas que me deje en paz... Le diré, si es preciso, que ya no le amo [...] (1877: 517).

En la cita se aprecia la lucha interna que sostiene María, pero su pasión y amor, que ha reprimido durante 10 años, son más poderosos que sus invocaciones a la virgen María y la llevan a quebrantar los códigos valóricos por las que se rige la sociedad y en particular su marido. Su propósito de permanecer fiel a Juan, sucumbe y en ese momento se transforma, junto a Pedro, en su Oponente:

Pedro (profundamente conmovido): ¡María, no hables así! (tomando una resolución dolorosa). Yo solo seré el desdichado!... me iré!...

María (con exaltación): Oh! no!- Tú no debías haber sabido esto! / Ahí está el mal!... / Ya lo sabes!... Yo no me defiendo! ¿Creés tú que se sostienen impunemente esos combates?... / Yo me moriría si tú te alejases... / I no quiero morirme!... Siento cierta rabia por ser feliz i por hacer / que tú lo seas!... Necesito decirte mil veces que te amo... que no / he amado a nadie mas que a tí!... ¿Porqué he de sacrificarme?... / Mira: yo también he estado a punto de maldecir, i sabes a quién? / ¡A mi padre, que llevado de una codicia estúpida, me entregó a la / desesperación i a la muerte!... ¡Qué me importa que otro padezca / ahora por mi culpa!... Honor! ... Deber!... todo eso está roto... / olvidado!... Pedro, te amo! ... como antes!... mas que ántes!... (1877: 524).

En la cita se advierte el carácter especialmente verosímil del personaje de María quien se ha impuesto un deber que sobrepasa sus posibilidades y es la razón de que fracase en los propósitos que se había trazado. Al señalar a su padre como el culpable de su desgracia nos trae nuevamente a colación una problemática que es un leitmotiv en nuestro corpus y que hemos comentado en varios pasajes de este capítulo; se trata del matrimonio por interés económico como producto de la ambición. En esta obra también aparece este motivo en la relación que sostienen Dolores y Luis; ambos se aman, pero este amor se encuentra en peligro, pues él es un joven pobre; Francisco, el otro pretendiente, pese a ser un hombre mayor, posee la riqueza, hecho que le otorga ventaja, sobre todo, a ojos del Sujeto. La crítica al padre de María, también da cuenta de la autoridad que ejerce el hombre en los ámbitos públicos y privados, al ser la persona que decide sobre el futuro amoroso de la mujer; en este caso, se trata de un matrimonio por conveniencia que solo produce dolor, frustración, culpabilidad e impotencia en María y que, en último término, la conducirá a un final trágico. Es la atadura de la mujer a la patria potestad y sus consecuencias nefastas.

María, en una actuación subversiva, rompe con los deberes que le impone su condición y se rebela contra lo establecido ya que ha agraviado el honor de su marido y ha provocado la deshonra familiar. Sin embargo, se siente culpable por lo que ha hecho. Pedro ha tenido que ausentarse durante tres meses por sus obligaciones militares, y durante ese tiempo su vida ha sido un continuo sobresalto. La *adúltera* ha comenzado un proceso de padecimientos y siente cargo de conciencia por lo que ha hecho. Cada vez que ve a Juan, piensa que viene a pedirle cuentas de su honor:

María: - Cada vez que me acuerdo de los tres meses que han / transcurrido todo me parece un sueño, o mas bien una de esas terribles / pesadillas, que al pasar dejan su huella de cansancio i de / terror sobre el cuerpo i sobre el espíritu... I mi esposo que al parecer / nada sospecha! (Con terror) -A cada palabra que pronuncia / me estremezco... Cada vez que le veo me parece me parece que viene a pedirme / cuentas de su honor!... Es necesario tomar una resolución! / ¿Pero cuál?... ¡Si Pedro llegase!... ¿Porqué no me escribe? / ¡Si me habrá olvidado!... Oh! No es posible!... Que haría yo sola! / sola con mi conciencia!... (Sale don Juan)... ¡Tengo miedo! (1877: 525)

María está viviendo una pesadilla y se halla en un callejón sin salida; se ve atrapada por la falta de libertad de sí misma. A esta altura del drama ha asumido su condición de *mujer perdida* que ha transgredido los límites de lo establecido. También sabe que la única solución es el regreso de Pedro y la huida de ambos ya que le sería imposible seguir viviendo con el peso de su conciencia de mujer infiel y también de cargar con la deshonra de su marido. No hay otra opción para ella; no existe la posibilidad de divorcio ni tampoco se plantea la alternativa del suicidio ya que está embarazada.

Pedro vuelve a casa de María y le propone huir: “Vengo a proponerte que huyamos, María!... por ti, por mí, por nuestro amor!... Tu vida es aquí imposible...Lejos de Chile, borraremos el recuerdo de este pasado de desgracia, que miraremos como un mal sueño que nos ha hecho mas dulce el despertar! [...] (1877: 529)”. María está de acuerdo: “Tienes razón, Pedro... Ya es tarde para mí...debo seguir la pendiente...Aquí nada me pertenece...Usurpo en esta casa un nombre i un puesto [...] Acepto, Pedro: huyamos cuando quieras” (ibid). Lo que la pareja de enamorados ignora es que Juan estaba al tanto del adulterio desde el primer día y cuando Pedro se apresta a recoger unos documentos en la habitación de huéspedes, antes de escapar, es asesinado de un tiro por Juan.

Durante los tres meses que han transcurrido, Juan ha ido tramando su venganza al más puro estilo calderoniano, es decir, de manera reflexionada y fría. Como apuntamos en 5.3.3 (“El tema del honor en el teatro de tradición hispánica”), Pavis (1990: 260) sostiene que “el afrentado no debe matar por motivos estrictamente personales, sino por obedecer a un código

del honor”. Juan, precisamente auxiliado por el sentido del honor y de su orgullo militar ha cavilado racionalmente, rasgo de carácter distintivo del Sujeto, en cómo reparar su honor mancillado y recuperar su honra perdida:

Juan: Hubo una mujer, María, por la cual un antiguo soldado de la / patria, esclavo de su honor i de su deber, lo habría dado todo: su / fortuna, su gloria i su vida [...] A pesar de tanta ternura llegó un día en que recibió por pago la mas terrible de las afrentas; en / que oyó, temblando de cólera i de desesperación, los juramentos / de amor que esa mujer hacia a otro [...] en que escuchó, con alma desgarrada, los besos de los adúlteros amantes; / en que vio con ensangrentados ojos, su fe burlada i su nombre / sin mancha arrastrado por el barro!... (1877: 532-533)

En la cita queda explícito cuál es el valor que Juan le atribuye al honor, al deber, a la honradez, a la traición y al adulterio. Su escala de valores es inflexible como buen “soldado de la patria”. María no opone resistencia a los argumentos de su marido y reconoce su falta: “Soy mui culpable” (1877: 533) dejando claro su sentido moral impuesto por el patriarcado. En el diálogo siguiente Juan vuelve a reafirmar la trascendencia del honor que para él es su religión y significa lo más sagrado:

Juan: La mujer, eras tú, María; el esposo yo; el amante, el que acaba / de morir!... ¡Contento hubiera renunciado a la vida en el / instante en que conocí tu falta!... porque viviendo no podía permanecer / indiferente!...Dios quiso que viviera...Dios sabe lo que / hace! Existe algo, María, hai un sentimiento que es / para mí una religion; algo que he amado en el mundo aun mas / que a tí; algo que ha sido siempre para mí sagrado, inviolable: / ¡mi honor!- Tú me has herido en mi honor i mi honor se ha levantado / i me ha dicho: "Acusa que, aunque ofendido, sabré ser / juez imparcial"- Has sido, pues, acusada, María, ante el tribunal de mi honor. (1877: 533).

El Sujeto, en estas últimas citas, ya no solo apela a su derecho legal que tiene como esposo para exigir obediencia y fidelidad conyugal, sino que además evoca a Dios, él “sabe lo que hace”, para justificar su actuación y de paso sugerir que es responsabilidad de la mujer mantener la honra familiar ya no solo por la ley de los hombres, sino que también por la ley divina; por lo tanto, por su infidelidad conyugal, debe recibir castigo y, su esposo, reparación. María lo sabe y acepta el rol que se le asigna sin oponer resistencia ya que es la causante de la ruptura del sacrosanto orden familiar. Juan ha enjuiciado a su mujer y él mismo ha actuado como su abogado:

Juan: Tuviste un defensor apasionado, que buscó en tu juventud, en / tu inesperienza, en las posibles infidelidades del esposo, en el fuego / de las pasiones tal vez no satisfechas, en todo, en fin, hasta en / los groseros impulsos de esta miserable materia, una excusa para / tu falta, un motivo para la clemencia del juez!... Un defensor que / presentó a tu marido como el martirizador permanente de una mujer infortunada, / a quien perseguia hasta que se dejaba hurtar / algunos hipócritas favores!... (señalando los papeles)- Aquí está / tambien la defensa empapada por mis lágrimas... porqué yo fuí / tu defensor, María!... Yo! es decir

el hombre que olvidando su / ultraje, solo se acordaba de que te habia amado, i que queria a toda / costa torcer el fallo de la justicia. (1877: 534).

Juan se atribuye el derecho de transformarse en el abogado defensor de su mujer pese a que él es parte principal en el juicio. Pocas veces, el Sujeto ha exteriorizado sus sentimientos en sus parlamentos, pues como hemos apuntado, su carácter destaca por su racionalidad, obediencia y frialdad. Sin embargo, en la cita deja claramente expuesto su dolor y su deseo de ir en contra de lo que exige “el tribunal del honor” en estos casos, pues al parecer todavía seguía amando a María después de que su amor había sido agraviado. No obstante, el honor profirió la sentencia y la declaró culpable:

Dijo [el honor] que si tú te hubieras pertenecido, que si en tí no hubiera estado encarnado algo que era mio, esto es, mi nombre i mi honra, bien podría ser perdonado tu extravio; pero, como habias dado lo que no era tuyo, como habias manchado de infamia lo que a mi me pertenecia, eras culpable (1877: 534-535).

La frase “si te hubieras pertenecido” nos lleva a pensar nuevamente en el tema de la religión ya que dentro del cristianismo se ve el matrimonio como la decisión que toman un hombre y una mujer de ‘pertenecerse’ con un asentimiento que involucra “el todo” y el “para siempre” y en donde esta pertenencia recíproca sugiere también estar destinados, por la divinidad, el uno al otro. El matrimonio al ser entonces un vínculo sagrado, comprende una relación de comunión que significa pertenecerse mutuamente como sujetos, pues no existe el uno sin el otro, pero esta comunión no quiere decir que yo posea a un tú (ni el tú a un yo). En la cita, creemos entender que a este tipo de relación es a la que se refiere el Sujeto. Sin embargo, Juan una vez más estaría mostrando sus contradicciones religiosas e ideológicas, al creer que María, por el hecho de ser su esposa, le pertenece y, por lo tanto, como propiedad y encarnación de los valores de este, debe velar por su nombre y su honra. Dicho de otra manera, en ella, y no en el hombre, reside la responsabilidad social de custodiar la honra familiar. Lo contradictorio de este hecho es que cuando esta honra se pierde a causa del adulterio femenino, el deshonor recae sobre el marido y no sobre el que ha “pecado” y que en este caso es la mujer. Desde esta perspectiva, no existen alternativas dignas para el marido ultrajado más que convertirse en un uxoricida. (Ver 5.3.3, ideas planteadas por Martínez (2008: 9) en cuanto al honor y la honra).

María es condenada a morir por su juez y pide clemencia ya que lleva un hijo en sus entrañas, supuestamente de su amante. Invoca a Dios y dice que este perdonó a la mujer caída; Juan replica que él solo es un hombre (1877: 537). El hijo que espera María es la personificación de la inocencia, pero también de su pecado y Juan termina asentándole una puñalada y consuma de esta manera, su venganza.

Nos preguntamos si no existía para María otra solución dramática más que la de la muerte. El cristianismo y el judaísmo juzgan el adulterio como un pecado grave o mortal ya que es uno de los diez mandamientos que toda ‘persona de bien’ debe respetar por ser un principio moral y ético fundamental. Si bien el castigo para los adúlteros era grave ya que se pagaba con la vida¹⁶⁵, también existía la posibilidad del perdón a través del arrepentimiento. Según la Biblia, Dios exculpó a hombres y mujeres, entre ellos los adúlteros, que se arrepintieron de sus “pecados” y abandonaron su “vida inmoral”. En la obra que nos ocupa, María, como hemos apuntado, implora indulgencia en el nombre de Dios para que Juan le perdone la vida hasta que haya dado a luz. En el ámbito de esta moral cristiana también está la posibilidad del arrepentimiento de la adúltera que es lo que hace María al final de la obra, pero su verdugo se niega a aceptarlo y procede a ejecutar la sentencia de muerte transformándose así en un uxoricida. Al final son las leyes del honor las que triunfan y no las de Dios, pese a que el Sujeto ha invocado estas últimas en las citas anteriores; este hecho evidencia las contradicciones ideológicas y religiosas de Juan. El acto de transgresión femenina es imperdonable desde el punto de vista de la sociedad patriarcal. María ha cruzado una frontera prohibida¹⁶⁶ y como plantean Checa y Fernández (2014: 163) “la mujer adúltera no es ni “esposa” ni “prostituta” en un sentido absoluto: desafía todas las categorías de la definición social impuesta por la sociedad burguesa”. Por lo tanto, no puede vivir, su existencia se hace imposible.

Una de las posibles lecturas que admite la obra de Caldera es la defensa que realiza del divorcio, aunque el final del drama hace difícil esta interpretación, pues se reafirman los

165 El adulterio en el *Antiguo Testamento* era castigado con la muerte tanto para hombres como para mujeres. En Levítico se afirma: “Si un hombre comete adulterio con la mujer de su prójimo, serán castigados con la muerte: el adúltero y la adúltera” (Lv. 20, 10-21). Este trato igualitario, se rompe cuando se trata del adulterio en grado de sospecha en donde se castiga solo a la mujer como es el tema de muchas de las obras dramáticas del Barroco español. Nos interrogamos qué quiere decir la *Biblia* con la palabra adulterio ya que hay muchos relatos en ella que cuentan sobre hombres que tienen relaciones con varias esposas, como, por ejemplo, Abraham, Jacob, David, Lamec o Salomón quien llegó a tener 700 esposas.

166 Así define Tony Tanner el adulterio (“el acto de cruzar una frontera prohibida”) en su libro *Adultery in the novel: Contract and Transgression* de 1979. Citado por Checa y Fernández (2014: 163)

códigos culturales y morales heredados de la época colonial al ver el adulterio femenino como un pecado imperdonable. Sin embargo, es importante apuntar que durante el último tercio del siglo XIX comenzó a debatirse en Chile, entre sectores laicos y clericales, el divorcio. Esto produjo grandes discusiones y tensiones sociales que acabaron en la promulgación de la Primera Ley de Matrimonio Civil de 1884 y que contenía una figura llamada divorcio, pero que no disolvía del todo el vínculo matrimonial¹⁶⁷.

El personaje de María, se presenta como una mujer que nunca tuvo la oportunidad de determinar lo que quería para su vida. Primero es su padre quien la obliga a casarse con un hombre que no ama y luego, cuando ella ha elegido el amor, es su esposo quien la castiga. En este sentido compartimos plenamente la lectura que hace Hurtado (2010: 74) de esta obra, al afirmar que a la mujer se le deja fuera del proyecto utópico de la modernidad ya que no se le permite participar en el poder de decisión en relación a las maneras de organizar la vida pública y, a través de ella, también la vida privada. Desde esta perspectiva la obra de Caldera, como destaca Hurtado, “apunta a las consecuencias trágicas de esta exclusión” (ibid).

En el drama de Caldera, tanto el Sujeto como sus Oponentes son víctimas de un modelo social que da más valor al dinero que al amor; esta situación hace que se produzcan matrimonios por interés económico, lo que, en la mayoría de los casos, es causa de infelicidad y desgracia. En *El tribunal del honor*, lo que desata la tragedia es la imposición del padre de María de haberla casado con un hombre que ella no amaba y las consecuencias que esto involucra. Desde esta perspectiva, la obra también podría analizarse con la ayuda del segundo macroesquema actancial, sobre las costumbres nacionales. Sin embargo, el conflicto principal de este drama se origina por el adulterio que ha cometido María en contra de su esposo y la reacción de este, para recuperar la honra perdida y mantener su honor incólume.

La obra de Daniel Caldera muestra una capacidad de síntesis dramática que no solo se ve reflejada en el uso de la lengua, sino que también en la cantidad de personajes que pueblan su obra y en el número de conflictos dramáticos. Solo hay seis personajes y de ellos, tres son

167 Hasta fines del siglo XIX, el matrimonio y otras funciones relativas a la vida civil eran administradas únicamente por la Iglesia Católica por lo que el matrimonio era religioso e indisoluble. En la “Ley de Matrimonio Civil” actual (Ley N° 19.947) se puede leer en el párrafo c. “Deberes y derechos entre los cónyuges” que entre los deberes está el: “Deber de guardarse fe, es decir, tienen un deber de fidelidad: El artículo 132 inciso primero del Código Civil dictamina que entre los deberes el adulterio constituye una grave infracción al deber de fidelidad que impone el matrimonio”. En: https://www.bcn.cl/formacioncivica/detalle_guia?h=10221.3/45666 (Visto: 20-2-18). Es decir, en el Código Civil el adulterio sigue siendo una grave infracción. También es importante destacar que Chile fue uno de los últimos países en el mundo en tener divorcio ya que se estableció y reguló recién en el año 2004 en la Nueva Ley de Matrimonio Civil.

los que tienen un nivel protagónico; el resto son secundarios. Nuestro modelo de análisis actancial solo recoge el conflicto principal en donde el triángulo amoroso pasa a ocupar las diferentes casillas. Resulta significativo que la casilla del Ayudante no esté ocupada por un actante antropomórfico lo que, en nuestra lectura, apunta hacia la soledad en la que actúa el Sujeto.

La caracterización de los personajes principales de esta obra apunta hacia un actuar y hacia un comportamiento de estos que resulta verosímil. Tanto el Sujeto como los Oponentes están configurados con rasgos que sugieren una profundidad y consistencia psicológica que los transforma en seres complejos y contradictorios. Esta característica en los personajes, se da con escasa frecuencia en los textos de nuestro corpus de trabajo.

El personaje que evidencia más contradicciones es el Sujeto. En nuestra interpretación, estas no solo son producto del discurso teatral, sino que también son manifestaciones y refracciones de posturas ideológicas opuestas y contradictorias de la época. Un ejemplo es la posición política y religiosa de Juan que denota incongruencias como ejemplificamos en el análisis. Estas también se observan en algunos intelectuales liberales y conservadores del periodo. Por ejemplo, hallamos liberales que son católicos o religiosos, pero anti iglesia¹⁶⁸. También algunos integrantes del Partido Conservador eran partidarios de una política liberal en el terreno económico (Ver González-Stephan, 2002: 63).

La habilidad que muestra Caldera como dramaturgo no solo se aprecia en su capacidad de síntesis dramática, sino que también en la ausencia de melodramatismo en los diálogos y en los monólogos, especialmente hacia el final de la obra en donde se produce el desenlace fatal. Es decir, no observamos en el lenguaje dramático de Caldera un empleo que tienda a la exageración y exacerbación de los aspectos sentimentales como suele ser el estilo que usan algunos escritores, también en nuestro corpus, para provocar emociones ‘desmedidas’ en el lector/espectador. Con esta idea no es mi intención emitir un juicio estético, sino que solo deseo apuntar a que el autor crea su drama dentro de las fronteras que exige este subgénero.

En la obra de Caldera se aprecian, fundamentalmente, influencias del drama calderoniano. Sin embargo, observamos también que existe una conexión con lo propuesto por intelectuales chilenos de la época en cuanto a la creación y cultivo de una literatura nacional; esta se percibe, especialmente, a través de los ideologemas del discurso de Lastarria

168 Otro ejemplo es cómo algunos historiadores liberales del XIX como Diego Barros Arana o Miguel Luis Amunátegui defendieron la obra educacional de un régimen conservador que atacaban (Serrano, 1994: 94).

que lo anclan en un contexto nacional. *El tribunal del honor* posee elementos en su construcción dramática que sugieren una cierta ‘nacionalidad’ como son su ubicación, ambientación, personajes que han vivido la historia nacional, su asunto tomado de un hecho real, un lenguaje identificador y costumbres de época.

El drama de Caldera se transforma en una fuente valiosa para acceder a aspectos del contexto sociocultural, político e histórico del período en el que se inscribe como, por ejemplo, los valores morales o los roles que asigna la sociedad a hombres y mujeres, etc.

Por otra parte, esta obra contribuye a configurar imaginarios de la nueva nación que se corresponden en parte con los planteamientos de la elite intelectual de la época y quizás también con la de los grupos que detentan el poder. La capacidad que tiene el discurso dramático de crear imaginarios puede llegar a ser más efectiva que la de otros discursos portadores de los mismos contenidos. Por ejemplo, los temas del adulterio y la defensa del honor han trascendido diferentes épocas en el mundo hispánico, en gran medida, gracias al teatro barroco español, cuyo discurso teatral ha sido más eficaz. Esto nos lleva a afirmar que la concepción española del honor está muy influida por el teatro de los Siglos de Oro.

5.3.5 Otras obras sobre “los valores nacionales”

En este subcapítulo nos enfocamos en describir, comentar y examinar ciertas particularidades que juzgamos importantes en algunas obras dramáticas que conforman los valores nacionales, especialmente en *La Iglesia y el Estado*, en *La beata* y en *La mujer hombre*, con el propósito de estudiar la relación que se establece entre ellas y los objetivos, las preguntas de investigación y las hipótesis de esta tesis. Desde ya podemos adelantar que este grupo de obras establece un claro vínculo con el contexto político, histórico y sociocultural, especialmente en el terreno de las ideas políticas y religiosas como veremos en breve.

Los textos dramáticos que conforman los valores nacionales, al igual que los de las costumbres nacionales, suelen poner el énfasis en un conflicto ideológico que se origina principalmente por la pugna que surge entre dos pensamientos políticos: el liberal y el conservador. Como planteamos en el capítulo 3, en 5.2.2 y en 5.2.5, hablar de liberales o conservadores durante el siglo XIX puede resultar una tarea compleja puesto que las fronteras que separan a ambos pensamientos son muchas veces difusas. Como sostiene González-Stephan (2002: 67) esta situación se agudiza “particularmente cuando se trata de fijar los contenidos del pensamiento conservador, por cuanto no aparecen explicitados con suficiente

especificidad en los textos [...] Fue un pensamiento impreciso, lleno de fisuras [...]”. Sin embargo, se puede afirmar, que el pensamiento conservador fue “la transposición y expresión ideológica de los intereses de la aristocracia feudal-esclavista y del clero [...]” que obstaculizó la formación del Estado nacional moderno y que retardó la aparición de una burguesía nacional. Además, expresó una fidelidad hacia los valores hispánicos y adhirió a “la acción civilizadora de la iglesia católica en el Nuevo Mundo” (ibid: 69-70).

El pensamiento conservador, según González-Stephan (2002: 70), se hizo más complejo en Hispanoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XIX “en virtud de las modificaciones que se iban dando en la correlación de fuerzas sociales y económicas”. El liberalismo había ganado mucho terreno y se manifestaba como un proyecto impostergable. A raíz de esta situación, el pensamiento conservador se vio obligado a renovarse¹⁶⁹; se adaptó y se hizo más flexible al tener que asimilar algunos aspectos formales que traía la modernización. Además, hay que destacar que el pensamiento conservador se divide en varias corrientes o variables que se yuxtaponen de forma histórica, como, por ejemplo, los *ultramontanos*, los *legitimistas* o *conservadores* y los *conservadores liberales*¹⁷⁰. También, hay que recordar que las alianzas entre gobiernos liberales y conservadores fueron frecuentes en diferentes países de Hispanoamérica desde mediados del siglo XIX, como, por ejemplo, en Chile. Como señala González-Stephan (2002: 71) “Surgió así una variable dentro de esta estructura ideológica que fue el *conservadurismo progresista* en los aspectos materiales, pero cauto y reticente para los cambios sociales”.

Los procesos independentistas en Hispanoamérica fueron guiados principalmente por los principios del liberalismo, como lo hemos destacado en otros capítulos. El pensamiento liberal se alimentó fundamentalmente de las ideas de la Ilustración, del espíritu de la Revolución Francesa y de la Independencia de los Estados Unidos. Básicamente, el

169 González Stephan (2002: 70-71) señala que el pensamiento conservador “debió remozarse logrando una compatibilidad entre la defensa de su concepción de la sociedad (la preservación del latifundismo, el poder político centralizado, la jerarquía y los privilegios sociales) con la aceptación de aspectos técnicos de la civilización moderna que con frecuencia condenaba”. El pensamiento conservador respaldó “la construcción de obras públicas, ferrocarriles, puertos, obras sanitarias, caminos teléfonos, alumbrado público, y hasta vieron con buenos ojos la satelización de sus países dentro del marco internacional. Para ello tuvieron que modificar ciertas concepciones de la educación y aceptar el proceso de laicización que se imponía”.

170 González Stephan (2002: 71) sostiene que los ultramontanos eran “aquellos que permanecían fieles a los principios de la monarquía española, al fundamento divino y el privilegio de la iglesia como reguladora de la sociedad”. Los legitimistas o conservadores “preferían la continuidad del orden colonial sin España, considerando la gesta independentista como un fracaso y la burguesía como una clase sin legitimidad”. Estas designaciones, afirma González-Stephan (ibid) “no son obligadas en todos los países, aunque sus axiomas sí están presentes y operan bajo otras etiquetas”.

pensamiento liberal, representó “el conjunto de ideas y proyectos que en lo económico, político, social y cultural se opuso a la tradición colonial y [...] profesó un profundo antihispanismo por cuanto asoció el legado español con los elementos más retrógrados de la civilización” (ibid: 71). En esencia este pensamiento liberal, que defendió el cambio, fue anticlerical, antimonárquico y antiultramontano.

Simplificando bastante, podemos sostener que se establece una polarización entre el pensamiento conservador que deseaba preservar las estructuras hispánicas que fueron heredadas de la Colonia y el pensamiento liberal que anhelaba romper con ellas adhiriendo a modelos europeos no hispánicos como paradigmas históricos¹⁷¹. Esta polarización, en nuestra opinión, se observa más en el terreno de los discursos y de la teoría que en el de la práctica. Un ejemplo de esto lo constituye el discurso de Lastarria pronunciado en 1842 (Ver 3.2) en donde una de las ideas ejes es la propuesta, para los futuros escritores, de romper con la herencia colonial española y su modelo social, político y cultural. Sin embargo, en la práctica apreciamos que la influencia hispana, por ejemplo, en la creación literaria nacional, resulta innegable (Ver 2.1a: “Representaciones de obras”). Otro ejemplo claro es Daniel Barros Grez quien, como apuntamos en 5.2.2 (“Barros Grez y la elección de *Como en Santiago*”) está influido por dramaturgos españoles como Fernández de Moratín, Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros. Este influjo se observa en las temáticas, en el estilo, en la forma de caracterizar a los personajes, en el uso de la sátira, en la finalidad didáctica de sus obras y en su verosimilitud.

En varios de los textos dramáticos sobre los valores nacionales se observa la polarización a la que aludimos en párrafos anteriores y sobresale el tema de la lucha que se establece a partir de la segunda mitad de 1850 entre liberales y conservadores por laicizar o no ciertas instituciones. Como destacamos en el capítulo de Introducción, las obras *La Iglesia y el Estado* de Barros Grez y *Leonor o el último día de los jesuitas* de Ángel Vicuña son un buen ejemplo de estas contiendas.

171 González-Stephan (2002: 72) indica que “para simplificar, el pensamiento liberal tuvo una contigüidad semántica con las ideas de cambio, modernización, progreso y europeización”.

La Iglesia y el Estado se publicó en 1874¹⁷² y es la única obra del corpus de trabajo cuyos personajes son claramente alegóricos¹⁷³. La tradición alegórica tiene antecedentes ya en la cultura grecolatina. Fothergill-Payne (1977: 13) sostiene que el teatro alegórico “ya gozaba en Europa de larga tradición y que cobra nueva vida en el Renacimiento español. Aunque España parece carecer de un teatro alegórico medieval, es innegable que la alegoría era rasgo importante en la expresión literaria de la Edad Media”. Ynduráin (2012: 5), por otra parte, afirma que la personificación de vicios y virtudes, de potencias del alma, de sentidos corporales “no falta en ninguna obra que se precie de obra culta” y concuerda con Fothergill-Payne en que el siglo XV español está lleno de textos literarios “que adoptan una disposición dramática con discusiones, diálogos o enfrentamientos entre potencias o lo que se quiera” (ibid). Sin embargo, indica que el texto de esta investigadora es incompleto puesto que existen muchas más obras en el teatro español de los Siglos de Oro en donde se produce esa disposición dramática¹⁷⁴.

La Iglesia y el Estado se enmarca en este tipo de teatro alegórico en donde se personifican vicios y virtudes. Como apuntamos en párrafos anteriores, la obra de Barros Grez está influida por dramaturgos españoles, pero no solo de los siglos XVIII y XIX, sino que también de los Siglos de Oro como se aprecia en la estructura y en la configuración de los personajes de la obra que analizaremos sucintamente a continuación.

La escena de *La Iglesia y el Estado* transcurre bajo el pórtico de una gran catedral. Satanás se queja del estado actual de las tierras americanas. Asevera que en tiempos de la Colonia no era así porque Fanatismo y su esposa Intolerancia le bastaban para tener revuelto

172 Esta obra se publicó por primera vez en *Revista Sud América* de Santiago de Chile, t. III en 1874 con el subtítulo de tragedia en un acto. Esa versión está inconclusa por lo que utilizamos la edición de 1883 de la Imprenta Cervantes. En esta, aparece subtitulada como *Fantasia trágica en un acto*.

173 Fothergill-Payne (1977: 21) señala que la definición de alegoría resulta un desafío por su dificultad, pero afirma que todos están de acuerdo en entenderla como “una figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra partiendo de la etimología griega del vocablo *allos* (otro) y *agoria* (hablar)”.

Demetrio Estébanez Calderón (1996: 23) define alegoría como: “término de origen griego con el que se designa un procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de una o varias imágenes, o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico, que es el que, en definitiva, se desea transmitir [...] En la literatura medieval es frecuente el uso de la alegoría en apólogos, debates, poesía satírica, etc. Las fuentes de esta tradición alegórica se encuentran en la cultura grecolatina y en la Biblia [...] La alegoría es un recurso utilizado también con cierta frecuencia por los escritores del Siglo de Oro (Lope de Vega, Gracián, Quevedo, etc.) y especialmente por Calderón en los Autos Sacramentales [...] y los místicos”.

174 Ynduráin (2012: 6) menciona, por ejemplo, la obra de Alfonso de la Torre, *Visión delectable*, donde aparece la Virtud, la Verdad, la Sabiduría, la Naturaleza, la Razón discutiendo entre ellas; o incluso, don Diego Hurtado de Mendoza en el “Diálogo de Caronte y el alma de Don Luis Farnesio” hablan también los vicios y virtudes.

todo el continente. Sin embargo, desde que comenzaron los procesos independentistas en América y aparecieron Estado y Libertad se hace más difícil para él controlar la situación. También culpa a los liberales con sus escuelas y propaganda. La mayor preocupación de Satanás es impedir el matrimonio entre Estado y Libertad y se queja del mal trabajo que han hecho sus ayudantes, Fanatismo, Intolerancia y Cojuelo. Satanás, disfrazado de sacristán, convence a Estado para que se case con Iglesia. Posteriormente dialoga con Iglesia y le hace notar que por culpa de Libertad el pueblo está perdiendo la fe; también la responsabiliza de la expulsión de la Compañía de Jesús y de que en los periódicos se publiquen informaciones en contra de sacerdotes y de la Iglesia. Finalmente, cuando el matrimonio entre Iglesia y Estado está a punto de consumarse, aparece fugazmente en escena Jesús, para restablecer 'el orden' y para unir como esposos a Estado y Libertad.

Satanás es el Sujeto principal de la obra. Este protagonista alegórico se distingue de otros personajes por su calidad o esencia de ser *sintético* . Como sostiene Fothergill (1977: 33) este tipo de carácter “representa y encierra en sí mismo todos los demás conceptos encarnados en los personajes secundarios. Estos, en efecto, no son más que su *alterego* . El protagonista alegórico por su conducta y pensamiento, crea a los demás personajes, que existen solo gracias a él”¹⁷⁵. La manifestación evidente de los otros yo de Satanás en la obra son Cojuelo¹⁷⁶, Fanatismo, Intolerancia, Ignorancia e Iglesia. Por otro lado, están sus Oponentes, Estado, Libertad, Buen Sentido, Prudencia y Jesús, pero estos existen gracias a él y están subordinados a sus acciones.

El pensamiento liberal anticlerical y antihispano de Barros Grez se observa desde la primera escena. Satanás se lamenta porque las Repúblicas del Pacífico le están dando mucho que hacer a causa de la acción de Estado y de Libertad:

Allá en los tiempos de la colonia, no era así, pues Fanatismo i su digna esposa Intolerancia me bastaban para tener revuelto a este continente, que el Papa dio a los reyes de España i que los reyes me cedieron a mi para que lo usufructuara. Pero hoy ¿cuánto no han cambiado los tiempos? Desde que le ha caído en mientes al señor don Estado enamorarse, en estas Américas, de esa casquivana muchacha a quien llaman Libertad, se ha complicado mi trabajo, i los beneficios van disminuyendo día a día. Ya no es vida esta que

175 Fothergill (1977: 33) agrega que “este es su rasgo esencialmente dramático: su soledad y su responsabilidad de vivir su propio mundo, creando y recreándolo por un solo acto, traspíe o *cambio de parecer* . A medida que se suceden los acontecimientos en la escena, éstos van revelando más aspectos suyos y todos estos juntos constituyen el carácter del protagonista. Al mismo tiempo, aislando estos aspectos como personajes secundarios, el alegorista les da vida propia como personificaciones de una idea con las múltiples posibilidades inherentes a cada una de ellas”.

176 El Diablo Cojuelo es un personaje legendario de la tradición castellana y se le representa como el espíritu más travieso del infierno. Se caracteriza por su carácter picaresco y satírico. El DRAE en línea lo define como “diablo enredador y travieso”.

me hacen pasar los pícaros liberales, que con sus escuelas i propagandas no me dejan hacer mi cosecha como allá en lo antiguo [...] (1883: 3).

De la cita se desprende que Satanás puede usufructuar del continente americano gracias a la acción de los reyes españoles quienes, a su vez, lo han recibido del representante máximo de la Iglesia Católica. Es decir, Satanás se representa como un servidor directo de los monarcas hispanos e indirectamente del Papa. El usufructo es el derecho, dentro del ámbito judicial, a disfrutar de los bienes ajenos con la obligación de conservarlos; puede utilizarlos y obtener sus beneficios, pero no es el propietario y no tiene el derecho de enajenar o disminuir el bien sin el permiso de los dueños. Por otra parte, las utilidades que se obtengan del dominio, en este caso, de América, corresponden al usufructuario, es decir a Satanás. Los propietarios, los reyes españoles, obtendrán las ganancias cuando acabe el usufructo, pero la situación presente se complica cada vez más a causa de la acción de Estado, Libertad y de los liberales.

En la cita destaca también la comparación que hace Satanás entre la época de la Colonia y el periodo actual, el de emancipación de las naciones americanas. Su trabajo ha aumentado y sus ganancias han disminuido por culpa de Estado y Libertad. Satanás le reprocha a uno de sus servidores, Fanatismo que no está cumpliendo con sus órdenes y le recuerda que su misión es actuar para conservar el *statu quo* y para que en estas sociedades americanas “sigan amando la podredumbre de sus instituciones, i para que sigan conservando sus viciosas costumbres i persiguiendo a los innovadores” (1883: 4). Fanatismo le responde que: “Todo eso hago monseñor, i ayudado de mi querida esposa Intolerancia me opongo a todo progreso social, diciéndoles que rejenerarse es dejenerar i renegar de sus antepasados, cuya herencia, por podrida que esté, deben conservar como una reliquia” (ibid: 5).

Fanatismo, en los diálogos que sostiene con Satanás utiliza un lenguaje eclesiástico para referirse a su superior como monseñor¹⁷⁷ y a la herencia colonial, como una reliquia que se debe preservar y venerar como objeto de culto. Mantener el *statu quo* es tarea esencial para seguir ejerciendo el poder en una sociedad colonial que está compuesta por instituciones corruptas, que se opone a los cambios sociales, que está podrida en sus cimientos y que persigue a los progresistas, suponemos de pensamiento liberal y radical, que se enfrentan a esta tradición colonial y al *statu quo* que combaten y que desean derrotar a través de las ideas ilustradas y republicanas.

177 El DRAE en línea define monseñor, en su primera acepción, como título de honor que concede el Papa a determinados eclesiásticos y en segunda, como título que se da a los preladados. Este tratamiento suele emplearse delante del nombre propio de algunos eclesiásticos que poseen una dignidad especial, como, por ejemplo, los obispos y los capellanes del Papa.

Los “pícaros liberales” utilizan como arma, para combatir al defensor de la herencia colonial, las escuelas¹⁷⁸ y la propaganda. Serrano y Jaksic (2000: 2) sostienen que “la promesa igualitaria del Estado liberal, de individuos iguales ante la ley, presuponía una sociedad que había internalizado las destrezas y virtudes propias de la cultura escrita. La ciudadanía política la exigía legalmente y así lo establecieron todos los textos constitucionales del periodo”. Según estos investigadores, el papel central que juega lo escrito en la configuración del estado liberal era más amplia ya que “definía la frontera entre “la barbarie y el primer albor de la civilización” como lo diría Andrés Bello¹⁷⁹. “El discurso político y educativo de la época abunda en esta identificación entre civilización y cultura escrita, por oposición a la cultura oral identificada con la barbarie” (ibid). Como destacamos en 3.1 la década de 1840 resulta trascendental en la consolidación del proyecto literario nacional y en el desarrollo de la educación y de la cultura escrita en general. Sin embargo, cabe recordar que este proceso se había iniciado ya en los albores de la Independencia con intelectuales como Camilo Henríquez, Juan García del Río, Manuel de Salas, José Joaquín de Mora y Andrés Bello.

La prensa periódica juega un rol fundamental como agente de propaganda en la transmisión de los pensamientos liberales y conservadores católicos¹⁸⁰. A mediados del siglo XIX el conflicto entre liberalismo y catolicismo ya se estaba convirtiendo en un problema importante en la sociedad¹⁸¹ y en las últimas décadas se agudiza. La función de la prensa liberal y su influencia queda de manifiesto en la *Iglesia y el Estado*. Satanás, dialogando con Iglesia, afirma que “los periódicos no hablan más que de libertad religiosa, i en consecuencia, todo el mundo se rie de los sacerdotes. Ya cualquier cronista se cree autorizado para

178 Serrano y Jaksic (2000: 1) afirman que la escolarización y alfabetización en América Latina fueron dos fenómenos identificables y que el desarrollo de la lectura y la escritura se “dio principalmente a través de las escuelas y de los sistemas públicos formados en el siglo XIX”. En las primeras décadas, de construcción del estado nacional chileno, la alfabetización “estaba restringida a los sectores altos de la sociedad urbana en una población donde el 80% era rural” (ibid). Sin embargo, fue solo a partir de 1840 que se inició una política “sistemática de expansión de la cultura escrita a través de la escuela primaria” (ibid).

179 Citado por Serrano y Jaksic de “Memoria correspondiente al curso de la instrucción pública en el quinquenio 1844-1848” de Andrés Bello.

180 En *Memoria Chilena* (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96981.html>) (Visto: 28-6-18) se menciona que a mediados del siglo XIX la prensa periódica en Chile vivió un crecimiento explosivo. “Unida al pasquín y a los periódicos de tipo oficialista y doctrinal, se fue abriendo paso una prensa vigorosa” de contenido social, político y cultural.

181 El conflicto entre ambos pensamientos y sus debates aparecen en la prensa de la época. Algunos periódicos destacados en el bando conservador católico fueron *La Revista Católica* (1843-1874), *El Independiente* (1864-1890) y *El Estandarte Católico* (1874-1891). Por el lado de la prensa abiertamente liberal y laica, destacan *El Semanario de Santiago* (1842-1843), *El Siglo* (1844-1846), *La Gaceta del Comercio* (1842), *El Progreso* (1842-1845), *El Ferrocarril* (1855-1902) y *El Mercurio de Valparaíso* (1828-1900).

Para más información, ver: “La prensa católica en Chile (1843-1891)”. En: *Memoria Chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3531.html> (Visto: 28-6-18). También, Serrano y Jaksic (2000). Además, Subercaseaux (2010) y Foresti y Lófquist (1999: 58).

entrometerse en las cosas sagradas, como si ellos fueran teólogos” (1883: 16). Iglesia comparte plenamente esta opinión y Satanás vuelve a reafirmar la responsabilidad que tiene la prensa en la crisis religiosa y de valores en la sociedad. Según él, los periódicos “son la causa principal de este cisma que se elabora sordamente” y “esas impías gacetas dicen abiertamente que el fuero eclesiástico es un mal público; que los sacerdotes no deben meterse en las elecciones; que la cátedra del Espíritu Santo solo es para predicar el Evangelio; que los confesonarios...” (ibid).

El anticlericalismo de Barros Grez y su pensamiento liberal se advierten en toda la obra, pero se van acentuando progresivamente y se manifiestan especialmente a través de los monólogos de Satanás (1883: 22-23):

Te has empeñado [la Iglesia] en unir a la humanidad, i yo he metido la desunión en tu propio seno. Tus teólogos tratan de desenredar, i yo he puesto entre ellos a los míos para que enreden mas i mas la madeja. Predicas la mansedumbre, i yo te he metido en guerras religiosas. Te dices protectora de la Verdad, i yo te he hecho defenderla con la espada i con la hoguera como se defiende la mentira. Te llamas amiga de la Libertad, i has aprendido de mí a esclavizar la conciencia. Aconsejas la caridad, i yo te he hecho jerminalar la intolerancia dentro de tu propio seno. Hablas desde la cátedra contra la vanidad, el lujo, el orgullo, la ambición i los honores mundanos, i yo he conservado en tu seno el tipo de las formas aristocráticas. Por mí, tus cardenales son príncipes, que se pasean en lujosos coches [...] Pero yo, Satán, yo te he quitado esa fe haciéndote mundana. Yo te he arrancado del corazón esa fe en tu Cristo, para darte la fe en la fuerza bruta [...] ¿Quién sino yo, ha sido el que, por medio de tus ministros, ha perseguido i encarnizado a los mártires de la ciencia? [...]

De la cita se infiere que la Iglesia está influida por Satanás y que es él quien prácticamente la gobierna con la ayuda de sus propios representantes que son sus ministros y cardenales. Se hace alusión a la abominable influencia que ha tenido la Iglesia a través de diferentes periodos históricos y se evocan las guerras santas, el actuar de la Inquisición, su relación cercana con los monarcas y las clases dominantes. Satanás personifica a la Iglesia como belicosa, embustera, hipócrita, tirana, intolerante, egoísta, vanidosa, clasista, frívola, terrenal y profana.

Los pensamientos antiiglesia que se desprenden de los monólogos del personaje de Satanás pueden relacionarse con los de Barros Grez, Lastarria y con el de otros representantes del mundo liberal de las últimas décadas del siglo XIX chileno que fueron generando un debate público y parlamentario sobre el papel de la Iglesia y su relación con el Estado y la administración de diferentes instituciones. El Partido Conservador y la Iglesia se oponen a los requerimientos del movimiento liberal lo que impulsa a estos últimos a endurecer y radicalizar su discurso. Como afirman Serrano y Jaksic (2000: 10) la década de 1870 fue decisiva en “el avance del liberalismo hacia las reformas políticas que restringían el poder del presidente de la República y hacia las reformas de laicización del Estado”. Por esa época se rompe la

alianza de gobierno entre conservadores y liberales y estos últimos, junto con los radicales forman una nueva coalición gobernante cuyo programa central fue la laicización del Estado. Los resultados de estas pugnas comenzarán a verse a partir de 1883 y 1884 cuando se consiguen importantes reformas liberales en el ámbito legal: leyes que suprimen el fuero eclesiástico, que instituyen el matrimonio civil, que proclaman la libertad de cultos y que establecen los cementerios laicos y el Registro Civil¹⁸² (Ver Cancino, 2004: 72 y Martinic, 2002: 021-028).

El macroideograma de Lastarria “la religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional” se manifiesta con claridad en la obra que estamos analizando y también en los otros textos sobre “los valores nacionales”, como ya destacamos en el análisis de *El tribunal del honor* (Ver 5.3.4). Los liberales chilenos de la época, como hemos apuntado, solían estar en oposición a la Iglesia Católica, pero no en contra de la religión. Sin embargo, cuando leemos una obra como *La Iglesia y el Estado*, observamos también un rechazo a la religión. Ser un “buen católico”, en el estricto sentido de la palabra, significa seguir las normas que establece la Iglesia Católica oficial a través del Vaticano y de su representante máximo, el Papa. Esta iglesia oficial en la América decimonónica es defensora de los valores y de las ideas de la Colonia española y de sus monarcas. Los intelectuales de pensamiento liberal como Barros Grez y Lastarria, rechazan estas ideas justamente por representar al ‘antiguo régimen’.

En nuestra lectura resulta ambiguo y contradictorio, por ser defensor y difusor de ideas liberales y por expresar una tendencia republicana y laicista¹⁸³, el hecho de que Lastarria hable en su discurso de 1842 de, buscar la originalidad en la literatura, entre otras cosas, a través de la religión y de sus libros sagrados: “ahora nuestra religión, Señores, contiene en cada página de sus libros sagrados un tesoro capaz de llenar vuestra ambición” (1842: 15). También exhorta a los futuros jóvenes escritores a escribir para el pueblo recordándole sus hechos heroicos y “acostumbrándole a venerar su religión i sus instituciones” (ibid).

Lastarria cree en la libertad individual y la defiende. Gómez Arizmendi y también Oyarzún Peña, sostienen que, para este intelectual, el ideal de gobierno era el de sí mismo¹⁸⁴.

182 La separación definitiva entre la Iglesia y el Estado se produce en 1925.

183 Ver Ruiz Schneider (2010: 278).

184 Gómez Arizmendi (2016: 4) afirma que para Lastarria el sistema de gobierno ideal es el federal, como el de los Estados Unidos de Norteamérica, ya que limita el despotismo del poder central y permite mayores libertades. Agrega que “a partir de esa idea y de la noción de autogobierno (self-government), surgirá la base del régimen político liberal lastarriano, la *semecracia* [o el gobierno de sí mismo], cuya

Estos pensamientos del “publicista” se afianzan a partir de la década de 1860 cuando se familiariza con las ideas del positivismo. En nuestra lectura, estas manifiestan una abierta y clara oposición a cualquier sistema político, religioso o ideológico que no respete el derecho básico de una persona que es al de decidir libremente sobre su vida. Sin embargo, según Gómez Arizmendi (2016: 4), este ideal de gobierno (el de sí mismo) “será el paso a lo moderno, desde lo teológico, a lo práctico y científico. Esto contrario a lo que pudiera pensarse no significa el fin de lo religioso para el publicista chileno, sino el amparo, bajo el régimen liberal y democrático, de la libertad de culto”.

Barrera (2005: 26) considera que el cristianismo es un componente muy importante en la formación del nuevo estado nacional y afirma que “Los primeros procesos modernizadores en la América Latina, rechazan, en su mayoría, a la Iglesia como institución, pero no al cristianismo como método para garantizar la civilidad de las diversas sociedades que la componen”.

Según este investigador, Lastarria “ve en la fe religiosa un elemento fundamental para garantizar la democracia y el natural progreso de los pueblos. La fe cristiana garantiza [...] un comportamiento social “civilizador” que permite la convivencia con el prójimo” (Ibid). Por último, sostiene que la posesión del idioma castellano y la fe cristiana son los dos nexos más sólidos para el acceso al “Banquete de la civilización”. Compartimos parte de estos planteamientos de Barrera, pero no podemos dejar de encontrar una contradicción en Lastarria cuando plantea en su discurso de 1842, tomar la religión católica con sus textos sagrados como fuente de inspiración para cultivar una literatura nacional; además, pide venerarla. Quizás hace estas afirmaciones porque las ideas liberales por ese entonces estaban prohibidas por los conservadores y debía ser especialmente cauteloso en su discurso para no ofender o provocar a estos últimos.

Algunos estudiosos de la obra de Lastarria, como, por ejemplo, Gómez Arizmendi (2016: 2) destacan que este se hizo masón en la década de 1850¹⁸⁵. La masonería era una

base es el gobierno municipal”. Oyarzún Peña (2005: 323) sostiene que para Lastarria “el espíritu positivo conducía a la más avanzada de las formas de la democracia, la *semecracia* o gobierno de sí mismo, que a su entender estaban realizando, para modelo del mundo, los Estados Unidos, que habían logrado en buena parte sustituir las ideas positivas a las teológicas y metafísicas en la dirección de los destinos del hombre y de la sociedad”.

185 En la página web de la Gran Logia de Chile (<http://www.granlogia.cl/2013-04-20-20-32-16/masones-destacados/119-jos%C3%A9-victorino-lastarria.html>) (Visto: 1-7-18) se afirma que Lastarria en su regreso al país en 1853, después de haber vivido un periodo en el exilio, se establece en la ciudad de Valparaíso en donde entra en contacto con la masonería y se inicia en ella en 1854, en la logia Unión Fraternal N° 1.

institución no reconocida en Chile por esa época: “Lastarria complementó su labor literaria, ensayística y crítica, con su labor como hombre público, académico y masón”. Este dato lo consideramos muy relevante puesto que los masones y los protestantes¹⁸⁶ eran vistos como un gran peligro para la sociedad chilena por el bando conservador y, en especial, por la iglesia católica. Cuando se agudizan las disputas teológicas en la década de 1870 la Iglesia se sentía especialmente amenazada por el liberalismo, el protestantismo y también por la Francmasonería. En 1873 el arzobispo de Santiago, Rafael Valdivieso describe a la “perversa” Masonería como “sinagoga de Satanás que reunía y movilizaba todas las fuerzas anticristianas para liberar una guerra a muerte contra la Iglesia de Cristo [...] Movida por razones satánicas [...] y valiéndose de engaños y mentiras, había logrado extender su influencia y había alcanzado un inmenso poder”¹⁸⁷. La propaganda en contra de la iglesia y del mundo colonial, a la que aludía el personaje de Satanás en la primera cita del texto de Barros Grez, no solo provenía de los “pícaros liberales” sino que también de los masones y de los protestantes¹⁸⁸.

En *La Iglesia y el Estado* queda de manifiesto, de manera paródica y satírica, la negativa influencia que puede ejercer Libertad sobre Estado ya que es masona. Satanás le advierte a Estado (1883: 10) que su prometida, Libertad, es una “muchacha loca, cuyo carácter antojadizo i altanero enjendrará la discordia”. Luego, agrega que “esa muchacha es irreligiosa...es una desalmada...hasta creo que se ha hecho masona...Figuraos lo que sucederá cuando establezca lojias dentro de nuestro mismo palacio...;en un país tan católico como éste!” (ibid: 11). En las preocupaciones del personaje de Satanás se pueden establecer analogías con las del arzobispo Valdivieso, específicamente en las relacionadas con los masones y sus logias.

Otra obra sobre los valores nacionales que trata sobre la lucha entre los pensamientos políticos liberal y conservador es *La beata* de Barros Grez de 1859¹⁸⁹. Como en el texto

186 Martinic (2002: 026) expresa que, al iniciarse las disputas teológicas, la Iglesia defiende con firmeza sus privilegios que consideraba amenazados por “la arremetida del protestantismo y por la actitud de un gobierno liberal [...]”. Los protestantes son, según este autor, anglicanos, luteranos, congregacionistas, presbiterianos y más tarde, a partir de 1878, se deben añadir a los Metodistas.

187 Citado por Martinic (2002: 027).

188 Serrano y Jaksic (2000: 9) destacan que la jerarquía de la Iglesia católica veía con gran preocupación “la propaganda protestante de los inmigrantes extranjeros”. De acuerdo al artículo 5 de la Constitución estaba prohibido “el ejercicio público de cualquier culto que no fuera el católico, pero en la práctica desde la década de 1820, con la llegada de inmigrantes ingleses y norteamericanos a Valparaíso y más tarde alemanes a Valdivia y Llanquihue, las autoridades habían tenido una política pragmática autorizando a los protestantes sus lugares de culto como recinto privado”. La ley de tolerancia de cultos fue dictada en 1865.

189 Un breve, pero interesante análisis de esta obra, lo encontramos en *Revista Apuntes* de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1983: 190-195).

anterior, se observa un fuerte anticlericalismo que se manifiesta en criticar a la figura de la beata¹⁹⁰ y a través de ella, a representantes de la Iglesia Católica. Este personaje, tipo social, se halla con frecuencia en diferentes textos de la época y los rasgos de su carácter son vastos. Una caracterización más acotada la encontramos en el personaje de Ramona de la obra *Por amor y por dinero* de Luis Rodríguez Velasco, como vimos en 5.2.5.

La beata es centro de críticas y polémicas en el Chile de la época no solo en el ámbito literario, sino que también en el de la prensa. Pedro Ruiz Aldea (1947: 123-127) reproduce un artículo aparecido en el periódico *El Guía de Arauco* del día 30 de junio de 1865 en donde se bosqueja la figura de la beata:

Estas monjas consagradas al diablo no se convierten en tales sino después de haber adquirido la certeza de que no son buenas más que para vestir santos. Por eso, por más que se purifiquen, las beatas conservan siempre los resabios de su vida pasada: envueltas en sus oraciones embusteras, invocan con piedad fingida el nombre santo de Dios: Dios y el mundo las rechazan [...] Las beatas, pues, son unos monstruos de abominación que en sus iras ha abortado el infierno [...] se irrita hablando del teatro, de los bailes, de los casamientos, que le parecen un escándalo, y no se lo parecían a ella cuando estaban en el mundo [...] De regreso a su casa, nunca deja de pasar donde una amiga a tomar mate, a murmurar del prójimo, a departir sobre los escándalos del mundo. [...] En política y religión, la beata es fanática. De buena gana quisiera ella levantar una hoguera para quemar vivos a todos los que no piensan como ella o chocan con el parecer de su confesor [...] Mujer marimacho, profundamente ignorante de todo, hasta en el manejo de una casa, toma cartas en lo que no le va ni le viene [...]

El articulista hace uso de un lenguaje punzante, sarcástico y mordaz. La imagen que se proyecta sobre la beata y sus rasgos distintivos son todos negativos: embustera, hipócrita, abominable, ignorante, chismosa, impiadosa, fanática, cruel, etc. Todo lo que tenga relación con el placer y la diversión, como ir al teatro, participar en bailes o casamientos, es rechazado por ella ahora que es mayor. Con frecuencia se las relaciona con el Diablo (monjas del diablo, abortos del infierno, monstruos de abominación, criaturas despreciadas por Dios). Llama la atención que también se las caracterice como “mujer marimacho”, como se hace también en *La beata* de Barros Grez, como comentaremos en breve.

Son tantos los rasgos distintivos de este tipo social que podríamos establecer una clasificación. Martín Palma, escritor también de ideología liberal anticlerical, en su novela

190 El personaje de la beata también aparece en *La Iglesia y el Estado*. Cojuelo, dialogando con Satanás, se queja de ellas: “[...] que ya no es vida la que me hacen pasar, pues siempre andan con que el Cojuelo dijo tal cosa; el diablillo lo hizo, etc. No hacen nada ellas, sin que me echen mas de la mitad de la culpa, como si yo me hubiese casado con ellas para ser responsable de sus deslices” (1883: 8).

Los misterios del confesonario (1874: 9-14), menciona algunos: beata ascética, cosmopolita, propagandista, casamentera, teóloga y filantrópica¹⁹¹.

La obra de Barros Grez, trata sobre Fermina y Juana, dos beatas santiaguinas que viven preocupadas por el culto a la Iglesia (no se pierden ninguna procesión o sermón) lo que ocasiona que sus responsabilidades matrimoniales y familiares se vean amenazadas. Pascual, esposo de Fermina, reprocha a su mujer y se opone a que asista a una procesión. Juana, su amiga, la va a visitar, y la convence de que durante su ausencia no puede ocurrir nada excepcional. En un descuido de Inés, la criada, uno de los niños, Pablito, es rasguñado por una gata. En ese instante llega Pascual y reacciona con indignación al comprobar que su mujer no está en casa. Al regresar de la Iglesia, Fermina trata de justificarse; su amiga intenta ayudarla, pero en ese instante llega Tomás, marido de Juana, para comunicarle que el hijo de ambos, por negligencia de la criada, se ha caído en un pozo. Termina la obra con las palabras de Pascual quien le recuerda a su mujer sus obligaciones de madre y de esposa.

El pensamiento liberal anticlerical se expresa en este texto a través de criticar a la Iglesia Católica chilena con sus curas, beatas y pechoños¹⁹². A través del diálogo que sostienen Fermina y Juana (1859: 27) se deja entrever el mundo de intrigas de los representantes de esa Iglesia Católica, apostólica y romana:

Juana: [...] ¿Sabes tú quién será el guardian?

Fermina: Eso si que es seguro que saldrá frai Lorenzo, según me lo dijo el otro día un corista mui hábil que vá a casa.

Juana: ¿Aquel que queria dejar el hábito por casarse con la rusia?

Fermina: El mismo. Pero despues se arrepintió porque empezaron los habladores que era una herejia.....Si ahora todo ha de ser enredos i cuentos nada mas ¿qué les importaria a los habladores el que la rusia se casase o no? No sino que por hacer mal tercio lo hacen [...]

Juana: Creo que se interpuso de por medio frai Antonio, el capellan de las monjas.

Fermina: Así supe. ¿Pero qué me quieres decir de frai Antonio cuando es él?...ya tú me entiendes.

Juana: Ah! sí, sí. Con frai Antonio (yo lo conozco mucho) no hai quien se meta [...]

191 Para un estudio detallado de esta novela recomendamos la lectura de Löfquist (1995: 181-193).

192 Pechoño, pechoña, diminutivo de Petronio y de Petrona y Petronila. Es forma hipocorística, antigua en Chile. De ella se derivó el apodo de pechoños, que se dio en Santiago a las personas del Corazón de Jesús, sociedad de laicos fundada por el padre Fray Francisco Pacheco, de la Recoleta Franciscana, la cual fue en su tiempo muy numerosa y gozó de gran nombradía. Al principio y antes de tener capillas propias, como las tuvieron después, todos estos hermanos se reunían para sus ejercicios piadosos en la casa y oratorio de una señora llamada Petrona, que era conocida con el nombre familiar de Pechoña, que luego se comunicó a todos ellos. Poco más tarde, siguiendo el desenvolvimiento natural, se generalizaron la idea y el nombre, llamándose pechoño, pechoña, al beato, al devoto, o al santurrón. En el Diccionario Americano en línea: <https://diccionarioamericano.org.wordpress.com/2006/07/09/pechono-pechona-2/> (Visto: 2-7-18) se dice que en Chile se les denomina de esta forma a las personas que son extremadamente religiosas. "La imagen de un pechoño es la de quien se golpea el pecho en la misa". En el *Diccionario del Habla Chilena* (1978: 163) se define pechoño a la persona que pertenecía al antiguo Partido Conservador.

Juana y Fermina hablan sobre la vida privada de algunos representantes de la iglesia, como son los frailes y están informadas de todos sus detalles, suponemos que gracias al chismorreo de otras beatas y de los vínculos que los mismos religiosos establecen con ellas. También se desprende de la cita, que existe una relación de cercanía entre estos personajes y los religiosos. Incluso reciben regalos de ellos (1859: 27-28):

Juana: Sí; no tiene remedio: ha de salir no mas frai Nicolas; ¿No sabes? ayer le mandé un regalito, i como él es tan bueno, me retornó con este rosario, con cuarenta dias de induljencia. Mira, niña! que medalla tan linda.

Fermina: A ver! Cierto que es mui bonita. Pues yo tambien le he de hacer unos dulces.

Juana: I mira que las cuentas son traidas de Jerusalem, del mismo palo de la cruz.

Queda claro que los eclesiásticos no actúan en contra de las beatas y de todo lo que ellas representan al darles obsequios e indulgencias lo que denota una conducta frívola por parte de los religiosos.

Las beatas presumen todo el tiempo de su espíritu caritativo, pero esto, sin embargo, no les impide hablar mal del prójimo:

Fermina: ¿Sí? Esos serian tal vez los que iba a vestir la Anselma [...]

Juana: Esos mismos. Para algo ha tener habilidad la pobre: como es asi tan....tan no sé cómo, parece que no fuera capaz de nada.

Fermina: Así es niña; pero mejor es callarse, por caridad.

Juana: Sí, sí; bastantes cosas se saben de ella.... i si no fuera malo decirlo, yo... pero la caridad antes de todo.

Fermina: Por supuesto. Hoi por tí i mañana por mí, como dice el adajio. ¿Qué me podrias decir de la Anselma que yo no supiera? [...] (p. 28).

El espíritu piadoso y caritativo que practican las beatas es aparente y falso. Quizás esto es el resultado de una sociedad que está dominada todavía por la herencia colonial y que tiene como a uno de sus pilares, a una Iglesia Católica dogmática que reemplaza la auténtica caridad, la solidaridad humana, la razón y la justicia por una fe ciega y mal entendida. La alternativa es superar el retraso de la herencia colonial a través de la fe en la ilustración, en la razón, en la educación y en la libertad de culto y de pensamiento como plantean muchos de los intelectuales liberales y como lo hace Barros Grez en esta obra. La “oscuridad de la sinrazón” debe dar paso a “la luz de la civilización” y a “la difusión de las luces”, ideologemas del discurso de Lastarria.

Cuando analizamos *La Iglesia y el Estado*, comentamos que los grandes enemigos y amenazas de la Iglesia Católica chilena decimonónica, especialmente a partir de la segunda

mitad del siglo, eran los liberales, los masones y los protestantes. La representación de estos últimos aparece también en *La Beata* y es vista desde una doble perspectiva. Pascual le recrimina a su mujer que pasa demasiado tiempo en la iglesia y desatiende sus deberes domésticos. Fermina reacciona con energía y trata de hereje a su marido: “eres un desalmado, que te ries de todo; un hereje” (1859: 26). Según ella, la culpa de ese comportamiento la tiene “un gringo¹⁹³”, el jefe de Pascual (ibid):

Fermina: Vaya, Pascual; desde que trabajas con ese mister, el inglés carrocerero, te has vuelto hereje i mal cristiano: Dios me perdone. Ya se vé! Como todos los gringos son unos... Ave María! (se santigua)

Pascual: Calla, Fermina; no hables así de un hombre de bien; i que quizás sea más buen cristiano que tú misma.

Fermina: Vírjen de Dios! El había de ser? A que no oye jamas un sermón siquiera, ni se confiesa, ni asiste a una procesión: i sabe Dios si será bautizado.

Pascual: Dale con tus sermones i procesiones. Díme francamente: ¿Es tu objeto aprender algo, cuando asistes a un sermón?

La visión de Fermina sobre el inglés carrocerero¹⁹⁴ es negativa, pues a sus ojos es un hereje y mal cristiano, calificativos que solían atribuirle los católicos, especialmente los de la jerarquía eclesiástica a los protestantes, como señalamos en una nota anterior de Serrano y Jaksic. Por otro lado, está la visión de Pascual, el personaje portador en la obra de la ideología liberal anticlerical, que ve en el inglés “un hombre de bien” y que probablemente, según sus propias palabras, es mejor cristiano que su devota mujer.

Como hemos apuntado, durante las últimas décadas del siglo XIX el anticlericalismo se intensifica por las reformas de laicización del Estado y los tres enemigos de la Iglesia se unen en lo que Castro (2013: 100) denomina como el “frente anti clerical” formado por el Liberalismo, como núcleo, y por La Masonería y el Protestantismo. Este estudioso señala que el origen del Protestantismo en Chile está en la llegada al país durante el siglo XIX de migrantes ingleses y norteamericanos, especialmente a la zona de Valparaíso y también, posteriormente, de colonos luteranos alemanes, que cultivan tierras en el sur del país, principalmente en las zonas de Valdivia y Llanquihue.

193 Gringo, según el diccionario de chilenismos de Zorobabel Rodríguez es el apodo con que se designa vulgarmente en Chile a los ingleses y en “España se usa también, pero como sinónimo de griego; así hablar en gringo es hablar en lenguaje ininteligible” (1875: 232).

194 Según Estrada Turra (2006: 84) el importante adelanto que tiene la industria metal-mecánica en Valparaíso desde mediados del siglo XIX está vinculada al papel que desempeñaron los ingleses en la economía. Los europeos tienen el control de los establecimientos artesanales relacionados con la metal-mecánica. Las carrocerías, herrerías y hojalaterías estaban controladas por británicos, alemanes y franceses.

Los protestantes, a pesar de ser una minoría, hacen sentir con fuerza su mensaje de las “buenas nuevas” en la sociedad chilena. Castro (ibid: 101), citando a Juan Ortiz¹⁹⁵, afirma que “El protestantismo tenía la tarea de colaborar en la formación del ‘hombre nuevo’ que requería la sociedad chilena en formación... un hombre impregnado de las cualidades éticas y morales de las sociedades protestantes que habían alcanzado la modernidad”. El Protestantismo fue haciendo escuchar su voz gradualmente en la vida pública nacional. Además, adquieren más fuerza al entrar en alianza estratégica con los liberales y los masones formando un frente anticatólico que tuvo importantes repercusiones en materias cívicas y legales. Castro (ibid: 104) indica que un buen ejemplo de la “alianza estratégica” es la labor que desarrolló en Chile el Doctor y Reverendo norteamericano David Trumbull¹⁹⁶. Fue el primer periodista protestante en Chile que influyó en la ley de tolerancia de culto de 1865 y que tuvo un rol protagónico en la difusión y defensa de las ideas protestantes y en el desarrollo de la educación, fundando varias escuelas. Aparte de protestante, fue masón y fiel representante del Liberalismo norteamericano. Como dice Castro (ibid), destacó por su alto nivel académico y por sus cualidades de libre pensador, crítico, reflexivo y perspicaz. La figura de este intelectual nos lleva a reflexionar sobre otros hombres ilustrados de este tiempo, como, por ejemplo, varios de los autores del corpus de obras dramáticas estudiado, y lo complejo que resulta separar de manera diáfana sus ideas religiosas y su pensamiento político.

El tema sobre los roles de género y sobre la autoridad masculina, vuelve a aparecer en *La Beata* y en otros textos sobre los valores nacionales y del resto del corpus; así se transforma en un *leitmotiv* como ya lo hemos subrayado en 5.1.5 y especialmente en 5.2.5. En las piezas dramáticas sobre las historias nacionales, enfatizamos que la representación sobre las figuras femeninas era, en general, bastante positiva. En cambio, en las que tratan sobre las costumbres nacionales, observamos un tono misógino que incluso aparece en boca de

195 El trabajo que Castro cita de Juan Rodrigo Ortiz es, *Historia de los evangélicos en Chile 1810-1891: De disidentes a canutos, liberales, radicales, masones, artesanos* de 2009 y publicado en Concepción por el CEEP. La cita está tomada de las páginas 32-35.

196 David Trumbull (1819-1889) llega a Chile en 1845. Según el Archivo Patrimonio Histórico Evangélico (<http://archivoevangélico.cl/personajes/david-trumbull/>) (Visto: 3-7-18) se establece en Valparaíso y en 1846 funda una congregación que pasará a llamarse Union Church. Destaca por realizar una activa labor de propaganda religiosa a través de la prensa, escribiendo en varios periódicos. En 1848 abrió una escuela particular y también, junto a su mujer, inauguró una escuela femenina. En 1862 funda la Iglesia Presbiteriana de Santiago. También, estuvo ligado en 1869 a la fundación de la escuela popular (hoy Colegio David Trumbull), creada principalmente para los hijos de protestantes chilenos. Trumbull tuvo varios altercados con los representantes de la Iglesia Católica a través de la prensa periódica y se enfrentó, por ejemplo, con el arzobispo Valdivieso y también con los periódicos católicos *La voz de Chile* y *la Revista Católica*, por ejemplo, sobre la ley de matrimonios de 1844 que impedía que personas de otro credo, que no fuera el católico, pudieran casarse.

personajes portadores de un pensamiento liberal y radical, como, por ejemplo, Ricardo y Gabriel de la obra *Por amor y por dinero*. En los textos sobre los valores nacionales, el tono misógino no es tan evidente, pero sí se expresa de manera obvia el tema de los roles de género, como, por ejemplo, en *La beata*.

Pascual le recuerda a Fermina (1859: 26) cuáles son sus deberes como esposa, dueña de casa y madre:

Pascual: [...] pero mientras yo hago lo que me obliga, tu haces todo lo contrario. Todo es faltar a lo que Dios manda.

Fermina: ¡Jesus, María! Faltar a lo que Dios manda! Vaya, lo que no es haber oído jamás un sermón! ¿No dice Dios que seamos religiosos? [...]

Pascual: Yo jamás te he dicho que dejes de ser religiosa: lo que ahora te advierto es que **Dios manda que la mujer obedezca a su marido; cuide de su casa i atienda a sus hijos**. En fin, muchas cosas manda Dios de que tú no te acuerdas. Ya ves que yo tengo que ir al taller: ¿cómo quieres dejar esto solo?

Pascual es el portavoz del pensamiento liberal y anticlerical en la obra, pero no quiebra con los códigos sociales de su época que establecen que el hombre es la autoridad máxima de la familia y que el rol de la mujer es cuidar de sus hijos, de su casa y obedecer a su marido. Sorprende que su argumentación sobre las obligaciones de su cónyuge la sostiene en la religión (lo que Dios manda) y no en las ideas del liberalismo. El tipo de familia que se representa en *La beata* es el de familia nuclear patriarcal (Ver 5.2.5) y es el que hallamos en la mayor parte del corpus. Sin embargo, llama la atención que, en algunas obras, a través especialmente de los personajes femeninos, se cuestiona y critica este modelo de familia como vemos en el siguiente ejemplo (1859: 28):

Fermina: Yo no sé, hijita. Siempre estamos en continua guerra... Pero **como él es hombre... al cabo una ha de cederle en todo**. Ahora no más acabo de tener una reyerta, i **me ha prohibido que vaya a la función**, lo cual he sentido mucho. [...] Yo fuera [a la iglesia], pero no vaya a saberlo Pascual, i...

Juana: ¡Qué! **No faltaba más! ¿Siempre ha de estar a lo que ellos dicen? Pues yo tengo al mío como una sedita**. ¿Qué te puede hacer Pascual? No hará más que enojarse; i eso en caso de que llegue a saberlo.

Fermina: dudando.- Sí, pero...

Juana: **No hai pero que valga, porque hemos de ir i nada más**. ¿Cómo habías de perder una función tan linda como esta?

Juana nos recuerda a algunos personajes femeninos de las comedias sobre las costumbres nacionales en donde se las caracteriza, muchas veces de manera paródica, como figuras de mujeres autoritarias; por ejemplo, doña Prudencia de *El jefe de la familia* o Doña Ruperta de *Como en Santiago*. Fermina, con la ayuda de su amiga, se atreve a desobedecer a su esposo,

pero el final de la obra muestra el fracaso de ambos personajes. Fermina y Juana reciben un severo sermón, ya no del cura, sino que, de sus maridos, por haberlos desobedecido.

En *La Beata*, advertimos cómo el discurso anticlerical se expresa a través de criticar la relación que sostienen Fermina y Juana con el clero y también por la actitud que manifiestan frente a la religión y a la religiosidad. Al parecer, la feminización de la religión era en esta época un hecho tan generalizado que la práctica religiosa se vinculaba directamente con la población femenina. Es posible que en esta visión haya influido el hecho de que el movimiento católico chileno, especialmente el de las últimas décadas del siglo XIX, haya incluido a las mujeres en actividades sociales, caritativas y piadosas que llevó a cabo la iglesia. Este hecho pudo originar que a las mujeres se les viera como una prolongación del enemigo clerical. Por otra parte, las ideas ilustradas y luego las positivistas reafirman la fe en la razón, la ciencia y el progreso y no en la religión que era vista como sinónimo de atraso y de ser la representante y portadora de las ideas del ‘antiguo régimen’. El hecho de que las mujeres se inclinaran más que los hombres hacia la religión estaría denotando la idea sobre la inferioridad femenina en el plano intelectual.

El anticlericalismo que relaciona a las mujeres con la Iglesia Católica encuentra en la figura de la beata una buena manera de censurar ideas y prácticas que provienen de esta iglesia. Como sostiene Aguado (2011: 98), al estudiar la figura y presencia de la beata en la prensa periódica y en otros textos de España de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del XX, las beatas no solo representaban una amenaza para el pensamiento republicano y su identidad política. También, sus actividades fuera del ámbito del hogar no escaparon a los miedos y preocupaciones que infundía en los hombres republicanos la emancipación de las mujeres, “temores con los que tendrían que lidiar las feministas librepensadoras, pues reflejaban las reservas ante la emancipación femenina que contenían tanto el discurso anticlerical como las identidades de género construidas por los sectores republicanos”.

Resulta obvio que no se puede establecer una relación de analogía absoluta entre los actores políticos españoles y chilenos de la época, pero, sin embargo, no se pueden negar ciertos paralelos entre las representaciones de los tipos sociales de beatas peninsulares y nacionales. La imagen de la beata en ambas latitudes es similar, mujer símbolo del fanatismo, mala madre a causa de sus excesos religiosos, chismosa, roñosa, hipócrita, envidiosa, ultraconservadora, etc. Otro punto de semejanza relevante es que el discurso liberal anticlerical, en relación a las beatas y a los roles de género, en ambos lados del océano, deja

claro el lugar que debe ocupar la mujer en la sociedad. También resulta interesante señalar que la beata como figura es una herencia que ha sido legada por el ‘antiguo régimen’ a la sociedad republicana chilena del siglo XIX¹⁹⁷ y a los ojos de los anticlericales es un lastre, una representante y un símbolo del fanatismo, de la oscuridad, del atraso y de la intolerancia como lo es también la iglesia católica quien, a fin de cuentas, le da existencia a este tipo social.

La obra del corpus que contiene más crítica a los roles de género y al modelo de familia nuclear patriarcal, y que se enmarca en el grupo de los valores nacionales, es *La mujer hombre* de Román Vial, autor de varios textos dramáticos del corpus¹⁹⁸. Florentina, protagonista de la obra, debe asumir la responsabilidad de mantener a su hermana Luisa después de que su madre ha muerto y para esto debe hacerse pasar por hombre adoptando el nombre de Florentino. Ella trabaja administrando los negocios de Jorge; un viudo que tiene dos hijos, Julio, que ama a Luisa, y Clara que está enamorada de Florentino. Ricardo, el antagonista, también trabaja en esta casa y cuenta con las simpatías de don Jorge.

Una lectura actancial de esta obra plantea que la injusticia y la discriminación (D1) de la que es objeto la mujer motivan a Florentina (S) a desear la libertad, la igualdad de derechos y la justicia (O). El destinatario (D2) es la sociedad chilena de la época. Ayudantes (A) del sujeto son Julio, Luisa y Clara. El oponente (Op.) es Ricardo. Jorge ocupa las casillas de ayudante y oponente del Sujeto.

La búsqueda que realiza el Sujeto del Objeto se halla, en la mayoría de los casos, en un nivel connotativo. Florentina está plenamente consciente de las desventajas que conlleva el hecho de pertenecer al género femenino, pero su rebelión, durante la mayor parte de la obra, no la asume desde su posición de mujer (1875: 306-307):

Luisa: [dialogando con Florentina] Sí, pero tú haces sacrificios superiores a tus fuerzas.

Florent.: ¿Sacrificios?... Nó, Luisa. Eso que tú llamas sacrificios es para mí felicidad, gloria, orgullo!

Cuánto no halaga mi vanidad esto de poder decir: vivo de mi trabajo! soi un hombre útil! i sobre todo ¡soi libre! Ah! tú no puedes comprender esto, Luisa!

Luisa: Casi te encuentro razón. ¡Si yo pudiese decir otro tanto!

197 En 5.2.5 señalamos que el personaje de la beata ya tiene antecedentes en la literatura española, especialmente en la literatura satírica de Góngora y de otros escritores de la época.

198 Céspedes y Garreau (1988: 817) señalan que Román Vial (1833-1896) fue un popular y leído cronista que trabajó en *El Mercurio de Valparaíso* y gozó de la admiración de sus lectores por su gracia y sentido del humor en la escritura. En el campo literario, publicó la novela *Un rapto* en 1860 y posteriormente varias obras dramáticas como *Una votación popular* (1870), *Choche y bachicha* (1870), *Los extremos se tocan* (1871), *La mujer hombre* (1875), *Dignidad y orgullo* (1872), etc.

Florent.: Ah! nó; tú eres mujer. Desgraciada! Cuando más te espera la felicidad del matrimonio, si es que algun hombre quiere cargar contigo.

Luisa: Es verdad!

Florent.: Confiesa que por lo ménos es dudoso tu porvenir. El matrimonio! Dios me libre de él! I cuenta que ganando la partida, -casándote quiero decir,- todavía te falta dar con un hombre que no pretenda hacerte su esclava. ¿I qué menos? ¿No vas a vivir a sus espensas?

Florentina asume el rol masculino no solamente como máscara o disfraz; en el diálogo anterior se aprecia el lugar que ella cree tener en el mundo. Cuando expresa su parecer se sitúa desde la perspectiva masculina. Gracias al empleo que tiene puede obtener el sustento y también el reconocimiento; el trabajo se convierte en sinónimo de responsabilidad, capacidad y dignidad, características asociadas con la hombría en una sociedad como la que aparece representada en este drama. La libertad y el matrimonio como conceptos aparecen en forma reiterativa en el transcurso de la obra. Para la protagonista el único camino que lleva a la libertad es el que recorren los hombres; para la mujer no hay alternativas, salvo el casamiento y este es visto negativamente por Florentina. El matrimonio como tema está presente en varias obras del corpus de textos dramáticos y la visión que hay de el suele variar entre dos extremos, como en este drama. Para algunos personajes es sinónimo de libertad; para otros significa esclavitud, dependencia y servidumbre. Finalmente, están los que lo ven como alternativa de ascenso social y económico.

Pese a que Florentina asume una posición desde la masculinidad hegemónica al comportarse como padre de familia proveedor, trabajador, autónomo honorable y emocionalmente controlado, no deja, sin embargo, de reaccionar contra las injusticias de la que es objeto la mujer en la sociedad patriarcal. Está consciente que las leyes son injustas con ellas. Su opinión sobre los hombres es negativa, pero entiende que no tiene más alternativa que seguir aparentando ser un varón e intentar comportarse como tal (1875: 307):

Florent.: Nó, condición del hombre; su orgullo, su despotismo...

Luisa: Siempre con esas ideas...

Florent.: Sí, siempre, porque, o tengo razon, o no he nacido para amar a truke de sacrificar mis derechos. Convéncete, Luisa: la lei i la sociedad son injustas con la mujer. Para ella toda responsabilidad i toda resignacion; para el hombre toda libertad i todo derecho. En mí tienes un ejemplo: yo mujer, ¿qué sería de mí? qué sería de las dos? Yo hombre, ya lo ves: bienestar, respeto, consideraciones, nada nos falta. Mi patron me estima, sus hijos me quieren, sobre todo Clara...

Mujer-hombre es una dualidad que nos podría inducir al equívoco. Florentina es un personaje que critica a los hombres, en parte, porque su madre, representación de la mujer ángel, tuvo "un matrimonio de martirio", pero al mismo tiempo observamos que su lucha no la asume desde su condición de mujer ya que le resultaría imposible reclamar sus derechos desde su incómoda posición. La contienda emprendida por el Sujeto en su deseo de conseguir el Objeto

se realiza sin conciencia plena. La protagonista sufre, siente y ama, pero guarda silencio y se ve obligada por las circunstancias a construir una vida falsa y aparente ante los que la rodean; el único personaje que conoce su verdadera identidad es su hermana.

El final de la obra no resulta esperanzador, especialmente si lo vemos desde la perspectiva del Sujeto. Cuando ya todos se han enterado de que Florentino es una mujer, Jorge, su empleador, reacciona positivamente ofreciéndole su respeto y ayuda. Sin embargo, se deja entrever que los únicos verdaderamente capaces de ejercer la autoridad son los hombres. Jorge desea recompensar a Florentina por haber desenmascarado a Ricardo, el antagonista y en los siguientes diálogos queda de manifiesto la visión pesimista de Florentina sobre el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad y el tono paternalista de Jorge (1875: 344-345):

Florent.- Luisa: yo mujer, todo, todo lo perdemos... El mundo es mui cruel con nosotras! **No habrá hombre que no se crea con derecho a ultrajarnos!...**

Jorje: N6, n6, aqu4 estoi yo; **aqu4 est4 su padre!** Hijas m4as! (Las abraza) [...]

Jorje: Cierto. ¿I c6mo pag4rtelo, hija mia?... Ah! si yo pudiera quitarme treinta a4os de encima!...Pero **ya encontraremos un buen marido...Voi a asignarte como dote...**

Florent.: No prosiga usted, se4or. ¿Dote para m4?

Jorje: ¿I por qu4 no?

Florent.: ¿Yo **comprar a un hombre?** Eso nunca! Como siempre, **vivir4 de mi trabajo, i due4a ser4 de mis acciones! Acepto los deberes** i hasta las preocupaciones **que me impone mi nueva condici6n**, pero jam4s har4 el sacrificio de mis sentimientos ni de mis **derechos de mujer. Quede para otras la humillaci6n de suscribir ese contrato leonino que se llama el matrimonio, en el cual el hombre es todo, la mujer nada!**

A Florentina se le quiere premiar busc4ndole un marido o d4ndole una dote; esa es la posibilidad a la que puede aspirar una mujer "afortunada". El trabajo, que ser4 la mejor recompensa, no figura entre las alternativas. El matrimonio es para ella un "contrato leonino", es decir, toda la ventaja se la lleva el hombre y esa es una de las causas que le hacen rechazarlo. La importancia de la 4ltima cita radica en que, por primera vez en la obra, Florentina est4 dispuesta a luchar por sus derechos desde su papel como mujer. Ella es tajante al rechazar lo que se le ofrece por considerarlo una humillaci6n.

La mujer hombre es a nuestro juicio, la obra del corpus que m4s relevancia le da al tema de los roles de g4nero. Por primera vez se da a conocer con detalle la situaci6n en la que se halla inserta la mujer dentro de un modelo social patriarcal. Se profundiza en la idea de que la

sociedad brinda mayor protección y derechos a los hombres y paralelamente se critica esta sociedad y “los nuevos tiempos” ya que todo se va relajando, incluso los roles de género¹⁹⁹.

Recapitulación

Los valores nacionales, al igual que las historias y las costumbres, se transforman en las bases esenciales a las que se recurre y apela en los discursos de los intelectuales del siglo XIX chileno, para crear y cultivar una literatura nacional. Las obras dramáticas sobre los valores nacionales ponen el énfasis en un conflicto ideológico, especialmente de tipo religioso, moral, político y de género. Este conflicto ideológico, en general, suele generarse por la lucha entre el pensamiento liberal de corte más radical y el pensamiento conservador.

El pensamiento liberal en Hispanoamérica halla su inspiración y sus bases, fundamentalmente, en las ideas de la Ilustración, de la Revolución Francesa y de la Independencia de los Estados Unidos. Este pensamiento se opone a la herencia colonial dejada por los españoles con su modelo político, económico, social, cultural y religioso por considerarlo profundamente retrógrado, anárquico, absolutista, elitista, inquisitorial y despótico.

El pensamiento conservador, siguiendo a González-Stephan (2002), se caracteriza por ser impreciso y estar lleno de fisuras. No obstante, se le puede calificar como defensor de los valores heredados de la época colonial o del ‘antiguo régimen’ que obstruyó la formación del estado nacional moderno. En general, este pensamiento manifiesta lealtad hacia los valores hispánicos y se transforma en un sólido defensor de “la acción civilizadora” de la Iglesia Católica y de las clases dominantes.

En diferentes textos dramáticos sobre los valores nacionales, como, por ejemplo, en *La Iglesia y el Estado*, *La Beata*, *El tribunal del honor*, *La Camila o la Patriota de Sud América*, *Leonor o el último día de los jesuitas*, se observa la pugna entre un pensamiento liberal y uno conservador. A partir de la década de 1850 la lucha entre ambos pensamientos comienza a intensificarse y se advierte una polarización que se genera básicamente por la laicización o no de ciertas instituciones y por la discusión sobre las libertades públicas. La Iglesia y el Partido

199 En un monólogo, Jorge reflexiona sobre el matrimonio y los nuevos tiempos: "Casarse! Como si hoi fuera tan fácil encontrar las mujeres de mis tiempos!.....Es cierto también que los maridos de ahora no son como los de entónces. Todo, todo, se va relajando en este siglo que llaman de las luces..... (1875: 327).

Conservador se oponen a las demandas del movimiento liberal quienes impulsaban la modernidad. Este hecho lleva a que los liberales asuman un discurso marcadamente anticlerical.

En *La Iglesia y el Estado* y en *La beata* se advierte con claridad el pensamiento anticlerical. En la primera obra, a través de personajes alegóricos que personifican vicios y virtudes, se critican las nefastas influencias que ha tenido la herencia colonial y en particular, la acción de la Iglesia Católica en las Repúblicas del Pacífico. Satanás, el protagonista, intenta por todos los medios mantener el *statu quo* heredado del ‘antiguo régimen’ e impedir la unión entre Estado y Libertad. El preservar el *statu quo* permite continuar ejerciendo el poder en una sociedad colonial que está constituida por instituciones corruptas, en especial por la de la Iglesia Católica y que se oponen a los cambios sociales, que están podridas en sus cimientos y que persiguen a los progresistas, en este caso a los liberales, que defienden la Modernidad y que luchan por la separación entre la Iglesia y el Estado. Los “pícaros liberales” utilizan la prensa periódica, la literatura y la educación como medios de “propaganda” de sus ideas.

En *La beata*, el anticlericalismo se manifiesta a través de criticar su figura, tipo social concebido por la Iglesia Católica. La beata es parte de una herencia legada por el ‘antiguo régimen’ y a los ojos de los anticlericales es un símbolo del fanatismo, la oscuridad, el atraso y la intolerancia como lo es también la institución que la ha engendrado. Ellas presumen de un espíritu piadoso que resulta ser aparente y falso. La beatería como forma de religiosidad es cuestionada y puesta en evidencia especialmente por el personaje de Pascual, portador de las ideas liberales anticlericales en la obra. Los reproches del autor también van dirigidos a los representantes de la Iglesia. A través del diálogo de las beatas quedan en evidencia las intrigas, envidias y tensiones que existen entre los frailes. Ellos también aparentan un estado de religiosidad que no es genuino; estos, además, suelen gratificar a estas “piadosas mujeres” con obsequios e indulgencias, hecho que apunta hacia una conducta banal que está reñida con lo que predicán.

Los tres grandes enemigos de la Iglesia Católica aparecen representados y mencionados en varias obras sobre los valores nacionales, por ejemplo, en *La beata* y en la *La Iglesia y el Estado*. El frente anticlerical está compuesto fundamentalmente por los liberales y también, en menor grado, se hallan los protestantes y los masones. En *La beata* encontramos a un personaje, el inglés carrocer, que representa las ideas protestantes. Para la fervorosa Fermina, este inglés es un hereje y un mal cristiano, pero para su marido, es un hombre de bien y quizás también, mejor cristiano que su esposa.

En *La Iglesia y el Estado*, el personaje de Satanás ve con preocupación que la “muchacha loca” de Libertad, a parte de ser irreligiosa, desalmada, arrogante y caprichosa, se ha hecho masona y esta influencia sobre su prometido Estado puede llegar a ser nefasta; también para la Iglesia y, en especial, para Satanás ya que se haría difícil mantener el *statu quo* y seguir usufructuando sobre el continente americano.

El tema sobre los roles de género y sobre la autoridad masculina, vuelve a aparecer en *La Beata* y en otros textos sobre los valores nacionales y del resto del corpus, transformándose de esta manera en un motivo recurrente. En la obra de Barros Grez, Pascual es el portavoz de las ideas liberales anticlericales, pero en lo que respecta a los roles de género, no se observa una visión progresista ya que no rompe con los códigos sociales de su época, que establecen que el hombre es la autoridad máxima en la familia, y que el papel de la mujer es hacer las tareas domésticas, cuidar de sus hijos y obedecer a su marido en todo lo que le mande. Es decir, el tipo de familia representado en este texto es el de la clásica familia nuclear patriarcal.

La mujer hombre de Román Vial, es la obra del corpus de trabajo que contiene más crítica a los roles de género y al modelo de familia nuclear patriarcal. El personaje protagonista, Florentina se ve obligada a hacerse pasar por hombre para poder conseguir un trabajo y mantener a su hermana. Este empleo no solo le permite el sustento económico, sino que le hace merecedora al respeto, al reconocimiento de los demás, y también le proporciona libertad y dignidad. Todas estas características están asociadas con la hombría en un tipo de sociedad como la que aparece representada en esta pieza dramática. A pesar de que Florentina asume una posición desde la masculinidad hegemónica al comportarse como padre de familia proveedor, trabajador, autónomo honorable y emocionalmente controlado, no deja, a pesar de ello, de oponerse a las injusticias de la que es objeto la mujer en la sociedad patriarcal.

La libertad y el matrimonio como temas aparecen de forma repetitiva en el transcurso de esta obra y también en otros textos del corpus de trabajo. Para Florentina el único camino posible a la libertad es el que recorren los hombres. Para la mujer no existen muchas opciones, excepto el casamiento y este es visto negativamente por la protagonista, pues es sinónimo de esclavitud, dependencia y servidumbre. Para Luisa significa la consumación de la felicidad y el amor y para Ricardo es una alternativa o medio que reporta beneficios económicos, además de ascenso social.

Los pensamientos liberales y conservadores no difieren en lo sustancial cuando se trata de la visión que hay sobre la familia y los roles de mujeres y hombres tanto en el ámbito privado como en el público. Sin embargo, observamos discrepancias en el plano político, social y económico, aunque también se advierten contradicciones dentro de la misma ideología, por ejemplo, en el tema de la religión.

El macroideologema “la religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional” se advierte con claridad en los textos sobre los valores nacionales. Los intelectuales liberales decimonónicos, como Lastarria, solían oponerse a la Iglesia Católica como institución, pero no se manifestaban, por lo menos no abiertamente, en contra de la religión. El caso de Lastarria y de otros pensadores de la misma ideología como Barros Grez, lo consideramos ambiguo y contradictorio puesto que fueron defensores y difusores de las ideas liberales, y más tarde también de las ideas positivistas, expresadas a través de una corriente republicana y laicista en donde la libertad individual era sagrada y se oponían a cualquier sistema religioso, político o ideológico que no respetase este derecho básico del ser humano, que es el de decidir libremente sobre su propia vida.

Es posible que detrás de esta aparente contradicción, solo se esconda el deseo de que en el nuevo estado nación, exista la libertad de culto y de que la fe cristiana, como señala Barrera, sea un medio para asegurar y garantizar la democracia y el progreso del país. El cristianismo garantizaría un comportamiento social civilizador que propiciaría la convivencia con los semejantes. Sin embargo, esta argumentación pierde fuerza cuando se piensa en una figura como la de Lastarria que, aparte de sus ideas liberales y positivistas, también está influido por las ideas de la masonería. Es posible también que estos diferentes pensamientos y su interacción culminen en una síntesis que apunta a una manera muy particular de ver el mundo como observamos en Lastarria quien, a nuestro juicio, va fraguando sus propias ideas a partir de amalgamar diferentes corrientes ideológicas que pueden, en algunos temas como los políticos, sociales y religiosos, resultar contradictorios como es el caso del ideologema sobre la religión católica.

El otro macroideologema del discurso de Lastarria de 1842 que adquiere relevancia en los textos sobre los valores nacionales es “la ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial” y se manifiesta principalmente a través de los pensamientos clericales y anticlericales. Los primeros aparecen representados en ideologemas como despotismo, fanatismo, oscuridad de la sinrazón, elitismo cultural, centralismo político, vicios sociales y

morales. Los segundos se expresan a través de ideogemas como ilustración, educación, libertad, razón, democracia, liberalismo, republicanism, autonomía y civilización.

Uno de los objetivos generales de este trabajo ha sido describir, analizar y discutir de qué manera se establece una relación entre las obras del corpus con lo que proponen algunos intelectuales y críticos sobre la creación de una literatura nacional. Los textos dramáticos que se enmarcan en los valores nacionales y que hemos comentado y analizado, establecen una relación manifiesta con los planteamientos de estos pensadores, particularmente con los de Barros Grez y, sobre todo, con los de Lastarria y de su discurso de 1842.

Otro objetivo principal de este estudio ha sido investigar cómo los textos dramáticos que conforman el corpus de trabajo imaginan la nación y entran en diálogo con la sociedad de la época. La relación que establecen estos con el contexto socio cultural, histórico y político resulta en general, clara. Las obras que se enmarcan en los valores nacionales tratan aspectos vinculados al tema de los valores morales, a los roles de género, a los debates que se generan en la sociedad de la época sobre el papel y el lugar de ciertas instituciones, como son la Iglesia y el Estado. El pensamiento clerical y especialmente, el anticlerical aparecen representados con frecuencia en estas obras, como, por ejemplo, en *La beata*, *La iglesia y el Estado*, *La mujer hombre*, *La Camila o la Patriota de Sud América*, *El tribunal del honor*, *Leonor o el último día de los jesuitas*, *El precio de la gloria*, etc. La configuración del imaginario de nación que hallamos en la mayoría de estas piezas dramáticas, apunta a representar una sociedad que se rige por principios liberales y que ha roto con las nefastas influencias de un sistema político, religioso, social y económico heredado de la Colonia española y que es defendido a ultranza por fuerzas conservadoras y por la Iglesia Católica oficial.

Las hipótesis de trabajo también se corroboran y validan después de haber examinado las obras dramáticas que conforman los valores nacionales. Estas, están bien enraizadas en el contexto sociocultural, político e histórico en el que surgen y refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época, como, por ejemplo, en el plano religioso, político y en el de los valores morales.

Capítulo 6: Conclusiones

Los objetivos generales de esta investigación han sido describir, analizar y discutir cómo se relaciona un corpus de obras dramáticas chilenas escritas entre 1810 y 1879 con lo propuesto por críticos e intelectuales sobre la creación y cultivo de una literatura nacional chilena y postindependentista. Este estudio se enmarca en un período histórico de formación y consolidación del nuevo estado nacional por lo que hemos considerado también relevante investigar paralelamente cómo estos textos dramáticos imaginan la nación y entran en diálogo con la sociedad de la época.

El centro de esta tesis ha sido el análisis extensivo que hemos realizado a un corpus de estudio conformado por tres obras dramáticas. La primera fue el drama *La Independencia de Chile* de José Antonio Torres de 1856. La segunda, la comedia de costumbres *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez de 1875 y la última, el drama *El tribunal del honor* de Daniel Caldera de 1877. Además, hemos examinado a nivel más acotado, otros textos dramáticos que forman parte del corpus de trabajo.

Los resultados que hemos obtenido han sido a partir de aplicar una propuesta macroactancial, que fue ideada basándonos e inspirándonos en los presupuestos teóricos y metodológicos de la semiótica teatral, y más específicamente en el modelo actancial que ha desarrollado para el teatro la investigadora Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral* de 1989. Asimismo, a nivel de teoría y método, establecimos cuatro macroideogemas del discurso de Lastarria de 1842 porque pensamos que en su alocución se sintetizan y plasman con claridad cuáles son las bases e ideas principales sobre las que debía construirse una literatura nacional chilena, postindependentista. Este es un texto programático de gran influencia en la concepción de un macroideograma, la creación de una literatura nacional chilena, en el que se incluyen los ideogemas predominantes de la época.

Los macroideogemas del discurso de Lastarria se convierten en una herramienta de trabajo complementario que enriquece la propuesta macroactancial, especialmente porque nos permite acceder a la ideología de la obra, del autor y también del contexto sociocultural, político e histórico de la época en que estas piezas dramáticas fueron concebidas.

A nivel de hipótesis generales, hemos planteado que las obras dramáticas que conforman el corpus estaban bien arraigadas en el contexto sociocultural, político e histórico

en el que surgieron y que refractaban posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época. A su vez, estimamos que respondían a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, especialmente de ideología liberal, y en particular a los de Lastarria en su discurso de 1842, sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena. Sin embargo, pese a la posible intención de los autores de tomar en cuenta los planteamientos de Lastarria, pensamos que era probable encontrar que la influencia de la tradición y de ideas conservadoras todavía era fuerte.

Además, consideramos que las obras analizadas configuraban un determinado imaginario de la nueva nación que en mucho pretendía corresponder a los planteamientos de la elite intelectual de la época. Finalmente, pensábamos también que las obras presentarían poca originalidad y más bien serían imitaciones de la tradición dramática europea, especialmente española.

Nuestra primera hipótesis de trabajo se ha confirmado a través del análisis efectuado. Los textos dramáticos que componen el corpus están bien arraigados en el contexto sociocultural, político e histórico en que surgen y refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época. Además, responden a los planteamientos de algunos intelectuales del siglo XIX, y en particular a los del discurso de Lastarria sobre cómo debe concebirse y establecerse una literatura nacional chilena.

En los textos dramáticos que componen los tres grupos de macroesquemas actanciales se advierten los consejos que Lastarria formulara en su discurso de 1842 a los jóvenes escritores que formaban La Sociedad Literaria de Santiago. Las historias, las costumbres y los valores nacionales, entre otras, eran la materia de la cual debía nutrirse la literatura para su creación y estas se representan con claridad en los textos del corpus.

Las historias nacionales tienen una presencia en todo el corpus, pero se manifiestan con más nitidez en las obras que se enmarcan dentro del teatro patriótico. En todas ellas, se observa una estructura similar y es la lucha contra la tiranía emprendida por los diferentes sujetos patriotas, el triunfo de la libertad en favor de la Patria, la redención de sus protagonistas y la derrota militar y moral de los Oponentes y su sistema político y social. Estas historias están directamente relacionadas con los “hechos gloriosos” de Chile como pedía Lastarria. Sin embargo, en varias obras, especialmente sobre los valores nacionales, aparece también la historia, pero es la de otros países. En algunas se hace evidente la relación que tienen con el contexto histórico y político nacional, como, por ejemplo, *Leonor o el*

último día de los jesuitas, que hemos comentado en la Introducción y en el capítulo 5, a propósito de la lucha y los debates que se estableció en la sociedad chilena en las últimas décadas del siglo XIX sobre las relaciones que debían mantenerse entre la Iglesia y el Estado, y que enfrentó, fundamentalmente a dos posiciones ideológicas contrapuestas, la clerical y la anticlerical. Sin embargo, hay otras obras en las que establecer esa relación se hace más complejo, como, por ejemplo, en *Scanderberg*, *Juana de Nápoles* o *La conspiración de Milán*. De todas formas, podemos argumentar que en estos textos sobre los valores nacionales, la historia se halla en un segundo plano y está al servicio de los conflictos ideológicos que se plantean en ellas que suelen ser de tipo religioso, moral, político y de género y que sí tienen un nexo más claro con el contexto sociocultural, político e histórico nacional.

Las costumbres nacionales se representan en la mayor parte de los textos del corpus, pero sobresalen en los del segundo macroesquema actancial y se caracterizan por tener Sujetos que actúan impulsados por la ambición económica y que desean beneficiarse en el plano material y social, por ejemplo, a través de matrimonios de conveniencia, que los llevarían a ascender en la rígida escala social de la sociedad chilena decimonónica. Todo lo contrario, sucede con los actantes Oponentes quienes manifiestan un comportamiento opuesto al del Sujeto y cuando se trata, por ejemplo, de optar al matrimonio, lo hacen movidos por el amor y no por la ambición económica.

Los valores nacionales, al igual que las costumbres y las historias, se representan en el corpus, pero predominan en los textos del tercer macroesquema actancial. Los Sujetos de estas suelen ser personajes que encarnan valores e ideales por los cuales están dispuestos a sacrificar la vida y en este aspecto se pueden relacionar con los protagonistas de las historias nacionales. Sin embargo, el grado de conciencia que se aprecia en los sujetos de los valores y su lucha, suele trascender y ser superior a los otros, como, por ejemplo, el Sujeto Juan en *El tribunal del honor* o Satanás en *La Iglesia y el Estado* o también Florentina en *La mujer hombre* que poseen un discurso que denota esta conciencia en un grado más elevado.

Antes de pasar a comentar y discutir la segunda hipótesis, queremos referirnos a un aspecto de la primera y que fue la de sostener que estas obras refractan posiciones ideológicas opuestas y contradictorias de la época como vimos, por ejemplo, en *La Iglesia y el Estado*, *Como en Santiago*, *Por amor y por dinero*, *La mujer hombre*, *El tribunal del honor*, *El jefe de la familia*, etc. Las contradicciones ideológicas que se advierten en estas piezas nos llevan a reflexionar sobre la complejidad que supone trazar una división transparente entre los

diferentes pensamientos políticos de los intelectuales de la época. Los proyectos de sociedad que conciben, fundamentalmente, liberales y conservadores suelen estar claramente trazados y expresados en el plano teórico. Sin embargo, la forma cómo estos intelectuales los interiorizan y los refractan en el discurso literario no es tan diáfana y puede conducir a las contradicciones que hemos apuntando a lo largo de este estudio.

En el corpus de obras dramáticas y en el de sus productores se advierte que el pensamiento liberal y el conservador muchas veces no difiere en lo sustancial, por ejemplo, cuando se trata de la visión que hay sobre la religión, la familia, los roles de género o la estratificación social. En *Como en Santiago*, por ejemplo, un escritor abiertamente liberal como Barros Grez reproduce la ideología hegemónica del grupo conservador en lo que respecta a la visión que se tiene de una sociedad estratificada en clases sociales en donde la posibilidad de circulación social es prácticamente nula. Esto se percibe en la obra, eso sí, desde la perspectiva de un lector del siglo XXI, a través de observar un tono clasista del autor cuando caracteriza y da voz a los dos grupos arribistas. El castigo moral que reciben los personajes de ambos grupos al final de la obra es una muestra de que las aspiraciones que tienen de querer ascender socialmente son casi imposibles en una sociedad que posee una estructura de clases tan estática y estratificada y en donde la movilidad social, cuando es en dirección ascendente, se tilda de “arribista”.

En cuanto a la hipótesis de trabajo que plantea que el discurso de Lastarria es un texto programático de gran influencia en la concepción de un macroideograma, la creación de una literatura chilena, en el que se incluyen los ideogramas predominantes de la época, también se confirma y valida.

El discurso pronunciado por Lastarria en 1842 en la Sociedad de Literatura de Santiago es un manifiesto literario de orden programático que se inserta en una concepción historiográfica liberal que considera la literatura como un instrumento para el desarrollo del espíritu y que permitirá que el nuevo estado-nación alcance su plenitud histórica. La función literaria cumple un objetivo civilizador puesto que apunta a ilustrar y educar, especialmente al pueblo, y también a construir una sociedad que debe romper con los lazos políticos, culturales y sociales heredados de la época colonial. Partes de los planteamientos ideológicos del discurso de Lastarria, se sustentan en la Ilustración europea y en el liberalismo y, desde este punto de vista, podemos sostener que sus ideas no son del todo originales ya que sigue a Larra, Hugo, Mora, Artaud. Sin embargo, como destacamos en 5.3.5, se advierte en este intelectual una gran capacidad de sintetizar y amalgamar diferentes pensamientos que

desembocan en una propia cosmovisión. Lastarria va fraguando sus propias ideas a partir de aglutinar y combinar diferentes corrientes ideológicas que pueden, en algunos temas como los políticos, sociales y religiosos, resultar contradictorios como, por ejemplo, su posición sobre la religión y la iglesia católica que hemos comentado en varias partes de este estudio.

A partir del discurso de Lastarria pudimos establecer una serie de ideologemas (4.3) que se han revelado con claridad en el transcurso del análisis extensivo que practicamos a las obras seleccionadas y que corresponden a cada macroesquema actancial. Los que adquieren más presencia y relevancia son “La ilustración ha de superar el retraso de la monarquía colonial” y “La literatura es una expresión de la sociedad y debe ser original”. El primero se advierte especialmente en las obras que conforman las historias nacionales como vimos en 5.1.4 y también en las de los valores nacionales, como destacamos en 5.3.5. El segundo, lo hallamos principalmente en los textos sobre las costumbres nacionales y en un nivel más secundario, en los de los valores nacionales. A través de este macroideologema hemos rastreado características consideradas por el corpus como nacionales o ‘chilenas’, o bien, que hacen referencia a un contexto nacional. El macroideologema “La religión católica (el cristianismo) y la historia son fuentes de una literatura nacional” se manifiesta con nitidez en los textos sobre los valores nacionales como apuntamos y discutimos especialmente en 5.3.5 e igualmente en los de las historias y las costumbres nacionales, aunque en un grado menor. Finalmente, en relación al macroideologema “El castellano es una lengua rica que se debe defender y cultivar”, es el que menos presencia tiene en las obras de nuestro corpus de estudio y de trabajo.

En relación a la tercera hipótesis de trabajo que formulamos para este estudio y que sugiere que las obras analizadas configuran un determinado imaginario de la nueva nación que en mucho pretende corresponder a los planteamientos de la elite intelectual de la época, igualmente se confirma y valida.

Dentro del corpus se van configurando imaginarios de la nueva nación que en general se reiteran en las diferentes obras. Los imaginarios que más se manifiestan son los de pueblo, nación, ciudad, provincia, civilización, barbarie, diferentes grupos sociales, hombres, mujeres, valores morales, políticos y religiosos. En la mayoría de ellos, predomina la visión de mundo de nuestros escritores dramáticos que se enmarca fundamentalmente dentro del pensamiento liberal, ilustrado, republicano y positivista que manifiesta una fe en la educación, en la libertad, en la democracia, en la razón, en el progreso y en la modernidad, aunque, como hemos apuntado, estos pensamientos presentan numerosas fisuras y contradicciones.

En general, queda claro que el imaginario del nuevo estado-nación que se pretende construir y representar a través del discurso literario se concibe sobre los pilares o fundamentos ideológicos mencionados. Sin embargo, observamos que la influencia de la tradición y de las ideas conservadoras es todavía muy fuerte e incluso, en algunas esferas no se puede romper con la famosa herencia colonial tan aludida en los discursos políticos de estos intelectuales y esta se queda más en un plano de la teoría y de la utopía que de la práctica. Por ejemplo, en el ámbito de los roles de género o de la estratificación social, como hemos comentado, analizado y discutido en este estudio, todavía, se perpetúan estructuras heredadas de la época colonial.

En cuanto a la última hipótesis de trabajo que planteaba que las obras del corpus presentarían poca originalidad y más bien serían imitaciones de la tradición dramática europea, especialmente española se confirma y valida, pero solo en parte. Siguiendo las ideas de Lastarria, la ruptura con la herencia colonial, en el plano literario, implicaba el cultivo de una literatura que fuese original y que no imitara los modelos hispanos. Sin embargo, en las piezas dramáticas que conforman el corpus de trabajo y de estudio se aprecian claras influencias de obras y escritores españoles. Por ejemplo, Caldera encuentra la base para su drama *El tribunal del honor* en un sustrato cultural hispánico y en la tradición literaria española de los Siglos de Oro y en especial del teatro Barroco de Calderón. Las semejanzas que se pueden establecer entre *El médico de su honra* y *El tribunal del honor* resultan evidentes como destacamos en 5.3.4. Otro ejemplo es la comedia *Como en Santiago* en la que se observa la influencia hispana a través de escritores como Bretón de los Herreros, Moratín y Ventura de la Vega y se percibe en el estilo, en las temáticas, la caracterización de algunos personajes tipos, la finalidad didáctica de sus obras, la verosimilitud de sus textos, el uso de la parodia y la sátira. En otros textos del corpus, la influencia no se manifiesta de manera tan obvia, pero se advierte, por ejemplo, en la manera como se configuran a los personajes. En *La independencia de Chile* el Sujeto patriotas adquiere forma a partir de características peculiares del héroe medieval español, es decir, son figuras que se distinguen por su valentía, su defensa de la familia, de la nación y de los débiles. También por la humildad, la lealtad y por su espíritu cristiano que los lleva incluso a perdonar a sus enemigos.

No obstante lo señalado en el párrafo anterior, hay que destacar que el análisis de este corpus de obras también revela elementos que se dirigen a resaltar particularidades y costumbres del nuevo estado-nación como demanda Lastarria y los intelectuales que van

esbozando el proyecto literario nacional como ya hemos ejemplificado, comentado, analizado y discutido en varios apartados de este estudio.

Después de haber revisado los resultados que arroja esta investigación en relación a las hipótesis de trabajo que nos habíamos planteado, pasamos a referirnos al método principal que hemos utilizado en este estudio para analizar un corpus de obras dramáticas, y que es una propuesta actancial propia que está basada en tres macroesquemas actanciales que permiten demostrar la existencia de tres tendencias temáticas en el corpus de trabajo. Las denominaciones de estos están directamente relacionadas con los macroideogramas del discurso de Lastarria y con lo que piden los intelectuales de la época para la creación de una literatura nacional.

En el primer macroesquema actancial: “las historias nacionales” quedan incluidas todas las composiciones dramáticas que tienen como propósito destacar hechos históricos y acontecimientos bélicos ocurridos en los períodos de la Guerra de Independencia y de la Guerra del Pacífico. Todas estas obras se caracterizan por ser de exaltación patriótica; sin embargo, se advierten diferencias importantes entre ellas. Las que tratan sobre el primer período se orientan fundamentalmente en una búsqueda de raíces nacionales ya que se crean en un momento en que la conciencia nacional y la idea de nación se encuentran en una etapa de construcción, a diferencia de las segundas que se escriben en una época en donde ya existe un sentimiento de unidad y conciencia nacional que es compartido en todas las esferas sociales. Además, estas últimas composiciones dramáticas asumen una función propagandística y panfletaria y se aprecia también en ellas una pasión nacionalista-chauvinista que no se advierte en las primeras.

En relación a los actantes que conforman las historias nacionales, observamos que solo cambian sustancialmente los de las casillas del Objeto y del Oponente. En la primera, el Objeto deseado es la Independencia y los Oponentes son los españoles quienes se distinguen por su crueldad y por ser portadores de la opresión y la dominación. En los de la segunda, el Objeto es ridiculizar y vencer a los enemigos y los Oponentes son los peruanos y bolivianos quienes aparecen caracterizados como cobardes y ridículos. También se advierten matices de diferencia en la configuración del Sujeto “patriotas”. En las obras que tratan sobre la Guerra de Independencia, son personajes históricos e indígenas quienes adquieren un papel central. En cambio, en las otras sobre la Guerra del Pacífico, estas figuras son reemplazadas por personajes anónimos y también por ‘el roto’. En general, el Sujeto “patriotas” está dispuesto a sacrificarlo todo con tal de conseguir su Objeto; es en la consecución de este último que estos

"héroes" trascienden siempre sus intereses personales ya que será la Patria la que se beneficie de la acción emprendida por ellos.

En cuanto a la casilla del Ayudante, las obras del primer macroesquema actancial, en ambas épocas, destacan con frecuencia la presencia de personajes femeninos y se proyecta una visión positiva de ellos; a diferencia de lo que observamos en el resto de los textos dramáticos que conforman el corpus de trabajo en donde se advierte con asiduidad, un tono misógino en los diálogos y monólogos de los personajes masculinos y también, en el lenguaje de las didascalías.

Otra diferencia importante que se establece entre los textos de los dos diferentes períodos de “las historias nacionales” es cómo están estructurados dramáticamente. Los que tratan sobre la época de la Guerra de Independencia siguen la estructura tradicional del drama. En cambio, los que se escriben durante la Guerra del Pacífico no imitan los paradigmas teatrales de su época lo que les otorga cierta originalidad. No se observan en ellos pretensiones estéticas en su estructura debido, quizás, al ser obras de circunstancias cuya función principal es la propagandística.

El segundo macroesquema actancial: “las costumbres nacionales”, está constituido por textos que tienden a privilegiar las costumbres de un sector de la sociedad. La ambición económica (D1) es la fuerza motriz que impulsa a los Sujetos de estas composiciones. La acción emprendida por estos siempre tendrá en ellos mismos a los destinatarios (D2). Los protagonistas, que se ubican en el nivel actancial del Oponente, surgen como una alternativa de comportamiento y forma de ser que es diametralmente opuesta a la del Sujeto quien sobresale, en la mayoría de los casos, por practicar una escala de ‘valores negativa’ (falsa y decadente).

La lucha que se produce entre personajes portadores de una ideología liberal y otra conservadora es frecuente hallarla en esta clase de obras. Sin embargo, muchos de los textos dramáticos que conforman nuestro corpus, pese a ser escritos por intelectuales laicos o liberales, que en general proponen un proyecto de nación y sociedad opuesto al de los intelectuales conservadores, reproducen la ideología hegemónica de los grupos dominantes, especialmente la visión de una sociedad estratificada en clases sociales.

Otra característica relevante en los textos sobre “las costumbres nacionales” es la presencia del elemento satírico que se utiliza para mostrar y criticar las costumbres. El uso de

la sátira tiene como objetivo moralizar al lector o potencial espectador, pues a través de ella, se pretende modificar modelos sociales.

En el tercer macroesquema actancial: “los valores nacionales”, nos encontramos con textos, en su gran mayoría dramas, cuya acción dramática gira en torno a un conflicto ideológico. La religión suele aparecer en la mayoría de estas obras, y algunas de ellas se estructuran en torno a esta temática. Un hecho que llama la atención es que 9 de las 14 piezas que conforman este macroesquema presentan un espacio ajeno a Chile y la acción dramática se desarrolla, en 8 de ellas, en un tiempo histórico anterior al siglo XIX. Los personajes y los acontecimientos acostumbran a ser históricos en una gran parte de estas composiciones.

Suponemos que el gusto por la historia se debe a la larga trayectoria que tienen en la tradición hispánica el drama histórico de los Siglos de Oro y el drama romántico del siglo XIX; en ambos casos, la historia se convierte en una veta para crear sus argumentos. Como destacamos en líneas anteriores, el deseo de romper con la herencia colonial que expresan los intelectuales de pensamiento liberal y republicano, no se concretiza plenamente en la creación literaria. Tampoco se observa en el espectáculo teatral, pues muchas de las obras que se representaron en Chile durante el siglo XIX fueron del repertorio del teatro español como vimos en el capítulo 2.1 y es por esta razón que destacamos esta influencia hispana en el teatro chileno. Sin embargo, varias de las piezas dramáticas que se ambientan en un espacio, con acontecimientos y personajes ajenos a Chile, establecen una relación directa con temas que se discuten en la sociedad chilena de diferentes períodos. Por ejemplo, el drama de Manuel Antonio Benavidez *El precio de la gloria* de 1875 que comentamos en 5.3.1, se puede relacionar con el debate que había por esa época entre clericales y anticlericales por las relaciones que debían existir entre la Iglesia y el Estado. El discurso dramático de este autor es claramente anticlerical y en su drama la imagen que se proyecta de la Iglesia y sus representantes es nefasta.

La propuesta metodológica, compuesta por tres macroesquemas actanciales, nos permitió visualizar los conflictos dramáticos principales que surgen en las diferentes obras del corpus y analizar el rol que estos tienen en la acción. Este hecho nos parece relevante por cuanto orienta al estudioso que desee introducirse de manera profunda en el análisis de obras de este corpus. Pensamos, por ejemplo, que un análisis narratológico no nos permitiría trabajar a este nivel ya que no haría posible, de la misma forma, ubicar a los protagonistas de la acción dramática. Un ejemplo en relación a lo anterior, son las obras sobre las costumbres nacionales, en las que la casilla del Sujeto suele estar ocupada por personajes actantes que se

caracterizan por practicar una escala de “valores negativa”. Faustino, Enrique, Lindor, Pascual, Angelito, César, Valentín, Emilio, Aníbal, Ángel, y Prudencio destacan como Sujetos porque es en torno a ellos y a su deseo que gira y se organiza la acción dramática principal y se generan los conflictos dramáticos centrales. Los antagonistas en la mayoría de estas obras, por el contrario, son personajes que se caracterizan por practicar una escala de “valores positiva”. Pensamos que en otros tipos de análisis literarios no se podría orientar el estudio de la misma forma, por lo menos, no en cuanto a la elección de los protagonistas, antagonistas, de los conflictos dramáticos principales y de la ideología que guía la obra.

Otro aspecto que consideramos importante de subrayar dentro de nuestra propuesta tipológica es la conexión que se produce entre las casillas actanciales. El sistema de las seis casillas, constituye un conjunto que resulta imposible aislarlas puesto que entre ellas se produce una relación de interdependencia. Dentro de esta idea, es relevante mencionar también que las casillas del Sujeto y el Objeto son el eje de este tipo de análisis y son las únicas que no pueden quedar vacías como explicamos en 4.1. No puede existir un Sujeto que no desee un Objeto y esto hace que podamos ubicar a los “verdaderos” protagonistas de la acción dramática.

Además, esta propuesta posibilita acceder a la significación ideológica de los textos dramáticos, especialmente a partir de la casilla del Destinador, aunque esta resulta en la más difícil de establecer y captar puesto que pocas veces se halla presente en las obras a través de unidades lexicalizadas. Este hecho podría entenderse como una limitación del análisis actancial y nos motivó a buscar una herramienta teórica complementaria que nos ayudase a internarnos en el estudio de la ideología de los escritores, de los intelectuales ligados a la creación literaria y también del contexto sociocultural, político e histórico de estos actores. El ideologema se transformó en aquella herramienta que nos ha permitido analizar y discutir la refracción entre los textos dramáticos y los contextos señalados, y especialmente nos ha sido de vital importancia la propuesta que hemos elaborado de cuatro macroideologemas del discurso de Lastarria pronunciado en 1842.

En relación a lo señalado en el párrafo anterior, podemos decir que la aplicación de la propuesta macroactancial se constituye asimismo en una guía que orienta el análisis de obras dramáticas escritas que se insertan en un periodo de formación, desarrollo y consolidación de un estado-nación a través de temáticas y asuntos que son propuestos por los intelectuales que se sienten responsables de la creación de una literatura nacional, es decir, chilena y postindependentista. En otras palabras, esta propuesta tipológica nos permite estudiar textos

dramáticos partiendo de los principios de la semiótica teatral, pero sin dejar de lado el contexto socio cultural, político e histórico en el que se conciben. Desde esta perspectiva, entre los textos del corpus y el contexto se produce una relación de refracción recíproca.

Estudiar obras dramáticas chilenas del siglo XIX puede resultar en un gran desafío para el investigador a nivel teórico y metodológico puesto que las herramientas de análisis que históricamente se han utilizado provienen generalmente de otras latitudes y han sido concebidas en contextos socioculturales, políticos e históricos que no toman en consideración la situación local. Así, por ejemplo, cuando estudiamos la historia de la literatura hispanoamericana en diferentes niveles del sistema educativo, solemos hacerlo a través de las corrientes literarias o del método de las generaciones que han sido establecidas, básicamente para clasificar y examinar la literatura europea o norteamericana. Hablar de neoclasicismo, romanticismo, realismo, positivismo o naturalismo en la literatura hispanoamericana no es lo mismo que hacerlo en la europea o en la literatura de otros continentes. Tampoco es lo mismo hacerlo en la misma zona geográfica pues se aprecian diferencias en el momento histórico en que se desarrollan y también en relación a las características comunes que, se supone comparten, como el estilo, las temáticas, las estéticas y también las ideologías. Dentro de esta concepción, la literatura, al igual que otras expresiones artísticas, refleja un período en particular lo que resulta en una generalización cuando se toma en consideración lo que estamos destacando.

Pensamos que la propuesta actancial que aplicamos en este estudio resulta útil y valiosa puesto que ha sido elaborada para analizar un corpus de obras dramáticas creadas en un momento y en un lugar específico. También suponemos que esta propuesta podría utilizarse en el análisis de otros corpus dramáticos de otros países de la región que fueron creados durante la misma época y en circunstancias históricas y políticas similares.

La propuesta macroactancial que hemos ideado está constituida originalmente por cuatro macroesquemas actanciales como hemos apuntado en 1.3 y 4.2. En este estudio hemos utilizado tres para hacer los análisis, pero en un trabajo futuro proyectamos aplicar y poner a prueba el cuarto macroesquema actancial que lo hemos denominado como el de “los sentimientos nacionales”.

Este cuarto macroesquema actancial: “Los sentimientos nacionales” agrupa las composiciones que tienen en el amor y la pasión su centro temático. La formulación para este macroesquema la resumimos así: el amor y la pasión (D1) son las fuerzas que mueven al

protagonista o antagonista (S) en su deseo de conseguir una unión amorosa (O) que en la mayoría de los casos es el matrimonio como producto del amor. Los servidores o amigos ayudarán (A) al Sujeto, y los parientes o la sociedad (Op.) se opondrán a los deseos del Sujeto. El destinatario de la acción emprendida por el protagonista o el antagonista es el propio Sujeto (D2). Una característica de estos textos, es su carácter marcadamente individual, pues el Sujeto y el Destinatario son los mismos; además en el lugar del Destinador se halla una fuerza afectiva, sexual que refuerza esta individualidad.

Otro estudio que nos planteamos a futuro, como destacamos en el capítulo 2.1 es el de avisos y programas de espectáculos teatrales hallados en la prensa del período estudiado. Poseemos una rica documentación obtenida en la Biblioteca Nacional de Chile.

El estudio de la prensa periódica resulta de vital relevancia a la hora de querer adentrarnos en una investigación que trate sobre las esferas teatrales de la escritura dramática o texto teatral; la de su puesta en escena o teatralización; la del espacio arquitectónico-social y la de la institucionalidad de lo teatral. La documentación e información que hemos encontrado en periódicos y revistas cobra especial importancia en nuestro análisis, puesto que la crítica teatral que se inserta en el capítulo 2, nos sirve como marco contextual y referencial al estudio que desarrollamos en el capítulo 5. Además, queremos destacar que aproximadamente el 65% de las composiciones dramáticas que conforman el corpus de trabajo se hallan en esas fuentes primarias.

El proyecto de una literatura nacional chilena ya comienza a bosquejarse en los albores de la Independencia. La literatura y el teatro son utilizados por los intelectuales y hombres públicos de la época como un vehículo político, pedagógico, social, moral y patriótico que debía contribuir en la tarea de romper con la herencia colonial y su modelo social como una forma de emancipación intelectual y mental que necesitaba el nuevo estado-nación.

Para finalizar quisiera comentar que los resultados que se obtienen del análisis de este estudio nos han resultado en cierta medida, imaginables en relación a los objetivos, preguntas e hipótesis que nos habíamos planteado en los inicios de este proyecto. Sin embargo, lo que nos ha sorprendido es el observar cómo un grupo de escritores, a través de su discurso dramático, fueron capaces de ir sentando las bases de lo que sería y es el teatro chileno de los siglos XX y XXI.

Es un hecho que la literatura dramática en Chile, y, también en otras zonas geográficas, siempre ha estado en una posición de desventaja o inferioridad en relación a la narrativa y,

sobre todo, a la poesía la que en el siglo XX fue galardonada con dos premios Nobel de literatura. Las historias de la literatura chilena es poco el espacio que le dedican al teatro en comparación con los otros géneros. Ahora, si se trata de la época que hemos analizado, el silencio se hace más evidente. Sin embargo, la literatura dramática nacional ha entregado importantes dramaturgos en los dos últimos siglos al acervo literario local. El desarrollo que ha alcanzado el teatro nacional y la literatura chilena, en general, no hubiese sido posible sin el paréntesis que significa para muchos estudiosos el siglo XIX. Allí están en realidad aquellos intelectuales ilustrados infatigables que hicieron posible y lucharon por la creación de una literatura con características propias y allí están también los gérmenes de una tradición, aunque muchos no lo saben y otros optan por ignorarlo.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

A. Corpus de obras dramáticas

Allende, Juan. 1879. *El General Daza*. Juguete cómico en un acto. Santiago de Chile. Librería Americana. 23 pp.

Barros Grez, Daniel. 1979. *El avaro*. Comedia en tres actos, en *Revista Apuntes* de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, N° 85. 101 pp.

--- 1859. *La Beata*. Cuento dramático-tragi-cómico, en *La Semana*, tomo II. Santiago de Chile. 4 pp.

--- 1873. *La colegialada*. Juguete cómico en un acto, en *Revista de Santiago*, tomo III. Santiago de Chile. 14 pp.

--- 1883. *La Iglesia y el Estado*. Fantasía trágica en un acto. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile. 33 pp.

--- 1881. *Como en Santiago*. Comedia de costumbres en tres actos. Santiago de Chile. Imprenta Gutenberg.

--- 1879. *El testarudo*. Comedia en tres actos, en *Revista Chilena*, tomo XV. Santiago de Chile. 91 pp.

--- 1879. *Cada oveja con su pareja*. Comedia en un acto y en verso, en *Revista Chilena*, tomo XV. Santiago de Chile. 47 pp.

Bello, Carlos. 1842. *Los amores del poeta*. Drama en dos actos y tres cuadros. Santiago de Chile. Imprenta del Progreso. 56 pp.

Benavidez, Manuel Antonio. 1874. *La mejor espuela*. Comedia original en tres actos y en verso. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 118 pp.

--- 1875. *El precio de la gloria*. Drama en un acto y en verso. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 39 pp.

Blest Gana, Guillermo. 1858. *La conjuración de Almagro*. Drama histórico en cuatro actos y en verso. Santiago de Chile. Imprenta de El País. 158 pp.

--- 1890. *El pasaporte*. Zarzuela en un acto y en verso. Valparaíso, Chile. Tipografía Nacional. 39 pp.

Blest Gana, Alberto. 1956. *El jefe de la familia*. Comedia en tres actos. Santiago de Chile: Zig-Zag. 93 pp.

Blondel, Enrique. 1867. *Un hombre distraído*. Juguete cómico, en *Revista Coquimbana*. Coquimbo (Chile). 8 pp.

Caldera, Daniel. 1876. *Arbaces o el último Ramses*. Drama histórico en tres actos, en *Revista Chilena*, tomo V. Santiago de Chile. 61 pp.

--- 1877. *El tribunal del honor*. Drama en tres actos, en *Revista Chilena*, tomo VII. Santiago de Chile. 58 pp.

Chaigneau, Julio. 1918. *Astucia quieren las cosas*. Juguete cómico. Santiago de Chile. Imprenta Excelsior. 30 pp.

Egaña, Juan. 1829. *Al amor vence el deber*. Traducción libre y modificada de la *Zenobia* de Metastasio. In *Ocios filosóficos y poéticos en la Quinta de las Delicias*. Londres. 83 pp.

Espiñeira, Antonio. 1876. *Más discurre un hambriento que cien letrados*. Juguete cómico en dos actos. Santiago de Chile. Imprenta del Correo. 84 pp.

--- 1876. *Chincol en Sartén*. Comedia sainete en dos actos, en *La Estrella de Chile*, N° 460. Santiago de Chile. 35 pp.

Garriga, Pablo. 1877. *La huérfana*. Drama original en tres actos y en verso, en *Revista Chilena*, tomo VIII. Santiago de Chile. 123 pp.

Givovich, Arturo. 1877. *Todo menos solterona*. Comedia en tres actos y en verso. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 42 pp.

Henríquez, Camilo. 1817. *La Camila o la Patriota de Sud-América*. Drama sentimental en cuatro actos. Buenos Aires. Imprenta Benavente. 40 pp.

Jover, Rafael. 1873. *Quien mucho abarca...* Proverbio en dos actos y en verso, en *Revista Sud América*. Santiago de Chile. 65 pp.

Lathrop, Carlos. 1879. *¡Glorias peruanas!* Comedia bufa en un acto y en verso. Santiago de Chile. Librería Americana. 25 pp.

--- 1879. *La toma de Calama*. Comedia en tres actos y en verso. Santiago de Chile. Librería Americana. 68 pp.

Marchant, Ruperto. 1874. *Scanderberg*. Drama histórico original en cuatro actos, en *La Estrella de Chile*, tomo VIII. Santiago de Chile. 86 pp.

--- 1874. *La conspiración de Milán*. Drama histórico en dos actos y tres cuadros, en *La Estrella de Chile*, tomo VIII. Santiago de Chile. 22 pp.

--- 1875. *El renegado*. Drama en cuatro actos, en *La Estrella de Chile*, N° 422. Santiago de Chile. 38 pp.

- 1875. *El último día de Polonia*. Drama histórico original en cuatro actos y ocho cuadros. Santiago de Chile. Imprenta de La Estrella de Chile. 53 pp.
- 1875. *El reverso de la medalla*. Comedia en un acto, en *La Estrella de Chile*, N° 398. Santiago de Chile. 12 pp.
- 1875. *El huérfano*. Drama en un acto traducido libremente del francés, en *La Estrella de Chile*, N° 401. Santiago de Chile. 7 pp.
- 1875. *Por leer al revés*. Comedia en un acto imitación del francés, en *La Estrella de Chile*, N° 419. Santiago de Chile. 10 pp.
- Minvielle, Rafael. 1842. *Ernesto*. Drama en tres actos. Santiago de Chile. Imprenta del Progreso. 48 pp.
- Murillo, Valentín. 1872. *El patio de los tribunales*. Comedia en un acto. Santiago de Chile. Imprenta de la República. 36 pp.
- 1877. *James Lewis*. Drama en un acto. Valparaíso, Chile: Imprenta del Mercurio. 32 pp.
- Rodríguez, Luis. 1909. *El ángel y el demonio*. Fantasía en verso, en *Obras Poéticas*, Santiago de Chile. Imprenta Artística Nacional. 25 pp.
- 1909. *Por amor y por dinero*. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Poéticas*, Santiago de Chile: Imprenta Artística Nacional. 92 pp.
- Sánchez, José. 1877. *La casa de campo*. Juguete cómico en un acto. Valparaíso, Chile. Librería de Real y Prado. 29 pp.
- Sanfuentes, Salvador. 1850. *Juana de Nápoles*. Drama histórico en cinco actos, en *Leyendas y obras dramáticas*, tomo I. Santiago de Chile. Imprenta de los Tribunales. 106 pp.
- 1863. *Una venganza*. Drama histórico original en cinco actos, en *Dramas Inéditos de Salvador Sanfuentes*. Santiago de Chile. Imprenta Nacional. 68 pp.
- 1863. *Los celos infundados*. Comedia en un acto traducida libremente de Molière, en *Dramas Inéditos de Salvador Sanfuentes*. Santiago de Chile. Imprenta Nacional. 34 pp.
- 1863. *Cora o la virgen del sol*. Drama en cinco actos, en *Dramas Inéditos de Salvador Sanfuentes*. Santiago de Chile. Imprenta Nacional. 74 pp.
- Tornero, Enrique. 1879. *Los pasatiempos del general Daza*. Drama tragi-cómico en dos actos. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 37 pp.
- Torres, José. 1856. *La Independencia de Chile*. Drama histórico en tres actos. Santiago de Chile. Imprenta del Ferrocarril. 76 pp.
- 1858. *Una promesa de amor*. Comedia en dos actos, en *El Correo Literario*, N° 20. Santiago de Chile. 11 pp.

- 1863. *Carlos o amor de padre*. Drama en cuatro actos y en prosa. Valparaíso, Chile. Imprenta y Librería del Mercurio. 30 pp.
- 1863. *El Aventurero*. Pieza en un acto. Valparaíso, Chile. Imprenta y Librería del Mercurio. 18 pp.
- Torres, Víctor. 1879. *Los dos amores*. Drama en cuatro actos, en *Revista Chilena*, tomo XV. Santiago de Chile. 94 pp.
- Valderrama, Adolfo. 1876. *Don Cayetano*. Pieza en un acto, en *Revista Chilena*, tomo V. Santiago de Chile. 31 pp.
- Vera y Pintado, Bernardo. 1899. *Introducción a la tragedia, El triunfo de la naturaleza*, en Nicolás Anrique. *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*. Santiago de Chile. Imprenta Cervantes. 8 pp.
- 1899. *Introducción a la tragedia de Guillermo Tell de Lemièrre*, en Nicolás Anrique: *Ensayo de una Bibliografía Dramática Chilena*. Santiago de Chile. Imprenta Cervantes. 5 pp.
- Vial, Román. 1870. *Choche y Bachicha*. Juguete cómico. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 32 pp.
- 1870. *Una votación popular*. Juguete cómico en un acto. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 23 pp.
- 1889. *Los extremos se tocan*. Comedia en tres actos, en *Costumbres chilenas*, tomo I. Valparaíso, Chile. Imprenta del Mercurio. 61 pp.
- 1875. *La mujer-hombre*. Drama en tres actos en prosa, en *Revista Chilena*, Santiago de Chile. 44 pp.
- Vicuña, Ángel. 1871. *Leonor o el último día de los jesuitas*. Drama histórico en cinco actos. Santiago de Chile. Imprenta Chilena. 60 pp.
- Walker, Carlos. 1912. *Manuel Rodríguez*. Drama histórico en cuatro actos, en Nicolás Peña: *Teatro Dramático Nacional*. Santiago de Chile. Imprenta Barcelona. 92 pp.

B. Prensa de la época revisada

El Alba, 1871, N°s 1-12.

El Araucano, 1834, N°s 171 y 173.

El Artesano, 1841, N°s 1-6.

El Artesano, 1869-1870, N°s 6-10, 12-18.

*Colección de Antiguos Periódicos Chilenos. 1951-1966*²⁰⁰.

El Copiapino, 2a época, 1846, N° 18.

El Correo Literario, 1858, N°s 1-22.

El Correo Literario, 1864-1865, N°s 1-28.

El Correo Mercantil, 1832, N°s 128-129.

El día y el golpe, 1836, N° 16.

El Entreacto, 1845, N°s 1-10.

El Ferrocarril, 1855²⁰¹.

El futre fósforo, 1867, N° 1²⁰².

El Independiente, 1869, N° del 27/08/1869.

El Mercurio Chileno, 1828, N°s 3, 136-140.

El Mercurio de Valparaíso, 1841-1842, N°s 3796, 3924, 4030-4044.

El Miliciano, 1841, N°s 2-16.

El Museo, 1853, N°s 1-28.

El Observador eclesiástico, 1823, N° 1.

El Progreso, 1842, N°s 1-12.

El Semanario de Santiago, 1842-1843, N°s 1-31.

El Telégrafo, 1819, N° 55.

El Verdadero Liberal, 1827 N° 38.

Guerra a la tiranía, 1840, N° 11.

La Aurora de Chile, 1812, N° 31.

La Estrella de Chile, 1867-1879, N°s 1-597.

La Gaceta del Gobierno de Chile, 1815, N°s 2-62.

La Juventud, 1867, N°s 1-12.

La Linterna, 1867, N°s 1-13.

La Semana, 1859-1860, N°s 1-49.

Revista Coquimbana, 1867, N°s 1-18.

Revista Chilena, 1875-1880. 16 tomos.

Revista del Pacífico, 1858-1860, tomos I-V, pp. 1-800.

Revista de Santiago, 1872-1873, tomos I-III.

²⁰⁰ Esta Colección comprende publicaciones editadas entre 1817 y 1825, con un prólogo de Guillermo Feliú Cruz quien es responsable de estas reediciones.

²⁰¹ De *El Ferrocarril*, hemos revisado algunos números que quedan enmarcados entre 1858 y 1876.

²⁰² De este "periódico" se editó sólo un número.

Revista Sud-América, 1873, tomos I-III.

Revista de Valparaíso, 1842, 1a. serie, N°s 1-16.

Revista de Valparaíso, 1873-1874, N°s 2-19.

2. Fuentes secundarias

Academia Chilena. 1978. *Diccionario del Habla chilena*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Acevedo, Antonio. 1933. "Consideraciones sobre el teatro chileno. Breve síntesis de la producción", en *Atenea*, Concepción (Chile), N° 95, marzo, pp. 146-158; N° 96, abril, pp. 309-319.

Amate, Juan. 1990. *La literatura hispanoamericana anterior al siglo XX*. Madrid. Cincel, S.A.

Amunátegui, Miguel Luis. 1888. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago de Chile. Imprenta Nacional.

Anrique, Nicolás. 1899. *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*. Santiago de Chile. Imprenta Cervantes (*Anales de la Universidad de Chile*).

Anrique, Nicolás. 1900. *Bibliografía dramática chilena*. Santiago de Chile. Imprenta Cervantes (Publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*).

Arán, Olga et alii. 1996. *Diccionario Léxico de la teoría de Mijail Bajtin*. Córdoba-Argentina. Dirección General de Publicaciones de las Universidad Nacional de Córdoba.

Arellano, Ignacio. 2011. *El arte de hacer comedias*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Arellano, Ignacio. 2015. "Éticas del honor (y del Poder) en el teatro del Siglo de Oro". En <http://revistas.rae.es/brae/article/view/35/111> (Visto: 11-2-18).

Azor, Ileana. 1988. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

Bajtin, Mijail. 1985. *Estética de la creación verbal*. México. Siglo veintiuno editores; segunda edición.

Bajtin, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid. Alianza Editorial.

Bajtin, Mijail. 1974. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona. Madrid. Alianza; segunda edición.

Bajtin, Mijail. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México. F:C:E: Colección Breviarios.

- Bajtin, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- Barrera, Víctor. 2005. *La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870)*. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana). Santiago: Universidad de Chile. http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/barrera_v/html/index-frames.html
- Barros Grez, Daniel. 1873. “Discurso de incorporación en la Academia de Bellas letras”. *Revista de Santiago*, tomo III.
- Bello, A. 1981. *Temas de crítica literaria*. Caracas. La Casa de Bello.
- Bellini, Giuseppe. 1986. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid. Editorial Castalia.
- Briseño, Ramón. 1862. *Estadística bibliográfica de la literatura chilena 1812-1876*. Tomo I, Santiago. Imprenta Chilena.
- Briseño, Ramón. 1876. *Estadística bibliográfica de la literatura chilena 1812-1876*. Tomo II, Santiago. Imprenta Chilena.
- Cabrales, José. 1982. *Literatura hispanoamericana: hasta el siglo XIX*. Madrid. Playor.
- Cancino, Hugo. (Coordinador). 2004. *Los intelectuales latinoamericanos entre la modernidad y la tradición siglos XIX y XX*. Madrid. Iberoamericana.
- Cánepa Guzmán, Mario. 1974. *Historia del teatro chileno*. Santiago de Chile. Universidad Técnica del Estado.
- Cánepa Guzmán, Mario. 1987. *Teatro y Literatura*. Santiago de Chile. Ediciones Mauro.
- Carilla, Emilio. 1975. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid. Gredos.
- Cartes, Armando. 2013. “Arauco, matriz retórica de Chile: símbolos, etnia y nación”. En *Si somos Americanos*, Revista de estudios Transfronterizos. Volumen XIII / N° 2, pp. 191-214. Santiago de Chile.
- Casetti, Francesco. 1980. *Introducción a la semiótica*. Barcelona. Fontanella.
- Castagnino, Raúl. 1983. *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires. Nova.
- Castro Arcos, Javier. 2013. “David Trumbull, entre masonería y protestantismo: la conformación del frente anticlerical en Chile a fines del siglo XIX”. *Relig. soc.* Vol. 33, N° 1. (pp. 98-121). Río de Janeiro. En: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872013000100006 (Visto: 3-7-18).
- Céspedes, Mario y Lelia Garreaud. 1988. *Gran diccionario de Chile (Biográfico – Cultural)*. Santiago de Chile. Alfa.

- Collier, Simon y William Sater. 1999. *Historia de Chile (1804-1994)*. Madrid. C+I, S.L.
- Correa, Sofía. 1983. "Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción". En *Revista Apuntes*, pp. 296-415. Escuela de Teatro. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Cruz, Pedro. 1944. *Bilbao y Lastarria*. Santiago de Chile. Editorial Difusión Chilena.
- Cuadra, Fernando. 1979. "El tribunal del honor: aspectos de su estructura". En: http://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Daniel_Caldera/Resenas_y_notas_de_prensa/Fernando_Cuadra.pdf (Visto: 23-2-18).
- Cuadra, Fernando. 1980. "El tribunal del honor: y el desarrollo del teatro chileno". En: http://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Daniel_Caldera/Resenas_y_notas_de_prensa/Cuadra_2.pdf (Visto: 23-2-18).
- Cuadra, Fernando. 1988. "Una constante del teatro chileno". En *Anales del Instituto de Chile*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Checa, Francisco y Concepción Fernández. 2014. "Adulterio femenino, divorcio y honor en la escena decimonónica española. El debate social en la recepción de *El nudo gordiano* de Eugenio Sellés (1842-1926)". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, N° 1, pp. 155-169.
- Darrigrandi, Claudia. 2013. "Santiago: una ciudad configurada en sus letras". En: <https://sephatrad.blogspot.se/2013/10/santiago-literario.html> (Visto: 10-06-17).
- De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires. Galerna.
- De Toro, Fernando. 1986. "Reflexiones en torno a una historia del teatro hispanoamericano", en *Gestos*, N° 1, abril de 1986, U.S.A., pp. 101-119.
- De Toro, Alfonso y Fernando De Toro (eds.). 1993. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt. Vervuert Verlag.
- Del Solar, Fidelis. 1875. *Reparos al diccionario de chilenismos del señor don Zorobabel Rodríguez*. Santiago de Chile. Imprenta de Federico Schrebler.
- Devés Valdés, Eduardo. 1997. "El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: la reivindicación de la identidad", en *CUYO*, Anuario de Filosofía Argentina y Americana, N° 14, Año 1997, pp. 11-75.
- Donoso, Carlos y María Huidobro. 2015. "La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico", en *Historia* N° 48, vol. 1, pp. 77-97. Santiago de Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Durán Cerda, Julio. 1962. *Repertorio del Teatro Chileno. Bibliografía, obras inéditas y estrenadas*. Santiago de Chile. Instituto de Literatura Chilena, Universidad de Chile.

- Durán Cerda, Julio. 1959. *Panorama del teatro chileno. 1842-1959. Estudio y antología*. Santiago de Chile. Editorial del Pacífico.
- Eco, Umberto. 1988. *Tratado de semiótica general*. 4a ed. Barcelona. Lumen.
- Escudero, Alfonso. 1966. *Apuntes sobre el teatro en Chile. En Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones estéticas*. Santiago de Chile. Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile.
- Estébanez, Demetrio. 1996. *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza Editorial.
- Estrada Turra, Baldomero. 2006. "La colectividad británica en Valparaíso durante la primera mitad del siglo XX". *Historia* N° 39, Vol. I, enero-junio. (pp. 65-91). Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Farías, Javier. 1958. *Historia del teatro*. Buenos Aires. Atlántida.
- Franco, Jean. 1993. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona. Ariel.
- Faúndez, Tania. 2014. *La guerra en la dramaturgia chilena*. Tesis doctoral. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Catalana. Doctorado en Estudios Teatrales.
- Fothergill-Payne, Louise. 1977. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Madrid. Selecciones Gráficas (Ediciones).
- Frasquet, Ivana. 2012. "Historia de España y América: últimas tendencias en investigación". En *España y América en el Bicentenario de las Independencias*. I Foro Editorial de Estudios Hispánicos y Americanistas de Francisco Fernández y Lucía Casajús (Eds.). Valencia. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Fernández, Maximino. 1996. *Historia de la literatura chilena*. (Tomos I y II). Santiago de Chile. Editorial Salesiana.
- Ferreras, Juan Ignacio y Andrés Franco. 1989. *El Teatro en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.
- Ferreras, Juan Ignacio. 1987. *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*. Madrid. Taurus.
- Figueroa, Pedro Pablo. 1885. *Galería de escritores chilenos*. Santiago de Chile. Imprenta y Litografía Ahumada.
- Figueroa, Pedro Pablo. 1888. *Diccionario Biográfico General de Chile*. Santiago de Chile. Imprenta Victoria.
- Foresti, Carlos et alii. 1999. *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Tomo I: 1810-1859. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.
- Foresti, Carlos et alii. 2001. *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Tomo II: 1860-1879. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.

Fuenzalida Grandón, Alejandro. 1893. *Lastarria i su tiempo*. Santiago de Chile. Imprenta Cervantes.

García Templado, José. 1991. *El Teatro Romántico*. Madrid. Anaya.

González Cañal, Rafael. 1997. *Edición crítica de los ocios del Conde de Rebolledo*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

Greimas, Julien y Joseph Courtes. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.

Greimas, Julien. 1987. *Semántica estructural*. Madrid. Gredos.

Godoy, Hernán. 1984. *La cultura chilena*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Godoy, Hernán. 1976. *El carácter chileno*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Goic, Cedomil. 1991. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona. Editorial Crítica.

Goic, Cedomil. 1954. "El teatro costumbrista de Daniel Barros Grez". Conferencia en el Teatro Antonio Varas el 29 de diciembre de 1954 con celebraciones de la semana de Barros Grez con motivo del cincuentenario de su muerte. Recuperado de http://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Daniel_Barros_Grez/Articulos/Cedomil_Goic.html

Gómez Arismendi, Jorge. 2016. "El liberalismo radical de José Victorino Lastarria". Fpp (Fundación para el Progreso). Santiago de Chile. En: https://fppchile.org/wp-content/uploads/2016/05/El-liberalismo-radical-de-JVL_final.pdf (Visto: 30-6-18).

Gómez Redondo, Fernando. 1996. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid. EDAF.

González-Stephan, Beatriz. 2002. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid. Iberoamericana.

Guerra Cunningham, Lucía. 1987. "Ideología política y alegoría en *Don Guillermo* de José Victorino Lastarria". En *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Prisma Institute.

Guerrero, Eduardo. 1984. "Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria (1842)". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 409. Madrid. Gráficas Valencia.

Helbo, André. et alii. 1978. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Helbo, André. 1989. *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires. Galerna.

- Hernández, Roberto. 1928. *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de los espectáculos públicos*. Valparaíso-Chile. Imprenta San Rafael.
- Hurtado, María de la Luz. 1992. “Un siglo de historia dramática chilena. Principales vertientes y problemas de investigación”. En *Teatro Iberoamericano. Historia, Teoría y Metodología* entre pp. 68-86. Santiago de Chile. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Hurtado, María de la Luz. 1997. *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine, California: Ediciones de *Gestos*. Colección Historia del Teatro 2.
- Hurtado, María de la Luz. 2010. “Teatro y política: una recurrente y tensa relación en el teatro chileno”. En *Anales del Instituto de Chile*. Volumen XXIX. Santiago de Chile.
- Ibarra, Marta. 2016. “La aparición del mapuche como el “otro”, el héroe y el salvaje”. *Revista cultural Ventana Latina*. En: <http://www.ventanalatina.co.uk/2016/10/la-aparicion-del-mapuche-como-el-otro-el-heroe-y-el-salvaje/> (Visto: 14-4-18).
- Jaksic, Iván y Sol Romero. 2010. “El gobierno y las libertades: la ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”. *Estudios públicos*, N° 118 (pp. 69-106). En: Centro de estudios Públicos: <https://www.cepchile.cl/el-gobierno-y-las-libertades-la-ruta-del-liberalismo-chileno-en-el/cep/2016-03-04/095252.html> (Visto: 3-7-18).
- Jara, R et. alii. 1977. *Diccionario de términos e "ismos" literarios*. Madrid. Ediciones José Porrúa T.
- Jiménez, Eduardo. 1998. *Análisis actancial de un corpus selectivo del teatro chileno: 1810-1879*. Gotemburgo. Universidad de Gotemburgo.
- Kaempfer, Álvaro. 2006. “Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844: Genocidio, historiografía y proyecto nacional”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXII, Nos. 63-64. Lima-Hanover, pp. 9-24.
- Lastarria, José Victorino. 1842. *Discurso de incorporación a una sociedad de literatura de Santiago*, en la sesión del tres de mayo de 1842. Valparaíso. Imprenta de M. Rivadeneyra.
- Lastarria, José Victorino. 1885. *Recuerdos Literarios*. 2a. ed. Santiago de Chile. Librería de M. Servat.
- Latcham, Ricardo et alii. 1956. *El criollismo*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Losada, José. 1990. “La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: problemas de metodología”. En <https://www.yumpu.com/es/document/view/14425789/la-concepcion-del-honor-en-el-teatro-espanol-y-frances-del-siglo-xvii> (Visto: 11-2-18).
- Löfquist, Eva. 1995. *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. Gotemburgo. Romanica Gothoburgensia XLIV.

Mandiola, Rómulo. 1968. *Estudios de crítica literaria*. Santiago de Chile. Andrés Bello.

Martínez, María. 2008. "A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII. En *Revista Borradores*. Vol. VIII-IX. Córdoba, Argentina. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Marín, G. 1983. *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: Antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami, Florida. Ediciones Universal.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradelas. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona. Ariel.

Martinic, Zvonimir. 2002. "Relaciones Iglesia-Estado en Chile, desde 1820 hasta la muerte del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, en 1878". En *Revista Archivum*. Año III. N° 4. Viña del Mar.

Martinic, Zvonimir. 2012. *Las manifestaciones de la pugna Iglesia-Estado en Chile respecto de la sucesión arzobispal de Santiago. 1878-1886*. Tesis doctoral. Santiago de Chile. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Ciencias Históricas.

Mayorga, Wilfredo. 1978. "El tribunal del honor". En *Las últimas noticias* del 23 de agosto de 1978. Santiago de Chile.

Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl>

Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A.

Montes, Hugo y Julio Orlandi, 1955. *Historia de la literatura chilena*. Santiago de Chile. Editorial del Pacífico.

Morales, Félix y Óscar Quiroz. 1984. *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo I. Valparaíso. Editorial Universitaria, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.

--- 1985. *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo II. Valparaíso. Editorial Universitaria, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.

--- 1986. *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo III. Valparaíso. Editorial Universitaria, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.

--- 1987. *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo IV. Valparaíso. Editorial Universitaria, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.

Morgado, Benjamín. 1972. "Con una obra se hicieron famosos tres autores". En <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-219879.html> (Visto: 12-2-18).

- Morgado, Benjamín. 1985. *Histórica relación del teatro chileno*. La Serena-Chile. Universidad de La Serena.
- Munizaga, Giselle y Paulina Gutiérrez. 1983. "El Estado como actor cultural y teatral". En *Revista Apuntes*, pp. 110-125. Escuela de Teatro. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Nitrihual Valdebenito, Luis et alii. 2011. "Crítica y literatura en José Victorino Lastarria: Ancien Régime e Ilustración". En revista *Historia y Comunicación Social*. Volumen 16, pp. 97-110. Universidad Complutense de Madrid.
- Olavarría, José y Rodrigo Parrini (Eds). 2000. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Primer encuentro de estudios de masculinidad. Santiago de Chile. FLACSO-Chile
- Oyarzún Peña, Luis. 2005. *Taken for a Ride. Escritura de paso*. Compilación y Prólogo de Thomas Harris, Daniela Shütte y Pedro Zegers. Santiago de Chile. RIL editores.
- Palma, Martín. 1874. *Los misterios del confesonario*. Novela de costumbres. Valparaíso. Imprenta de *El Mercurio* de Tornero y Letelier.
- Pas, Hernán (Edt.). 2013. *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. E-book. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
- Pavis, Patrice. 1990. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-Buenos Aires-México. Ediciones Paidós.
- Pereira Salas, Eugenio. 1974. *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849*. Santiago de Chile. Ediciones de la Universidad de Chile.
- Peña, Nicolás. 1912. "Prólogo", en *Teatro Dramático Nacional*. Santiago de Chile. Imprenta Barcelona, pp. VII-CXXXIII.
- Peñas Ruiz, Ana. 2016. "Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional". En *Revistar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Franfurkt. Peter Lang Edition.
- Pinilla, Norberto. 1943. *La generación chilena de 1842*. Santiago de Chile. Editorial Manuel Barros Borgoño.
- Piña, Juan. 2009. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago de Chile. RIL editores.
- Platas Tasende, Ana. 2004. *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Espasa Calpe.
- Poblete, Juan. 2000. "Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: la novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 26, N° 52, pp. 11-34.

Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Teatro. 1983. *El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*. En *Revista Apuntes*, número especial. Santiago de Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Promis, José. 1995. *Testimonios y documentos de la Literatura Chilena*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.

Ramírez, Ana. 1979. *Temas y personajes del Teatro Chileno*. Valparaíso. Facultad de Educación y Letras de la Universidad de Chile de Valparaíso.

Reis, Carlos. 1979. *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*. Salamanca. Ediciones Almar, S.A.

Reis, Carlos. 1989. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid. Editorial Gredos, S.A.

Rela, Walter. 1960. *Contribución a la bibliografía del teatro chileno 1804-1960*. Montevideo. Universidad de La República. Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Rivera, Pablo. 2013. *La transformación del Cerro Santa Lucía (1872) por el Intendente Vicuña Mackenna en relación a la gestión cultural*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes. Universidad de Chile. Facultad de Artes. En: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113885/pablorigivera.pdf?sequence=1> (Visto: 22-12-17).

Rodríguez, Lina. 2009. *Manual de historia de la literatura española. Siglos XIII al XVIII*. Tomo 1. Madrid. Editorial Castalia.

Rodríguez, Orlando. 1973. *Teatro chileno (su dimensión social)*. Santiago de Chile. Editorial Quimantú.

Rodríguez, Zorobabel. 1875. *Diccionario de chilenismos*. Santiago de Chile. Imprenta de "El Independiente".

Rojas Mix, Miguel. 1987. "La cultura hispanoamericana del siglo XIX". En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Madrid. Cátedra.

Rojas Mix, Miguel. 1991. *Los cien nombres de América*. Barcelona. Editorial Lumen.

Román, Norma. 2007. *El modelo actancial y su aplicación*. México D.F. Editorial Pax México.

Romera Castillo, José et alli. 1995. *Bajtin y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid. Visor.

Romero, Luis. 1997. *¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Romero Tobar, Leonardo. 1994. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid. Editorial Castalia.

Roninger, Luis y Pablo Yankelevich. 2009. “Exilio y política en América Latina”. En <http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/viewFile/312/283> (Visto: 19-2-18).

Rubio, Jesús. 1990. *El teatro en el siglo XIX*. 2a ed., Madrid. Editorial Playor.

Ruibal, José. 1990. *Teatro sobre teatro*. Madrid. Cátedra.

Ruiz, Francisco. 1967. *Historia del teatro español*. Madrid. Alianza Editorial.

Ruiz Aldea, Pedro. 1947. *Tipos y costumbres de Chile*. Santiago de Chile. Zig-Zag.

Ruiz Schneider, Carlos. 2010. “El discurso republicano en Chile durante el siglo XIX”. En *Anales del Instituto de Chile*. Volumen XXIX (pp. 263-288). Santiago de Chile.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia contemporánea de Chile I. Estado legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

Salerno, Nicolás. 2008. “De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España, de Alfonso de Toro”. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. N° 110. Editada por el Centro de Estudios Públicos (www.cepchile.cl) (Visto: 10-2-18).

Saldivia, Zenobio. 2003. José Victorino Lastarria: del Romanticismo al Positivismo. 2003. En: <http://www.critica.cl/biografias/jose-victorino-lastarria-del-romanticismo-al-positivismo>

Salomón Chéliz, María. 2011. “Devotas mojigatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX” (pp. 71-98). En *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Ana Aguado y Teresa Ortega (eds). Universitat de València. Universidad de Granada. PUV.

Segre, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Crítica.

Serrano, Sol. 1994. *Universidad y Nación. Chile en el siglo XIX*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Serrano, Sol e Iván Jaksic. 2000. “El poder de las palabras: la Iglesia y el Estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”. Santiago. *Historia*, vol. 33. En: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942000003300010 (Visto: 21-6-18).

Silva, Bárbara. 2012. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria vieja, Centenario y Bicentenario*. Santiago de Chile. Editorial LOM.

- Soriano, Kari y Felipe Martínez-Pinzón (Eds). 2016. *Revistar el costumbrismo*. Frankfurt. Peter Lang Edition.
- Subercaseaux, Bernardo. 1979. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura*. Santiago de Chile. Editorial Aconcagua.
- Subercaseaux, Bernardo. 1980. “Liberalismo positivista y naturalismo en Chile (1865-1875)” En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 6, N° 11, pp. 7-27. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Subercaseaux, Bernardo. 1997. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX. J.V. Lastarria*. Tomo I. Santiago de Chile. Universitaria.
- Subercaseaux, Bernardo. 1999. “Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional”. En *Estudios Públicos*, entre pp. 149-164. Santiago de Chile.
- Subercaseaux, Bernardo. 2007. “Literatura, nación y nacionalismo”. En *Revista Chilena de literatura*, Número 70, entre pp. 5-37. Santiago de Chile.
- Subercaseaux, Bernardo. 2010. “Literatura y prensa de la Independencia, independencia de la literatura”. En *Revista Chilena de Literatura*, número 77, entre pp. 157-180. Santiago de Chile.
- Subercaseaux, Bernardo. 1991. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de Hermenéutica cultural*. Santiago de Chile. Ediciones Documentas.
- Subercaseaux, Bernardo. 1988. *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago de Chile. Editorial Aconcagua.
- Szmulewicz, Efraín. 1977. *Diccionario de la literatura chilena*. 2a. ed. corregida y aumentada. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (Eds.). 2009. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México. Siglo XXI Editores.
- Talens, Jenaro. et alii. 1988. *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Poesía, narrativa, teatro, cine). 4a ed. Madrid. Cátedra.
- Torres, Arturo y Raúl Silva Castro. 1935. *Ensayo de bibliografía de la literatura chilena*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Villalobos, Sergio. 1990. *Breve historia de Chile*. Sexta edición, Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Villalobos, Sergio et alii. 1986. *Historia de Chile*. 11. ed. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. Cuatro Tomos.

- Villalobos, Sergio. 1987. *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Villegas, Juan. 1991. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canadá. Girol Books.
- Villegas, Juan. 1984. *Teoría de historia literaria y poesía crítica*. Girol Books, Canadá.
- Villegas, Juan. 1984. "El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile", en *Anales de la Universidad de Chile*, Quinta serie, N°5, Santiago de Chile. Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 317-336.
- Villegas, Juan. 1986. "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano". En *Gestos*, N° 2, noviembre de 1986, Irvine, (U.S.A.), pp. 57-73.
- Villegas, Juan. 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. The Prisma Institute, Minneapolis, Minnesota.
- Villegas, Juan. 1991. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ontario. Girol Books, Ottawa.
- Villegas, Juan. 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, California. Ediciones de Gestos. Colección Teoría 2.
- Ynduráin, Domingo. 2012. "Personaje y abstracción". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/personaje-y-abstraccion/html/7d3da49c-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html (Visto: 20-6-18).
- Zavala, Iris. 1996. *Escuchar a Bajtin*. España. Montesinos.
- Zolezzi, Mario. 1984. "Tres diarios iquiqueños". En: <http://www.tarapacaenelmundo.cl/index.php/identidad/cronicas-tarapaquenas/1144-diaros-iquiqueños> (Visto: 23-2-18).

Apéndice: Estudios posteriores del teatro chileno

El objetivo principal de este Apéndice es orientar e informar al lector y potenciales investigadores acerca de lo que se ha escrito hasta la fecha sobre el teatro chileno del período que abarca este estudio. No es nuestra intención hacer una presentación y descripción pormenorizada de estos estudios, sino que solo deseamos darlos a conocer sucintamente. Los estudios y críticas del teatro chileno de la época ya los hemos comentado y analizado en el capítulo 2.1. Ahora nos centraremos en los que se han elaborado con posterioridad.

El primer trabajo sistemático sobre el teatro chileno es *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* de Miguel Luis Amunátegui (1888)²⁰³. Este libro traza un panorama del teatro chileno desde la época de la conquista hasta el siglo XIX, siendo este último el centro de estudio; Amunátegui, a través de los 16 capítulos en los que se divide su libro, da cuenta de cómo va transcurriendo la vida teatral a través de diferentes momentos de la historia poniendo especial atención en las obras que se representaban. Nos parece destacable en este trabajo las fuentes manejadas por el autor; la mayoría corresponden a documentos oficiales o históricos. Aspectos cardinales de su obra son la rica información aportada con relación a la censura teatral, a las obras representadas, compañías dramáticas y actividad de los dramaturgos.

Otra investigación importante se titula *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos* de Roberto Hernández (1928). Esta es una obra de gran extensión que aporta una rica información sobre el desarrollo del teatro chileno, desde la Colonia hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Al igual que la obra de Miguel Luis Amunátegui, el estudio se centra en la actividad teatral durante el siglo XIX, especialmente en la ciudad de Valparaíso. La desventaja que presenta este trabajo es la falta de sistematización. Las fuentes utilizadas por Hernández son básicamente los periódicos de la época. La obra presenta también más de 500 grabados.

Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849 de Eugenio Pereira Salas (1974) es uno de los trabajos que aporta más información

²⁰³ Gran parte de la información que aporta este estudio comenzó a publicarse por partes en la *Revista de Santiago* de 1872 como vimos en 2.1.

sobre el desarrollo del teatro y su historia. El primer y segundo capítulo están dedicados a estudiar el origen del arte dramático hispanoamericano; luego se hace un rápido recorrido, a través de 4 capítulos, por el teatro durante la Colonia. Finalmente, a partir de la página 70 y hasta el final se centra el estudio en la primera mitad del siglo XIX y son 20 capítulos los que tratan este período. En el prólogo Pereira Salas hace un reconocimiento a la labor desarrollada por Miguel Luis Amunátegui: "[...] debemos adjudicar a Miguel Luis Amunátegui en su libro señero *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, el mérito de haber sido el pionero de estos estudios especializados" (1974: 11). El primer apéndice aporta una rica información sobre las obras que se representaron en Chile entre 1612 y 1849; se señala la fecha, la ciudad, el teatro, el nombre de la pieza, su autor y el género al que pertenece la obra puesta en escena.

Histórica relación del teatro chileno de Benjamín Morgado (1985) es una presentación de los escritores dramáticos y sus obras. Morgado entrega detallados datos biográficos sobre los autores y posteriormente procede a presentar un resumen o breve argumento de cada pieza dramática ejemplificando, en la mayoría de los casos, con citas de la propia obra. El libro no aparece capitulado, pero al final entrega un índice general de materias que se divide en 24 partes.

En 1899 Nicolás Anrique escribe *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*. Esta obra se convierte en una fuente básica para quien desee estudiar el teatro chileno del siglo XIX. Desde la página 4 a la 26 se entrega un panorama en orden cronológico de lo que fue la actividad teatral en Chile entre el siglo XVIII y XIX. A partir de la página 27 y hasta la 113 da cuenta de cuatrocientos títulos de obras dramáticas de autores chilenos y extranjeros y señala cuándo han sido representadas anotando el lugar y la fecha de la puesta en escena. El resto del libro está configurado con tres apéndices (en dos de ellos reproduce dos obras dramáticas inéditas) y dos suplementos que se titulan "Teatro extranjero relativo a Chile" y "Teatro chileno" respectivamente.

Contribución a la bibliografía del teatro chileno 1804-1960 de Walter Rela (1960) es un folleto que toma como base el trabajo recién mencionado de Nicolás Anrique y lo completa, en gran medida, con la producción dramática posterior a 1896 cubriendo hasta el año 1960. El trabajo se divide básicamente en tres partes. En la primera aparece una noticia preliminar sobre el desarrollo del teatro chileno escrita por Ricardo Latcham. La segunda está referida a obras generales que se deben tener en consideración para el estudio del teatro en Chile y la tercera parte contiene un índice de autores y obras.

Repertorio del Teatro Chileno de Julio Durán Cerda es una obra fundamental para quienes deseen conocer la bibliografía del teatro chileno desde la Independencia hasta 1960. Este libro toma como punto de partida la información entregada por Nicolás Anrique y Walter Rela y la enriquece considerablemente. El libro se divide básicamente en dos partes; la primera está dedicada a dar a conocer la bibliografía de obras del teatro chileno escritas hasta 1962 y la segunda se refiere a "estudios fundamentales" y "otros estudios" que se han realizado sobre el teatro nacional.

Ensayo de bibliografía de la literatura chilena de Arturo Torres-Río seco y Raúl Silva Castro (1935) aporta algunos títulos de obras dramáticas compuestas por escritores chilenos. El libro consta de tres partes. Una primera está dedicada a la bibliografía sobre la novela (entre las pp. 1 y 24); la segunda está referida a la poesía (pp. 25 a 42) y la tercera parte está dedicada al drama (pp. 43 a 58). Termina este *Ensayo* entregando una lista de crítica y fuentes bibliográficas sobre los tres géneros.

Historia del teatro chileno, de Mario Cánepa Guzmán (1974) estudia el teatro chileno desde la Colonia hasta 1970. Se divide en tres capítulos titulados: la colonia, la independencia y época actual. Trazar un estudio que quiera examinar un período tan extenso (más de 400 años) lógicamente presentará lagunas y es lo que sucede con este texto. Más del 55% de la información está referida al siglo XIX y los otros períodos tienen menos representación. Además, la información entregada se limita, en general, a dar cuenta parcial sobre los escritores dramáticos, los actores y los teatros existentes en el país.

Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas son autores de *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile* (1955). Estos autores toman como base una nutrida documentación bibliográfica e iconográfica y basados en recuerdos personales trazan la figura del famoso actor y empresario español Pepe Vila quien cultivó el género de la zarzuela. Esta obra contiene también un registro de los autores chilenos que se dedicaron a cultivar este género. Aunque este estudio toma un período posterior al nuestro hay referencias relacionadas a la época que nosotros estudiamos.

Teatro chileno (su dimensión social) de Orlando Rodríguez (1973) es un estudio enfocado a destacar aspectos sociales de la producción dramática chilena y del desarrollo del espectáculo teatral comprendido entre la Colonia y la década de 1970. La obra se divide en catorce partes; la última presenta un desarrollo cronológico del teatro chileno desde 1460 hasta 1973.

Estudios de crítica literaria de Rómulo Mandiola (1968) es una recopilación de artículos de crítica literaria publicados en diferentes periódicos por el autor (1848-1881). En este texto se encuentran analizadas varias obras que componen el catálogo de piezas teatrales chilenas.

Apuntes sobre el teatro en Chile de Alfonso M. Escudero (1966) es un extenso artículo (va desde la p. 17 a la 60) que intenta resumir la actividad y producción teatral en Chile desde el período de dominación española hasta la década de 1960. Se divide en siete partes y entrega amplia información sobre los teatros, actores y autores dramáticos.

Temas y personajes del teatro chileno (1979) es una tesis guiada por Ana Julia Ramírez, que aporta una interesante información sobre las temáticas y personajes de piezas dramáticas chilenas escritas durante el siglo XIX y XX. El trabajo se estructura en seis partes. Nos parecen destacables los capítulos dos y tres. En el segundo se da a conocer el marco teórico que guía la investigación y en el tercero se aplican los elementos destacados en el marco teórico a las obras dramáticas estudiadas cobrando especial relevancia el estudio de los personajes y temáticas.

El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX (1983) fue publicado por la Revista *Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Presenta cinco trabajos, enfocados desde diferentes perspectivas, y dos anexos, relacionados con el teatro chileno. Consideramos que este estudio es el más completo que se ha realizado hasta la fecha sobre el teatro chileno de la segunda mitad del siglo XIX; la cantidad de información y datos de primera mano (se trabaja con algunos periódicos de la época) y la forma de análisis de que se valen los investigadores nos ha llevado a emitir este juicio. Comienza la investigación con una monografía titulada "Actividad dramática y espacio social 1850-1890" cuyos autores son Giselle Munizaga y Paulina Gutiérrez y en el que describen los tipos de actividad teatral, las salas y compañías. El segundo es un estudio a cargo de Carlos Ochsenius titulado "El teatro en la década de 1890-1900" y se refiere a la actividad teatral en Santiago y Valparaíso. En tercer lugar, aparece un trabajo titulado "El Estado como actor cultural y teatral" de Giselle Munizaga y Paulina Gutiérrez en donde se estudia la relación entre el Estado y la actividad teatral. El cuarto estudio, el más extenso, lleva por título "La dramaturgia chilena en la segunda mitad del siglo XIX"; sus autores son Consuelo Morel y Eduardo Guerrero; aquí se estudia a los escritores dramáticos y sus obras utilizando el concepto de generación. En último lugar encontramos "Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción" de Sofía Correa; este trabajo se plantea un estudio de las obras de autores chilenos que se ponen en

escena en Santiago entre 1850-1900. El primer anexo está referido a "el desarrollo de las compañías dramáticas en el siglo XIX" y el segundo a "el desarrollo de los espacios teatrales en el siglo XIX".

El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor de Mario Cánepa Guzmán (1985) es un texto dividido en cinco partes. En la primera se hace un rápido recorrido, en 8 páginas, del espectáculo teatral entre el período de la Conquista y la Independencia. En la segunda que es el capítulo central, se presenta la trayectoria del Teatro Municipal desde sus inicios hasta la década de 1980. En la tercera parte se dan a conocer títulos de piezas dramáticas importantes que se representaron en este teatro. En la cuarta se dedica a enumerar las zarzuelas y óperas estrenadas en el coliseo y finalmente da cuenta del ballet del Teatro Municipal.

La ópera en Chile de Mario Cánepa Guzmán (1976) se divide en 16 capítulos y los 7 primeros están referidos al teatro lírico de nuestro período; en ellos se entrega una amplia información sobre las óperas puestas en escena, empresarios y actores líricos.

Marina Gálvez Acero es autora de *El Teatro Hispanoamericano* (1988), libro que presenta un panorama del teatro hispanoamericano a través del tiempo; en el capítulo 2 se inserta un estudio del teatro del siglo XIX.

El teatro romántico hispanoamericano de Carlos Miguel Suárez Radillo (1993) es una investigación que se realiza con una perspectiva histórica y divide en cuatro partes el estudio agrupando en cada una de ellas a, por lo menos, tres países o zonas. La primera parte está dedicada a estudiar el teatro romántico en México, Centro América y las Antillas. La segunda examina el teatro romántico en Perú, Bolivia y Chile. La tercera da cuenta de Colombia, Panamá, Ecuador y Venezuela y en la cuarta encontramos el teatro romántico en Paraguay, Argentina y Uruguay. Como estudio panorámico del teatro hispanoamericano del período del romanticismo este texto es una útil guía de orientación para el lector.

Una visión panorámica del teatro hispanoamericano la encontramos también en *Origen y presencia del teatro en nuestra América* de Ileana Azor (1988). Para nuestro estudio resulta interesante el capítulo titulado "Conformación de un teatro nacional. Costumbrismo y aliento romántico".

Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX de Luis Pradenas (2006). Este importante, ambicioso y extenso estudio de 519 páginas trata sobre la práctica y creación teatral en Chile desde sus orígenes hasta fines del siglo XX y está enfocado desde una

perspectiva antropológica. Se divide en cuatro partes autónomas y complementarias: “El mundo heroico”; “Chile, lejana provincia del Imperio”; “El espejo de la República” y “El espejo roto”. Para nuestra investigación resulta de mucha utilidad el extenso capítulo 3 y dentro de este, los subcapítulos titulados “Años de revolución, el teatro de la emancipación”; “Interludio romántico”; “El pueblo antiguo”, “El teatro de las costumbres” y “Belle époque”.

Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social de la investigadora teatral María de la Luz Hurtado (1997) analiza cómo diferentes proyectos modernizadores han establecido relaciones contradictorias con los diversos niveles de la práctica e imaginarios sociales que han intentado transformar instituciones, costumbres, valores, visiones de mundo y modelos de persona según género, raigambre social o étnica. En especial, revela cómo los autores definen el concepto de crisis social en esta dialéctica modernidad/ identidad, teniendo en cuenta la pertenencia social y el espacio cultural y teatral en el que ellos mismos se desenvuelven.

El libro se divide en 4 partes: “Antecedentes. Siglos XVI al XVIII”. “El proyecto Ilustrado en la historia y el teatro chilenos. Siglo XIX”. “Teatro chileno y modernidad en el siglo XX (1900-1933)” y “Reencuentro de identidades y crisis social” (1933-1970). La segunda parte es la que más nos interesa por estar referida a nuestro período y está compuesta de los siguientes capítulos: I. “Independencia, Estados nacionales e Ilustración en la América del siglo XIX”. II. “El teatro en la constitución de la nación en el siglo XIX: promoción y resistencia a la Ilustración”. III. “El fin del siglo: la crisis de la utopía ilustrada y del positivismo”.

Historia del teatro en Chile 1890-1940 de Juan Andrés Piña (2009) es un libro de 413 páginas que se divide en tres partes. La primera se titula “Los espectáculos del Chile Finisecular. 1890-1917” y en esta se analiza el contexto económico y social de la época recién señalada, y el rol que tuvo en él la ópera, el Teatro Municipal, la zarzuela; además examina con detalle la influencia española en el teatro nacional. Luego, en la segunda parte, “Nacimiento y apogeo del teatro chileno. 1918-1930” estudia las relaciones entre la clase media y la cultura, la presencia de autores y actores en compañías extranjeras, la fundación del teatro chileno con las primeras compañías nacionales, las modalidades del montaje teatral, así como el público que se origina con esta actividad. Por último, en la tercera parte, “De la consolidación a la crisis. 1931-1940”, Piña ofrece un análisis del nuevo contexto histórico originado por el segundo gobierno de Alessandri, el Frente Popular, el Estado de Compromiso y los cambios culturales del período. Destaca el teatro social y la obra de Antonio Acevedo Hernández, así como señala la relevancia de dos dramaturgos esenciales, Germán Luco

Cruchaga y Armando Moock. La obra finaliza con la crisis teatral de la década de 1930 y se complementa con una exhaustiva bibliografía sobre el tema.

English summary

“Escribid para el pueblo”. Historias, costumbres y valores nacionales en el teatro chileno (1810-1879)

“Write for the people!” Histories, customs and national values in the Chilean theatre (1810-1879)

Eduardo Jiménez Tornatore

University of Gothenburg, Department of Languages and Literatures

Chapter 1. Introduction

The aim of this thesis is to deepen our knowledge of the interrelation between different Chilean plays, all based on ideas that were promoted by critics and intellectuals for the creation and promotion of a national literature in Chile in the 19th century.

The general aim is thus to describe, analyse and contextualize the relation between Chilean plays that were written between 1810 and 1879. These constitute the corpus of the present study, and they were all written with the specific idea of creating and cultivating a national literature that was Chilean and ‘post-independency’.

This thesis focuses on a historical era during which the formation and consolidation of the new Chilean nation-state took place, and this is why it seems relevant to carry out a parallel investigation on how these plays imagine the concept of a *nation* and how they pretend to start a dialogue on this subject with the Chilean society of that time. The analysis is carried out by suggesting and using an actantial narrative model elaborated by the author of the thesis.

These plays establish a clear relationship with the sociocultural, historical and political context of the country at this time. It also seems relevant and interesting to discuss the general formal characteristics of these plays and to see how certain linguistic expressions and literary

strategies, such as parody, satire as well as comical and dramatic effects, are used to create this imagery.

Chapter 2. Literary criticism of the Chilean theatre

In chapter 2, this study discusses literary criticism from the 19th century. This criticism is, of course, a primary source for the current investigation as it can be found in the contemporary press. The aim of this chapter is thus to describe, analyse and characterize the structure of this criticism and ideology behind it.

This chapter has high relevance for the analysis as it will be turned into a contextual and referential framework that will be used both in chapter 3 ‘Una literatura nacional’ (A national literature) and in chapter 5 ‘Análisis macroactanciales sobre las historias, las costumbres y los valores nacionales’ (A macro actantial analysis of the histories, customs and national values). Furthermore, it will be useful for the readers to get to know the ambiance of the Chilean theatre at that time and to get an idea of the contemporary theatre as well as to know what was going on, especially which ideas and which practical reality influenced the performances, such as where these took place and which was the ‘level’ of the actors and their interpretations.

Chapter 3. A national literature

The third chapter presents the great project of creating a national literature that was being carried out in Chile from the beginnings of the 19th century and onwards, mainly in the press. This had its most condensed and emblematic moment in the speech that the Chilean writer and politician José Victorino Lastarria, gave in 1842. This speech and its surrounding context as well as its literary and sociocultural consequences are analysed in depth in this chapter.

The intention of this speech was to stimulate and provide the basic ideas for future writers in order to make them contribute to an intellectual and mental emancipation as there was a demand that the new republic had to get rid of its old colonial heritage left by the Spaniards. The speech also carried the idea of creating a new and original literature that would contribute to the cultural identity of the new nation-state.

A main idea that Lastarria presented was that the national literature should follow an artistic canon that had nothing to do with the colonial era. Therefore, according to Lastarria, the Chilean literary manifestations must be original and include elements that stood out in a modern society, i.e. the independent state of Chile. The material that nourished this literature should be looked for in history, nature, Chilean customs, religion and moral as well as social obligations.

Parts of Lastarria's ideological suggestions were based on the European Illustration and liberalism – and from this perspective it can be deduced that his ideas were not entirely original as they follow Larra, Hugo, Mora and Artaud. Nevertheless, when Lastarria talked about literature and its functions, he indicated that the imitation of European ideals was dangerous and he demanded originality from the future writers, which was not so easily achieved.

Chapter 4. A theoretical-methodological proposal

This chapter introduces the theoretical-methodological basis for this investigation and this has been the guide-lines for carrying out the investigation.

There are three actantial narrative macro schemas that have been elaborated by the author based on the work of Anne Uberfeld (1989) and which are used in this study to analyse the corpus of plays. In the analysis there is also another theoretical proposal that identifies four macro ideologemes that were elaborated in Lastarria's speech.s

The first actantial schema is called 'national histories', the second one 'national customs' and the third one 'national values'. These labels are directly related to the ideas or the ideologemes that could be deduced from the speech.

After this we find the ideologemes that have been proposed and established for this study of Lastarria's speech in relation to the plays from the corpus that are presented in chapter 5 and the functions that they fulfil.

Chapter 5 A macro actantial analysis of the histories, customs and national values

As it turns out the chapter 5 became the centre of the investigation as this is where the methodological proposal has been tested, and it consists of the three actantial narrative macro schemas presented in chapter 4.

Each one is analysed in detail, and there is also a dialogued relationship between the texts that constitute the corpus of this investigation and other texts that belong to the same literary matrix.

In the first macro schema 'National histories' there are eight plays that cover the time from the Declaration of Independence to the War of the Pacific (between Chile, Peru and Bolivia).

The text that is extensively analysed here is a representative drama written by José Antonio Torres, *La Independencia de Chile* (Chile's independence). The second one 'National customs' is covered by fourteen plays and the one that has been meticulously analysed is the comedy of manners *Como en Santiago* (As in Santiago) by Daniel Barros Grez. Finally, the third one, 'National values', also consists of fourteen plays, and in this subchapter the focus for the analysis is the drama *El tribunal del honor* (The court of honour) by Daniel Caldera. The selection of these three plays as representative texts is discussed in each case.

Chapter 6. Conclusions

As has been shown in the analysis in chapter 5 the hypothesis of this thesis has been completely confirmed. The plays that constitute the corpus are well rooted in the sociocultural, political and historical context of the time and clearly show the contradictory and contrary ideological positions upheld at the time of the events by different sociocultural players within the Chilean society. The plays also respond to the ideological aims of certain intellectuals of the 19th century and to Lastarria's speech on how to conceive and establish a national Chilean literature and the reasons for this.

The second hypothesis of this study suggests that Lastarria's speech is a programmatic text which had a considerable influence on the concept of a macro ideologeme. It proclaims the formation of a Chilean literature that included the predominant ideologemes of the society at this era, such as the creation of a Chilean literature, in which the dominating contemporary

ideologemes are confirmed and validated. When it comes to Lastarria's speech they clearly show the validity of the extensive analysis that is used in every one of the chosen texts and their correspondences to all three actantial macro schemas.

In relation to the third hypothesis formulated at the beginning of this thesis that suggests that the analysed works configure a certain imagery of the new nation the investigation has been able to prove its relevancy and validity. In many ways this imagery corresponds to the ideas of the intellectual elite of 19th century in Chile and elsewhere.

It seems quite obvious that the imagery of the new nation-state that was under construction and that was represented by the literary discourse was based on a fundamentally liberal thought, that also originated from the Illustration with a republican and positivist basis that manifested a belief in education, liberty, democracy, reason, progress and modernity although there were also many fissures and contradictions in the manifestations of this national discourse.

As to the last hypothesis of the thesis that the plays that have been discussed present little originality and represent imitations of the European dramatic tradition, especially the Spanish one, the investigation also confirms and validate this perspective. Following the idea of Lastarria, the breaking with the colonial heritage, on a literary level, entails the cultivating of the literature that had to be original and that should not imitate the Spanish models. However, in the plays that constitute the present corpus there are clear evidences of different Spanish literary influences.