

Una bohemia muy decente: las familias en el primer volumen de la *Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010*

**A Very Decent Bohemianism: The Families in the First Volume of
the *Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010***

**Uma boemia muito decente: as famílias no primeiro volume da
*Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010***

Andrés Kalawski

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, SANTIAGO, CHILE

Profesor de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Doctor en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de *Los clásicos* (Santiago: Sangría editora, 2013), *Diez mil cosas* (Santiago: CNCA, 2013), *Niño Terremoto* (Santiago: Frontera Sur, 2011), *Chile, Logo y Maquinaria* (Santiago: Sangría editora, 2010) y *Ensayo y error* (Santiago: Ediciones del Temple, 2003). Correo electrónico: andres.kalawski@gmail.com

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi: 10.11144/Javeriana.cl20-39.bdfp

Resumen

A través de siete dramaturgias chilenas (Díaz Meza, Hurtado Borne, Cariola, Luco Cruchaga, Huidobro, Acevedo Hernández, Moock y Bunster) se analizan los modelos de familias presentes en sus conflictos dramáticos e imaginarios. Desde estas siete obras, se ofrece un análisis crítico que comprende tanto la dimensión sincrónica de sus constantes, como también se concluyen las transformaciones que se advierten en un análisis diacrónico. De este modo, se sugiere una lectura de las funciones que cumple el modelo de familia representado, junto con las relaciones que establece en su vinculación contingente con la esfera pública.

Palabras claves: familia; drama; ficción; dimensión pública

Abstract

By means of seven Chilean dramas (Díaz Meza, Hurtado Borne, Cariola, Luco Cruchaga, Huidobro, Acevedo Hernández, Moock, and Bunster) we analyze the family models present in their dramatic and imaginary conflicts. We offer a critical analysis of these seven works, covering the synchronic dimension of their constants, while also concluding the transformations that are visible in a diachronic analysis. In this way, we suggest a reading of the functions that the represented family model complies with, along with the relationships established in its contingent connection with the public sphere.

Keywords: family; drama; fiction; public dimension

Resumo

Através de sete dramaturgias chilenas (Díaz Meza, Hurtado Borne, Cariola, Luco Cruchaga, Huidobro, Acevedo Hernández, Moock e Bunster) analisam-se os modelos de famílias presentes nos seus conflitos dramáticos e imaginários. Desde essas sete obras, oferece-se análise crítica que compreende tanto a dimensão sincrônica das suas constantes, quanto concluem-se as transformações advertidas em uma análise diacrônico. Desse modo, sugere-se uma leitura das funções desempenhadas pelo modelo de família representado, juntamente com as relações que estabelece na sua vinculação contingente com a esfera pública.

Palavras-chave: família; drama; ficção; dimensão pública

RECIBIDO: 01 DE MARZO DE 2015. ACEPTADO: 2 DE ABRIL DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 01 DE ENERO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Kalawski, Andrés. "Una bohemia muy decente: las familias en el primer volumen de la *Antología Un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010*". *Cuadernos de Literatura* 20.39 (2016): 296-311. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.bdfp>



“JOSÉ LUIS: ¿I de qué sirve ser bueno?”

RENÉ HURTADO BORNE, *MAL HOMBRE*, I, 9

“APOLO: También a esto voy a contestar, y entérate de que tengo razón. No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. [...] Voy a darte una prueba de este aserto. Puede haber padre sin que haya madre. [...]”

ESQUILO, *LAS EUMÉNIDES*, 657-663

“LECHERO: ¡Puchas la moraliá!”

CARLOS CARIOLA, *ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE* I, 11

Lo que fue, lo que debió haber sido

Las familias, se sabe, pueden ser redes básicas de apoyo y protección (Milanich 4), de formación de identidades, y permiten la acumulación y transmisión de capital simbólico (Cosse 73). Al mismo tiempo, son, pueden ser, espacios para la regulación de la actividad sexual y la distribución de poder (Therborn 1) y, así, convertirse en espacios de odio, opresión y horror. Basta con pensar en algunos almuerzos familiares.

El estudio historiográfico de las familias ha intentado incorporar esta dualidad. A los estudios clásicos antropológicos de redes de parentesco y de unidades de residencia de parte de los historiadores, se ha ido incorporando, paulatinamente, la dinámica y la significación (Bestard-Camps; Esteinou 100). La dinámica de las familias permitiría diferenciar funcionamientos entre unidades de residencia y redes de parentesco aparentemente idénticas (Hareven 110). Así también, el estudio histórico de las familias ha dado enorme importancia al entorno legal en el que las familias se mueven.

Los marcos legales se han estudiado con entusiasmo como una forma de inferir conductas efectivas, ya que la trasgresión de las normas puede tener un alto costo, y modelos de familia, los ideales movilizados por los sectores dominantes en una sociedad. Porque familia es, puede ser, no solo una organización efectiva sino una organización imaginaria que funciona justamente porque no se adapta bien a lo real. La diferencia entre la familia imaginada y la llevada a cabo no es un error del modelo sino su razón misma, la forma en la que puede distinguir, jerarquizar, controlar, estimular y mover a las personas.

Las leyes, no obstante, no son, ni con mucho, la única forma de establecer modelos. Las representaciones artísticas, a la vez que dan cuenta de lo real y permiten inferir prácticas, también, necesariamente, se alejan de lo real, estableciendo, aunque sea solo por su propia operación representacional, distancia con lo representado. Esa distancia, decía un tal Aristóteles, es la distancia a como las cosas debieron ser.

Se propone aquí, entonces, un análisis de algunas formas de familia representadas en la dramaturgia chilena de la primera mitad del siglo XX. Para ello, utilizo el primer volumen de la *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010*, editado por María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. El volumen contiene siete obras escritas y publicadas entre 1912 y 1945¹: *Rucacahuiñ* de Aurelio Díaz Meza², *Mal Hombre* de René Hurtado Borne, *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola, *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, *En la luna* de Vicente Huidobro, *Chañarillo* de Antonio Acevedo Hernández, *Casimiro Vico primer actor* de Armando Mook y *La isla de los bucaneros* de Enrique Bunster³.

El período que cubre este volumen de la antología resulta sumamente interesante para la historia del teatro en Chile. En su entorno se produjeron cambios que transformaron completamente el panorama cultural chileno: la relativa decadencia de las compañías extranjeras cerca de la Primera Guerra Mundial, la aparición de la radio en Chile (1922), la popularización del cine con la implementación del cine sonoro (1934) y la llegada de refugiados de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Durante este tiempo también se produjeron procesos de autonomización del teatro respecto de otras manifestaciones escénicas, como la zarzuela, la revista y el circo; de profesionalización de la actividad teatral, mediante la creación de compañías nacionales relativamente estables, asociaciones de dramaturgos (SATCH) y revistas especializadas; y la *nacionalización* de la actividad teatral⁴, mediante la publicación de una antología dramaturgica en 1912 a propósito del centenario de la república⁵, la constante

1 Salvo *En la Luna*, de Vicente Huidobro, estrenada en 1965, todas las obras se estrenaron durante el mismo período.

2 Hurtado y Barría proponen 1912 como fecha de estreno de esta obra. González y Rolle, en cambio, proponen 1908. La variación no afecta los propósitos de este trabajo.

3 El volumen contiene, además, a manera de antecedente, una obra anónima: *Captura y fusilamiento de Pierre Dubois*, publicada en 1907 y pensada para representarse en un circo. Este trabajo no la abordará.

4 Este carácter nacional que desea el teatro de la época justifica el uso de la nación como medida en el análisis, sin perjuicio de los paralelos que pueden hacerse a nivel regional y las excepciones locales.

5 La antología que aquí nos ocupa intenta responder, desde el bicentenario, a esa publicación.

referencia a lo nacional y lo chileno tanto en las obras como en las discusiones en torno a la actividad teatral, la creación de la Dirección Superior del Teatro Nacional mediante el Decreto ley 5.563 en 1935 y la fundación de teatros universitarios a partir de 1941, con universidades fuertemente dependientes del estado⁶.

La dramaturgia contenida en la antología da buena cuenta de la actividad teatral de este período. Aunque con un sesgo capitalino, logra cubrir melodrama, drama y sainete, géneros predilectos de este tiempo (M. Hurtado, *Dramaturgia Chilena 1890-1990*), la zarzuela, que se bate en retirada, y la vanguardia, que acecha desde la literatura, sin lograr penetrar en la escena. El teatro obrero, aunque no está incluido en la antología, hace sentir sus ecos a través de la dramaturgia de origen popular y fuertemente crítica de Acevedo Hernández. Hasta ahora, aunque se ha estudiado esta dramaturgia desde el punto de vista de género⁷ y la idea más difusa de “identidad nacional” (Lagos) aún no se los ha visto desde una perspectiva de familia.

El teatro que puso en escena esta dramaturgia fue un teatro destinado a la clase media en expansión y ascenso y:

[...] volvió a ser un espectáculo altamente popular, al que se asistía con una sensación de disfrute. Impactaban los temas, personajes y lenguajes de actores y actrices que se relacionaban empáticamente con el público [...] El acento chileno en un escenario profesional era una gran novedad que favorecía la identificación del público. [Era un teatro móvil, en constante gira:] Se siguió trabajando con telones pintados, iluminación plana, vestuario no diseñado para la obra y actuación basada en los recursos histriónicos propios de cada actor. El apuntador era aún pieza esencial de los montajes, ya que las obras se ensayaban poco y había un rápido recambio dentro de nutridos repertorios. (M. Hurtado, *Teatro Chileno Y Modernidad* 80, 78-79)

Las unidades de producción eran compañías que “[...] siguiendo aquella tradición del siglo XIX, se organizaban en torno a las figuras de un primer actor y/o una primera actriz (que habitualmente daban el nombre a la compañía), lo que aseguraba la adhesión del público. Junto a ellos se ubicaban una serie de ‘personajes’ o ‘puestos’ teatrales [...]” (Piña 231-232). La estabilidad de los elencos probablemente facilitaba la recurrencia de ciertos roles y esquemas de relaciones en las obras que aquí se tratan.

6 Desde la década siguiente y hasta hoy, los teatros universitarios se volverían hegemónicos.

7 Todos los trabajos de María de la Luz Hurtado citados aquí son un buen ejemplo.

El uso de una antología y no de un *corpus* exhaustivo del período, por supuesto, puede cegarnos al imponer criterios contemporáneos de selección sobre el material. Por otra parte, el uso de un *corpus* exhaustivo también trae miopía, ya que la utilidad de las artes deriva justamente de su aspecto valorativo. No todas las obras, aunque expresen casi lo mismo, tienen igual poder persuasivo, igual autoridad para imponer sus ideas sobre el mundo. Un número manejable de obras, mientras nos mantengamos alerta respecto de su carácter de selección, puede permitirnos más fácilmente combinar una visión sincrónica de la dramaturgia, que permita evaluar sus constantes, y una diacrónica, que permita ver su transformación⁸.

El teatro, al poner en acto los modos de convivencia, resulta un espacio privilegiado para observar interacciones familiares representadas. Sea en la pregunta por la importancia relativa de padres y madres (¿qué mejor manera de averiguarlo que asesinando a ambos?) en Grecia o en Dinamarca, las relaciones entre hijas biológicas y adoptadas en la aristocracia rusa empobrecida o la solidaridad entre hermanas en el norte de Chile, la escena es casi siempre escena de familia y el cumplimiento o la transgresión de las obligaciones familiares revela en escena una familia soñada que se alimenta de las familias verdaderas a la vez que contribuye a moldearlas.

Al igual que en el resto de Latinoamérica, varios de los autores de este período trabajan también como periodistas (Muguerca 80). De manera que podemos suponer que el teatro es parte integrante de su movimiento en pos de la constitución de una esfera pública. “El teatro no estuvo al margen ni fue menor en la vida cultural nacional. Eligió otros espacios a los de la intelectualidad de vanguardia, otras funciones sociales, no sólo críticas sino también afirmativas [...]” (M. Hurtado, *Dramaturgia Chilena 1890–1990* 137). Esto le permitía operar con alto poder persuasivo en un entorno en el que había:

[...] una oligarquía criolla con obsesiones parisinas que, tras la Independencia, ha elaborado un discurso sobre lo nacional para imaginar que el país es homogéneo, y controlarlo mejor. Lo que pasa es que no acaba de resultar, porque hay mucha gente que no se parece al himno; que no tiene ese talante compacto, métrico y coral. (Muguerca 13)

8 En cualquier caso, los hallazgos pueden contrastarse con el único estudio sistemático que conozco sobre la producción dramática del período. Se trata de Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890–1990: autorías, textualidades, historicidad*.

Así, el teatro, aunque popular, está lejos de ser inocente: critica y propone modelos de conducta a la vez que entretiene o, mejor, entretiene porque transporta ideología puesta en acto.

La propiedad, la moraliá

A continuación, veremos más de cerca las cuatro primeras obras de la antología, en las que el conflicto gira en torno a una familia, para luego reunir en un solo punto las ideas de familia representadas en las otras tres, en las que la familia no forma parte del conflicto central.

a. Rucacahuiñ

Esta obra, de Aurelio Díaz Meza, es una zarzuela en un acto, con un intermedio musical. Pertenece, por tanto, al llamado “género chico” que estaba, por la época de su estreno, 1908⁹, teniendo sus últimos éxitos, luego de ser el género dominante en Chile por mucho tiempo. Nacido en España, llevado a escena por compañías formadas por empresarios españoles con textos españoles, el espíritu nacionalista del nuevo siglo no lo iba a respaldar por mucho tiempo. Este texto es uno de los intentos de chilenizar la zarzuela y parte de una breve corriente de reivindicación de temas y motivos mapuches en las artes chilenas.

La historia es muy simple, como corresponde. La acción se sitúa en “la Araucanía”, durante un Rucacahuiñ, una fiesta de la ruca (nueva). Miguel Rojas, traficante, intenta secuestrar a la esposa del cacique Puelpán con la ayuda de su sirviente Chávez. Juana, la mujer de Puelpán, no es mapuche; fue secuestrada cuando niña por el padre de Puelpán como botín de guerra, propiedad. Rojas intenta llevársela engañándola, usando su nostalgia como trampa. Juana es inocente pero no tonta, descubre las intenciones del malhechor y pide ayuda a su marido. Cuando, viendo frustrado el engaño, Rojas va a recurrir a la fuerza, Chávez decide traicionar a su patrón y aliarse con los mapuches, conmovido tras convivir con ellos en la fiesta. Rojas huye y Puelpán le ofrece trabajo a Chávez para que se quede. Final feliz.

La obra es muy contradictoria. Por una parte, reivindica la especificidad de lo mapuche, incluyendo, por ejemplo, diálogos sin traducción en *mapuzungún* e insistiendo en las injusticias que cometen los chilenos contra los mapuches. Puelpán aparece como un hombre justo y bueno. Al mismo tiempo, la acción de la obra se resuelve entre chilenos. Ni héroe (converso, en este caso), ni malhechor ni objeto de deseo son mapuche. Y, claro está, la familia que ha formado Puelpán es

9 Véase la nota 2.

una familia monógama. No se desconoce en la obra la poligamia de los indígenas. Puelpán cuenta que su padre tuvo muchas esposas. Pero él solo ha querido a una.

Así, la obra pone a una familia nuclear idealizada como el bien supremo. Aunque el público sea chileno, acepta identificarse con los mapuches porque allí se presenta su modelo de familia. El malhechor es el que va contra la familia. Para efectos de la antología, Rucacahuíñ inaugura un modelo familiar nuclear basado en el sentimiento que será el ideal constante.

b. Mal hombre

Estrenado y publicado en 1918, este melodrama¹⁰ de teatralidad impecablemente eficiente responde como un molde a una tensión de la modernidad latinoamericana:

Otro rasgo peculiar es que los dramas modernos latinoamericanos son por lo general rurales. El campo es el hábitat donde mejor se muestra el dilema de la modernidad latinoamericana, acorralada entre dos lógicas. Política y culturalmente estos países son forzados a abandonar precipitadamente un orden patriarcal. El teatro procesa esos derrumbes, y cuida de dar nobleza mítica a la tierra y a la tradición, frente al nuevo pragmatismo del dinero. (Muguerca 90)

Su autor, René Hurtado Borne, miembro de la oligarquía nacional, fue un dramaturgo exitoso que cultivó con igual pericia melodrama y sainete, participó en la fundación de la Sociedad de Autores Teatrales (SATCH) y discutió públicamente sobre teatro desde la revista *Mundo Teatral*.

Mal hombre transcurre en el fundo de don Pedro, un hombre viudo que se apoya en su hermana Rosa para la crianza de sus hijos Chago, Sara e Isabel. Amador, el capataz del fundo, pretende a Isabel a la que también ama José Luis, un “hijo de la calle”, “hijo de nadie” (Hurtado Borne II, 8), quien trabaja en el mismo fundo. Isabel se maravilla con la labia de Amador, que logra llevársela al bosque. Allí, aunque ella no quiere, pasa “algo”. Tras el incidente, Isabel languidece. José Luis le confiesa su amor, pero ella no se siente digna de él. José Luis interpreta su negativa como una, esperable, para él, reacción de desprecio por su condición de “huacho”. Al mismo tiempo, don Pedro descubre que Amador le ha estado robando y lo manda a arrestar. Al momento del apresamiento, Amador dice en público que ha deshonorado a Isabel. Gracias a la intervención de Rosa, José Luis e Isabel finalmente se emparejan. Se corresponden. Pero cuando van a comunicar la noticia, vuelve Amador, fugado, convertido en asesino, dispuesto a recuperar a Isabel a cualquier precio. Por suerte Jesús, otro trabajador del fundo, también

10 Según su autor, se trata de una comedia en tres actos.

un “recogido”, da muerte al malhechor antes de que siga haciendo daño. Jesús cumple idéntica función que Chávez en la obra anterior. Es una figura cómica que deviene en héroe protegiendo al protagonista de ensangrentarse las manos.

A primera vista, este melodrama recompensa a los justos y castiga a los injustos. Mirado más de cerca, no es tan así. Al inicio, la obra presenta una familia fragilizada, en la que el malhechor tiene el camino fácil. La viudez de don Pedro, aunque asistida por su hermana, no tiene la solidez que se le atribuye a las madres. Aunque sus hijos sean adultos, don Pedro no sabe cómo tratarlos. La continuidad de la familia está amenazada, además, porque el primogénito es un idiota y parece incapaz tanto de secundar como de suceder al patrón. La hija mayor, a su vez, sufrió en Santiago una “desgracia” a manos de un hombre. Eso, a ojos de su padre, la inhabilita en todos los sentidos posibles. La propiedad de la familia está en peligro junto a su identidad. Entonces, la única esperanza de la familia es Isabel, la hija menor. Cuando a ella le pasa el “algo” a manos de Amador, en el bosque, la familia corre el riesgo de disolverse. El aparente rescate en la unión de Isabel y José Luis no es tal. Isabel puede dignificarse mediante el matrimonio, pero solo puede acceder a casarse con alguien también mancillado. “Su vergüenza yo la quiero, es igual a mi deshonra [...]” (Hurtado Borne III, 7), dice José Luis, que solo puede aspirar a una mujer deshonrada desde su condición de huacho.

Otro aspecto destacable de la representación de la familia en esta obra es lo borroso del límite de familia con otras formas de comunidad. Como la realización del prejuicio sobre las sociedades rurales, la familia extensa reemplaza aquí a las otras instituciones y el trato paternalista con los inquilinos se potencia al ser muchos de ellos “recogidos”: “JESÚS: No diga eso, Ño García. ¿No sabe que Don Pedro cuando a mi padre lo aplastó el tren me recojió i en su casa he vivió i he comió toa la vida? [...]” (Hurtado Borne III, 1). Al mismo tiempo, no todos los recogidos, no todas las ilegitimidades son iguales y la distinción entre sirviente y adoptado, aunque muy nítida al parecer para los involucrados, parece difícil de trazar desde fuera (Milanich *passim*).

Según Cosse “A diferencia de otros estigmas, el relativo al nacimiento ilegítimo no puede observarse a simple vista” (73). Sin embargo, en los mundos representados en estas obras la condición de huacho nunca se intenta ocultar y se vuelve, aunque invisible, palmaria e imborrable.

c. *Entre gallos y medianoche*

Entre gallos y medianoche es un “sainete criollo vaudevillesco en tres actos”. Entrenada en 1919 y publicada en 1920, la obra se convirtió en un éxito inmediato y

aún hoy, cuando se la repone, desborda público que aplaude de pie¹¹. Su autor, Carlos Cariola, además de exitoso dramaturgo, trabajó como periodista en periódicos y como libretista de radio.

El sainete, aunque emparentado con la revista, supone un mayor desarrollo textual y una arquitectura dramática más compleja (Muguerca 53). Presupone el oficio del dramaturgo, dicho de otro modo. Sin embargo, esta obra, así como el género en su conjunto, fue criticada casi desde su aparición; quizás por su ligereza, quizás también por su enorme éxito.

La historia va así. Josefa, casada con un coronel en retiro, gobierna con mano de hierro una pensión. Uno de los pensionistas, Jesús, está enamorado de Magdalena, hija de Josefa, pero los jóvenes mantienen su amor en secreto por temor al rechazo de los padres. Josefa ahora, para mejorar su situación económica, planea casar a Magdalena con su primo Idelfonso, un huaso muy rico, viudo y entrado en años. La acción se traslada al fundo de Idelfonso donde los jóvenes, que se ven a escondidas, terminan emboscando a Josefa y el coronel, inventándoles supuestos amantes para chantajearlos y así disolver el compromiso de Magdalena con Idelfonso para poder emparejarse con Jesús. El resumen, por supuesto, no hace justicia al ingenio y teatralidad de la obra, a la eficacia con la que aprovecha las situaciones sin dejar de hacer avanzar la acción. Su trama basada en los enormes esfuerzos de ingenio desplegados por los jóvenes amantes para evitar el casorio con el viejo pueden rastrearse hasta los esquemas de la *commedia dell'arte*. A la vez, la mujer dominante y masculina constituye un tropo de la época¹² y el huaso Idelfonso está más que inspirado en *Don Lucas Gómez*, un juguete cómico de Mateo Martínez Quevedo estrenado en 1885 con gran éxito¹³.

Esta obra pone en cuestión la libertad del matrimonio haciendo énfasis, como corresponde al género, en el triunfo del amor por sobre la obediencia a los padres y el bienestar monetario. No obstante, el sainete “[a]parentemente liberalizador de costumbres y proclive a la democratización de las relaciones sociales [...], finalmente concluye siempre en el matrimonio como única alternativa a las relaciones de pareja. Luego de él, asigna a la mujer un papel tradicional [...].” (M. Hurtado, *Dramaturgia Chilena 1890–1990* 120). La inversión de las funciones “correctas” en el matrimonio, cuando la mujer domina al marido, es una de las fuentes de la comicidad. Es uno de los casos en que la inversión no destruye sino

11 Fui testigo de una función así, en enero de 2010: una versión dirigida por Ramón Núñez.

12 Se encuentra también, por ejemplo, en el sainete *Su lado flaco*, del mencionado René Hurtado Borne y, de otra manera, en *La viuda de Apablaza*, incluida en esta antología.

13 El libro se convertiría luego en un éxito editorial en Chile.

antes bien refuerza el orden. Así, la obra se construye como una contradicción en la que el amor vale cualquier esfuerzo y cualquier transgresión mientras no sea un amor transgresor y el vínculo filial debe ceder paso al impulso amoroso porque de él se desprenderá una nueva familia “legítima” que posibilitará nuevos vínculos filiales. Este enredo es el que hace al lechero, que observa cómo el traspaso de las normas las termina reforzando y lo muy difícil que es ajustarse a las pautas de conducta que se nos imponen, exclamar “¡Puchas la moraliá!” (Cariola I, 11).

d. *La Viuda de Apablaza*

La viuda de Apablaza, escrita en 1927, estrenada y publicada en 1928, se ha convertido en una obra clave de la historia del teatro chileno. Su autor, Germán Luco Cruchaga, proveniente de una familia aristocrática empobrecida, trabajó como periodista (llegó a ser director de *La Nación*), ilustrador y dibujante, y tuvo otros oficios. Publicó cuentos y novelas y escribió solo tres obras que, comparativamente, han envejecido mucho mejor que su narrativa.

La obra transcurre en 1925, en un fundo de Temuco adentro. La viuda del dueño del fundo, un tal Apablaza, lleva las riendas y manda duramente a los inquilinos para hacer producir la tierra que posee. Uno de ellos, su predilecto, el Ñico, es un huacho, un hijo ilegítimo del difunto Apablaza que la viuda recogió. Ñico se enamora de Florita, una sobrina de la viuda que, luego de haber sufrido “una desgracia” con un hombre en la ciudad, vuelve al campo a “mejorarse”. Al ver el amor de los dos jóvenes, la viuda decide declararle su amor a Ñico, entregándole también el control del fundo. Ñico acepta casarse con ella y convertirse en patrón, pero no abandona a Florita. El día que Ñico lleva a su amante a vivir a la casa patronal, la viuda lo maldice y luego se suicida. La obra termina con Ñico pidiendo permiso para llorar por la mujer que más lo quería y que “[...] era más rehombre que toos nosotros” (Luco Cruchaga III). Así, la obra actualiza el tema trágico puesto ya en escena en la historia de Fedra e Hipólito, combinándolo con una delicada observación de las circunstancias particulares, las costumbres y las formas de habla profundamente locales. Es una obra hermosa y perturbadora de la que aquí solo abordaremos algunos aspectos.

Al igual que en *Mal hombre*, tenemos aquí la pareja de huacho y mujer desgraciada. Aparece también la continuidad semántica de huacho entre bastardo, abandonado y solo: “LA VIUDA: [...] Cuando murió mi finao, naiden quería recogerte porque icían querai un guacho perdío... Te espenciaban porque no teníai nombre. Andabai de ranca en ranca, con las carnes al adre y limosnianando un peazo e pan... [...]” (Luco Cruchaga II). La idea de que recoger a un huacho obliga al recogido a un agradecimiento que, por situarse al medio entre

la filiación, la filantropía y el trabajo, no tiene límite determinado es clave para el sistema de producción de la desigualdad (ver Milanich).

Por otra parte, si consideramos esta obra una tragedia, ¿cuál es el error de la viuda? Es fácil pensar que, como Fedra, su error es confundir los vínculos filiales con el deseo sexual. Pero asoma una posibilidad más perturbadora. La viuda no debería haber recogido al Ñico, no debería haberlo aceptado porque, como huacho de su marido y no huacho completamente anónimo, al crecer iba a reclamar lo que debía ser, al menos en parte, suyo, y no iba a sujetarse a la voluntad de la mujer.

e. *De la luna a una isla y los actores*

Ni *En la luna*, ni *Chañarcillo* ni *La Isla de los bucaneros* se centran en las familias. Son historias de hombres en espacios profesionales y públicos, en los que las familias aparecen como huella, como sombra, como eco. La farsa política de Vicente Huidobro insiste en la crítica a los matrimonios por interés. *La isla de los bucaneros*, por fuerza de progresión, repite, oculta maliciosamente, la jerarquización de padre y madre. Dejar morir a la madre enferma por estar con la amante vaya y pase, pero si uno se alza contra su propio padre, quiere decir que ha perdido la cordura. *Chañarcillo*, a su vez, insiste en la continuidad semántica entre bastardía, orfandad, abandono y soledad: “EL SUAVE: [sobre LA RISUEÑA] ¿La oyen? Estaba sola, guacha, seguramente. Era, antes de venir, muy desgraciada. Vino... ustedes saben a qué..., tal vez a buscar un amparo..., a alguien que la quisiera como padre, como hermano y como... quieren los hombres [...]” (Acvedo Hernández etapa primera).

El caso de *Casimiro Vico primer actor* es algo distinto. La obra, una “tragicomedia en tres actos y seis cuadros” trata de un sastre enamorado del teatro. Un grupo de actores inescrupulosos aprovecha el amor de este hombre por la escena y lo engaña para que ponga todo su capital en instalar una compañía teatral a cambio de que él sea el primer actor y su mujer, la primera actriz. Casimiro acepta y su mujer se somete a su voluntad. Casimiro pierde todo su dinero y, como no tiene ningún talento, no logra continuar como actor y recibe el desprecio de sus antiguos socios. Casimiro vaga pobre por los cafés esperando que alguien lo invite a comer. La ironía de la obra es que su mujer resulta ser una talentosa actriz y empieza una promisoriosa carrera en el mundo del espectáculo. La última escena es el reencuentro frustrado de la pareja. Ella es incapaz de volver con él porque tendría que dejar su trabajo. Ella ha robado su sueño y ahora no puede renunciar a él.

Según María de la Luz Hurtado, la dramaturgia de Armando Moock “[...] concibe a la mujer como *devoradora* de hombres, que los empuja a la locura y a la

disolución de su yo racional” (*Dramaturgia Chilena 1890–1990. Autorías, Textualidades, Historicidad* 100, cursivas de la autora) y, al mismo tiempo, defiende la autonomía de la mujer (127). Curiosa mezcla. Parece como si el costo de la autonomía femenina no fuera tanto la destrucción del hombre como la destrucción de la familia. El autor no propone una salida alternativa.

Una bohemia muy decente

En todas las obras se hace consciente la importancia de la familia para la transmisión del poder y la propiedad. Sea esto bien o mal visto, no hay inocencia respecto de la función de la familia. No es sorprendente que las obras de este período incorporen poco a los niños, privándonos de las imágenes de la crianza y de los propios niños y niñas, que solo aparecen indirectamente¹⁴. Los modos de producción de este teatro itinerante con elenco fijo dificultan la incorporación de los menores. La vida del teatro, culturalmente asociada a la bohemia, además, excluía a los niños. La pintura, la literatura de la época, en cambio, sí los trata. De modo que no es una cultura que los niegue, sino un modo de representación que las ve difícil para trabajar con ellos.

Una omisión que es más sorprendente, en cambio, es la de los reconocimientos tardíos de filiación, los “príncipes escondidos” que, según Rank, son una imagen común al desarrollo psicológico de todos los individuos y que es un tropo queridísimo al teatro. No hay en este período gemelos separados al nacer, naufragios en los que solo se salvan los niños ni crías arrebatadas a madres que luego desviven por recuperarlas. Por lo mismo, no hay reparación de la filiación, descubrimiento de pertenencia luego de una vida de abandono. El *huachismo* es irreparable y se lo sufre con una mezcla de culpa y resignación. Se pone en escena la tensión entre la libertad exaltada del esfuerzo individual para conseguir el amor y la determinación del nacimiento que vuelve inútil ser bueno.

Mirada diacrónicamente, la antología parece mostrar un proceso de nuclearización de las familias, reforzando la tesis central de la ahora clásica historiografía europea de la familia (Bestard-Camps 81). Va desapareciendo la servidumbre, la parentela dudosa. Incluso la idea de un primo del campo empieza volverse graciosa. Otras obras de la época, no incluidas aquí, insistirán en el conventillo como lugar de residencia de un grupo heterogéneo, pero su dramaticidad viene justamente de la cohabitación de un grupo de no familiares.

14 Una excepción es “Angélica”, de Antonio Acevedo Hernández (1933), que muestra a un niño pequeño “regaloneando” con su abuelo quien accidentalmente lo mata a fin del primer acto. Una lástima historiográfica.

Mientras la familia escénica se empequeñece, también los huachos pierden protagonismo¹⁵. Quizás este movimiento respondiera al auge matrimonial (y, por lo tanto, de legitimación de las filiaciones) que vivió Chile desde los años treinta del siglo pasado (Milanich 217), en consonancia con gran parte del mundo (Therborn 163). Pero junto con los huachos empiezan a desvanecerse las mujeres mancilladas, herencia del drama de honor español, y las mujeres-hombre.

Resulta difícil saber cuánto de esta representación de la familia es programático para los teatristas y cuánto es acomodo al gusto del público. Aunque puede que esa no sea una pregunta correcta, quizás la formación y mantenimiento del ideal familiar obedezca a un tramado más complejo de automatismos y voluntades. Sí resulta curioso, en un espacio al que se le pide goce y alternativas a lo real, la ausencia de modelos alternativos de familia y la forma en la que, aunque la larga mayoría del público no responda a los ideales de familia, se celebra y sostiene el modelo.

Al inicio de este texto resaltamos el que varios dramaturgos también trabajaran como periodistas, es decir, que fueran formadores de opinión pública. También podríamos haber destacado el carácter bohemio del teatro anterior a su entrada en la universidad. El estereotipo de la bohemia fue una construcción apuntalada como crítica de un lado y como reivindicación desde el otro. Esa posición excéntrica se diluye, en cambio, cuando vemos la homogeneidad de los discursos de representación de la familia en el teatro de la época y su consonancia con otros discursos públicos y oficiales.

Si queremos comprender cómo las familias se formaron, bajo qué deseo y con qué tropiezos, debemos intrusear no solo en las prácticas efectivas y la terrible opresión que sufrieron los inocentes. Hay que indagar también en los curiosos automatismos de la fantasía, en sus obstinaciones y en las grietas que se abren y por las que asoman los cambios.

Obras citadas

- Acevedo Hernández, Antonio. “Chañarcillo: epopeya en cuatro etapas”. 1936. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 323-378. Impreso.
- Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. 4 vols. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. Impreso.

15 Los huachos terminarían volviendo al teatro, asociados al cambio revolucionario, como en *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre (1969).

- Bestard-Camps, Joan. “La familia: entre la antropología y la historia”. *Papers: Revista de Sociologia* 36 (1991): 79-91. Impreso.
- Bunster, Enrique. “La isla de los bucaneros: drama en tres actos y catorce cuadros”. 1945. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 455-502. Impreso.
- Cariola, Carlos. “Entre gallos y medianoche: sainete criollo vaudevillesco en tres actos”. 1920. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 133-182. Impreso.
- Cosse, Isabella. *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar. 1946-1955*. Buenos Aires: Universidad San Andrés, 2006. Impreso.
- Díaz Meza, Aurelio. “Rucacauñ: zarzuela en un acto, dos cuadros y un intermedio musical”. 1918. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 39-62. Impreso.
- Esteinou, Rosario. “El surgimiento de la familia nuclear en México”. *Estudios de historia novohispana* 31.31 (2004): 99-126. Impreso.
- Hareven, Tamara K. “Historia de la familia y la complejidad del cambio social”. *Revista de Demografía Histórica* 13.1 (1995): 99-150. Impreso.
- Huidobro, Vicente. “En la luna: pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros”. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 235-314. Impreso.
- Hurtado Borne, René. “Mal hombre”. 1918. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 71-124. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990: autorías, textualidades, historicidad*. Santiago: Ediciones Apuntes/Frontera Sur, 2011. Impreso.
- _____. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Irvine: Gestos/Ediciones Apuntes, 1997. Impreso.
- Lagos, Soledad. “Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX”. *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Ed. Fidel Sepúlveda. Santiago: Instituto de Estética/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. 493-542. Impreso.
- Luco Cruchaga, Germán. “La Viuda de Apablaza”. 1927. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 195-226. Impreso.

- Milanich, Nara. *Children of Fate: Childhood, Class, and the State in Chile, 1850–1930*.
Durham: Duke University Press, 2009. Impreso.
- Moock, Armando. “Casimiro Vico, primer actor: tragicomedia en tres actos y seis
cuadros”. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Ed. María de la Luz Hurtado
y Mauricio Barría. Volumen I. Santiago: Bicentenario Chile 2010, 2010. 387-446.
Impreso.
- Muguerca, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: primera modernidad (1900–
1950)*. Santiago: Ril Editores, 2010. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile: 1890–1940*. Santiago: Ril Editores, 2009.
Impreso.
- Therborn, Göran. *Between Sex and Power: Family in the World, 1900–2000*. Nueva
York: Routledge, 2004. Impreso.