



Construcción de género y subalternidad en la dramaturgia chilena de la década de los 70

Seminario para optar al grado de Licenciado en
educación y título de Profesor de educación media en
Castellano

Seminaristas:

- Javiera Paz Araya Guzmán.
- Valentina Gamboa López.
- Camila Fernanda García Cabrera

Profesor Director:

- José Alberto de La Fuente

Santiago, Chile
2020

Índice

Agradecimientos a profesor director y docentes de Escuela de Castellano.....	6
Agradecimientos.....	7
Resumen.....	10
Introducción.....	11
Capítulo 1: Antecedentes del proyecto.....	13
1. Fundamentación.....	13
2. Síntesis del problema a estudiar.....	16
3. Relevancia o utilidad de la investigación.....	19
4. Preguntas derivadas del problema.....	20
5. Descripción del método y tipo de metodología.....	20
6. Objeto de estudio.....	21
7. Objetivos del Proyecto de Investigación.....	21
7.1. Objetivo general.....	21
7.2. Objetivos específicos.....	22
8. Hipótesis.....	22
9. Producto esperado y aportes.....	22
Capítulo 2: Marco teórico.....	24
Capítulo 3: Contextualización.....	32

1. Escenario de la dramaturgia en Chile.....	32
1.1 Modelos de creación dramática.....	37
1.2 Público lector y ávido al teatro.....	38
2. Dramaturgos en Chile.....	40
2.1. ¿Existe una tradición canónica en el impulso dramático chileno?.....	40
2.2 Dramaturgos en la década del 70.....	43
2.2.1 Egon Wolff.....	44
2.2.2 Benavente.....	46
Capítulo 4: Caracterización.....	49
1. Caracterización de <i>Flores de papel</i> , <i>Pedro Juan y Diego</i> y <i>Tres Marías y una Rosa</i> y sus personajes.....	49
1.1 <i>Flores de papel</i> (1970-1973).....	49
1.1.1 Tirando flores, desarmando pudores.....	51
1.1.2 La osmosis social en <i>Flores de Papel</i>	54
1.2 <i>Pedro, Juan y Diego</i> (1974-1976).....	55
1.2.1 Construyendo derrumbes sociales.....	57
1.2.2 La osmosis social en <i>Pedro Juan y Diego</i>	60
1.3 <i>Tres Marías y una Rosa</i>	62
1.3.1 <i>Bordando esperanzas</i>	65
1.3.2 <i>La osmosis social en Tres Marías y una Rosa</i>	66

2. Caracterización del personaje en la década de los 70.....	70
Capítulo 5: Prácticas culturales desde las concepciones de género.....	72
1. Género.....	72
1.1 Masculinidades.....	74
1.2 Feminidades.....	77
1.3 Otredad.....	79
2. Análisis de acuerdo a masculinidades, feminidades y otredad.....	80
2.1 <i>Flores de Papel</i>	80
2.2 <i>Pedro, Juan y Diego</i>	87
2.3 <i>Tres Marías y una Rosa</i>	97
3. Construcciones de género y otredad en la década del 70.....	101
Capítulo 6: Entramados sociales.....	103
1. Subalternidad.....	103
1.1 Oficio u ocupación.....	104
1.2 Clase social.....	111
2. Análisis de acuerdo a oficio u ocupación y clase social.....	113
2.1 <i>Flores de Papel</i>	113
2.2 <i>Pedro, Juan y Diego</i>	117
2.3 <i>Tres Marías y una Rosa</i>	130
3. Mirada subalterna en conflictos de clase.....	130
Capítulo 7: Propuesta pedagógica.....	132

Capítulo 8: Conclusiones.....	137
Referencias bibliográficas.....	145
Anexos.....	153
1. Planificación de unidad clase a clase.....	153
2. Cronograma.....	163
3. Material pedagógico.....	165
3.1 Guía clase n°1.....	165
3.2 Guía clase n°2.....	168
3.3 PPT clase n°2.....	171
3.4 Guía clase n°3.....	172
3.5 PPT clase n°3.....	176
3.6 Fragmentos clase n°4.....	177
3.7 Pauta evaluación texto escrito.....	180
3.8 Módulo “Deconstruyendo estructuras”.....	181
3.9 Rúbrica evaluación representación.....	185

Agradecimientos al profesor director y docentes de Escuela de Castellano

En primer lugar, quisiéramos agradecer a nuestro profesor director y maestro José de la Fuente, quien desde la primera clase nos encantó con la sublimidad de la literatura y su inagotable conocimiento, enseñando la necesidad de humanizar la pedagogía y resignificar en todo momento la palabra, a través de reflexiones críticas que iban más allá de lo que se puede aprender en una sala de clases.

En este proceso de investigación, agradecemos su apoyo, su dedicación y el cariño que demuestra en un saludo, en una precisión y en sus historias, de las cuales sin vivirlas nos sentimos partícipes. Cabe mencionar que admiramos su trayectoria, el trabajo que ha realizado en más de cuarenta años en la universidad y cómo sus conocimientos han traspasado fronteras.

Asimismo, agradecemos a las y los profesores que han aportado a nuestra formación, manteniendo amor por lo que hacen y demostrándonos que la pedagogía no se agota en la sala de clases, sino que se lleva hacia la praxis y las utopías que en estos cinco años hemos forjado. Gracias a la profesora Marina Alvarado por tener un ímpetu de desafiarlos intelectualmente; a Ricardo Sánchez por impulsarnos a seguir en el bello camino de la enseñanza y no dejar que nos rindamos. De igual manera, agradecemos al profesor Jorge Ferrada por demostrar que el conocimiento y la transversalización de ellos es infinita; nos enseñó el arte de la historia en la literatura y cómo reconstruir nuestras raíces y visiones de mundo a partir de ello. A la profesora Marisa Guzmán por ser tan sincera y meticulosa en su práctica humana. Finalmente, agradecemos a la profesora Carolina Hernández por demostrar que la humildad es un gran símbolo para la pedagogía.

Agradecimientos

Consolidando, por fin, este intenso camino, miro hacia atrás y a mi lado veo personas que estuvieron en todo momento ayudándome a crecer y transformarme en la persona que pretendemos encontrarnos en la vida. En una profesora con hambre de educar, de resignificar las palabras dañadas por la sociedad, devolver al mundo el amor por el arte, amor por las pasiones y amor por aprender hasta cuestionar lo incuestionable. Gracias a todas esas personas que me ayudaron a sentir que no estoy sola y así comprender que somos una multitud que un día calló y hoy grita.

En primer lugar, agradezco de forma voraz a mi abuela, mujer silenciada por la dictadura, pero hoy intransigente, la más grande inspiración y pilar en este proceso, sin ella jamás lo hubiese logrado. A mi madre, por liberarse y así heredarme la valentía y fuerza que requiere vivir esta vida injusta y violenta. A ellas, insaciables gracias, por convertirse en las compañeras que cualquier mujer necesita. Gracias a Benjamín por sonreír cada vez que lo necesité y llenar de sueños mi mente. Del mismo modo y con el mismo amor, agradezco a Luis Saravia por escucharme, entenderme y quedarse por siempre en la evocación de un brindis marginal.

Gracias a la vida por darme tantas amigas, mujeres guerreras que me inspiran. Entre ellas, Las ateneas, jardín de sororidades, donde floreció una rebeldía intelectual que no deja de iluminarme. Gracias, ñañas, por contenernos y encontrarnos en el pensamiento que deconstruye y humaniza.

Por último, me queda agradecer a mis compañeras, amigas y hermanas de tesis, por por compartirme una parte de ustedes entre todo el caos, por enseñarme que nada es lo suficientemente oscuro como para dejar de reír. Son destellos de admiración y llegar al final de este viaje junto a ustedes ha sido un honor.

Javiera Araya Guzmán

En primer lugar, quisiera agradecer la valentía de los y las estudiantes de Chile, quienes nos han enseñado a no bajar los brazos, afirmando mi amor a la pedagogía y a la enseñanza.

En segundo lugar, quisiera agradecer a mis padres que, bajo todo el amor, el esfuerzo y valores me entregaron las herramientas que hoy poseo como persona y mujer; brindándome su apoyo durante todos los procesos de mi vida. A mi hermano Adans, que siempre con sus risas y chistes aliviaba "el caos" universitario. A mis abuelas, María y Gladys que, sin duda, me han enseñado de resistencia y amor.

A mi compañero Javier, que siempre con un abrazo, una aventura o una palabra ha sabido entregarme resiliencia y paciencia, contenerme y acompañarme en los distintos procesos de la vida, gracias por la contención y el amor.

A mi familia, Los del 4630 que, con sus locuras, me han dado su apoyo y cariño a lo largo de mi vida.

A mis amigas Pía, Javiera y Bárbara, que desde sus espacios siempre me acompañan y enseñan a hacerle frente a la vida.

También agradezco a mis compañeras de Tesis, Javiera y Camila, mujeres inteligentes, divertidas y valientes, quienes admiro y creo firmemente que serán grandes maestras. Gracias por el compañerismo, la paciencia, sus conocimientos y esos abrazos reconfortantes.

Finalmente, dedico y agradezco a cada mujer que sigue con su lucha individual y colectiva en contra de la violencia, que desde sus trincheras luchan por combatir la injusticia de un sistema patriarcal.

Valentina Gamboa López

Escribir este apartado significa aceptar que culmina mi proceso educativo. Es extraño darle término a algo que tuvo un inicio difuso, porque siempre fue parte de mí. Mis primeros días en este mundo fueron acompañando a mi mamá a la universidad, paseando en los brazos de sus profesores mientras ella rendía sus exámenes. Mis primeros pasos fueron en el colegio que me acogió hasta los 14 años. La enseñanza media fue el periodo en el cual confirmé que quería permanecer en estos espacios, porque estar en un contexto de aprendizaje se siente como mi hogar.

En primer lugar, agradezco a mi familia. Mamá, Papá, Calu y sobre todo Amanda, ustedes son los principales pilares de esto, los que me vieron llorar y reír estos 5 años. A mis amigas y amigos de la enseñanza media que jamás dejaron de brindar su amistad incondicional y su apoyo sincero, si el destino me llega a presentar un grupo de estudiantes similar a como éramos nosotros en el colegio, sepan que sonreiré en nuestro nombre.

Gracias al destino por llevarme a esta universidad, donde conocí a quienes hoy son mis amigas, las Ateneas. Gracias por ser las mejores mujeres con quienes puedes atravesar el proceso universitario, las valoro y admiro a todas y cada una. A las y los estudiantes del Voluntariado de español, del Insuco y del Colegio Waldorf de Santiago; a cada profesor y profesora con quien tuve el placer de aprender.

Javiera y Valentina, gracias por todo el compañerismo y compromiso entre nosotras. Parte de nuestra esencia queda plasmada en esta tesis. Supimos cómo trabajar en equipo, confiando siempre una en la otra. Sé que son y seguirán siendo unas excelentes profesoras, porque les apasiona aquello en lo que se comprometen; el futuro que formen siempre va a estar a la altura de sus enormes corazones.

Por último, pero no menor, agradezco haber tomado la decisión de estudiar esta hermosa carrera, donde siempre nos señalaron que el lenguaje es performativo, sin embargo, me gusta creer, al igual que Dumbledore, que las palabras son nuestra más inagotable fuente de magia. Por fin, siento que puedo salir a entregar mi magia al mundo.

Camila García Cabrera

Resumen

En esta investigación se hace una lectura comparada de tres obras dramáticas, con el fin de demostrar la transformación de la concepción de género y el rol social de acuerdo con el lugar de enunciación de los dramaturgos y sus horizontes temáticos. La hipótesis es la siguiente: en la dramaturgia chilena de la década de 1970 hasta la de 1980, se distingue un cambio de modelo social entre el período democrático y la dictadura, que se evidencia en características de los personajes asociados a roles u oficios, los cuales son producto de una construcción de género, centrándose la problemática en la representación del personaje subalterno y su identidad. El *corpus* de estudio se divide en la interpretación de las obras que dan paso a los apartados de género, subalternidad y clase social, conceptos que contribuyen al análisis simultáneo de las tres obras. La metodología empleada es descriptiva según el proceso de interpretación y análisis en los tres estadios temporales que se establecen en la dramaturgia de los 70 con una obra respectiva para cada uno. La fundamentación teórica se basa en Rosi Braidotti (2004), Augusto Boal (2004), Jorge Larraín (1995) y Gayatri Spivak (1998). También se presentan contextualizaciones históricas y políticas de la época, gracias a los estudios de María de la Luz Hurtado, otorgando una cantidad de datos entendidos como relevantes para poder comprender la relación teórico-práctica de la década de los 70.

Al final se agrega una propuesta didáctica para la enseñanza en el tercer nivel de educación media

Palabras Claves:

Otredad, osmosis, subalternidad, género, clase social, identidad.

Introducción

La siguiente investigación presenta un análisis investigativo sobre la dramaturgia chilena en la década de los setenta, comprendiendo el rol de los personajes, desde una perspectiva de género y un enfoque subalterno en la construcción de los y las personajes considerando, además, la clase social y el contexto presentes en las obras, donde la función de los dramaturgos como sujetos de enunciación, es criticar el proceso socio histórico. A su vez, se propone una metodología pedagógica para Tercero medio en la unidad 3 “Diversidad y conflicto”.

Primero hay que considerar que las obras serán analizadas desde ubicaciones temporales que van en correspondencia a su fecha de estreno. En términos cronológicos, aparece primeramente la obra de Egon Wolff, *Flores de Papel* en 1970, que cuenta la historia del encuentro y convivencia entre un mendigo y una mujer de clase media; los hechos tienen lugar en el departamento de Eva y desarrolla cómo es la dinámica relacional entre opuestos en las diversas esferas de su identidad.

En segundo lugar, con fecha de estreno en 1976, la obra *Pedro, Juan y Diego* del dramaturgo David Benavente y cuenta la historia de tres hombres que se unen por una labor en la construcción de un muro, sin embargo, cada uno con características muy marcadas y diferenciadas, pero que siendo varones cumplen un rol establecido dentro de lo que esperaba la segregación social.

Finalmente, la tercera obra de 1979, *Tres Marías y una Rosa* del dramaturgo David Benavente, donde relata la vida de un grupo de mujeres que fabrican arpilleras para subsistir económicamente en una época de cesantía extrema, soportando tristezas y angustias

naturalizadas por el régimen. Estas responsables de familia buscan alternativas económicas, ya que sus maridos se encuentran cesantes. La obra transcurre con cuotas de humor, a partir de la relación social en las poblaciones marginales y así mismo, con ciertos grados de intensidad dadas las intervenciones militares en la sociedad y en sus lugares de trabajo.

Capítulo I: Antecedentes del proyecto

1. Fundamentación

La investigación se circunscribe en el análisis de tres obras dramáticas ubicadas cada una en un período determinado dentro de la década de los setenta, con el fin de poder evidenciar la transición en las construcciones de género y las violencias implicadas al respecto. Los períodos están considerados a partir del contexto político-social y, por tanto, cultural del país, entendiendo este desde fenómenos ideológicos, multifacéticos, contradictorios, con interrupciones violentas donde, además, existen manifestaciones por salvaguardar lo que la censura desaprobaba. Dicho esto por la investigadora de teatro María de la Luz Hurtado, en *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 (Antología Crítica)* (1982):

“Una intención preponderante en estas obras [teatro testimonial] es poner de relieve la situación de exclusión del sistema económico-social vigente que sufren vastos sectores de la sociedad chilena, a raíz de o acentuados por el carácter del estado autoritario y de las medidas económico-sociales impulsadas por este. (...) El tema de la cesantía y de la represión económica es recurrente en todas estas obras, constituyéndose en símbolo de la represión global”. (34)

Las obras dramáticas que han sido seleccionadas se ubican en tres períodos, de manera que se establece una obra por cada etapa. La primera de estas se sitúa entre el año 1970 y el 1973, con *Flores de Papel* de Egon Wolff (1970); la segunda se representa con la obra *Pedro, Juan y Diego* (1976) del dramaturgo David Benavente, establecida desde el año

1974 hasta el 1976; por último, la tercera se focaliza en la obra de David Benavente, *Tres Marías y una Rosa* (1979) situado entre los años 1977 y 1980.

Durante la década de los setenta, -especialmente a partir del año 1973- la dramaturgia se presenta como un espacio de expresión y representación del contexto donde interactúan personificaciones de los diversos agentes sociales que surgieron en este tiempo, los cuales se conflictuaban por las oposiciones. En este sentido, se entiende que es una época encasillada por lo que se reconoce como un apagón cultural¹, en el cual las manifestaciones artísticas, culturales y también las ligadas a la dramaturgia, se ven inhibidas por la censura e incluso la omisión de ciertos espacios que propiciarán la expresión opositora frente al gobierno militar. Esto, en palabras de Karen Donoso mencionadas en el artículo “El apagón cultural en Chile”, afirma lo siguiente:

desde sectores de izquierda en Europa se levantaron las primeras voces para denunciar la existencia de un “apagón cultural” producido por la oleada de artistas e intelectuales exiliados limitados de la posibilidad de trabajar en su país, sumado a las fuertes medidas restrictivas que estaba aplicando la dictadura para los artistas que se habían quedado en el interior. (108)

Entendiendo este contexto desde las mencionadas implicaciones y factores que incidieron en su construcción histórica y cultural, aparecen interrogantes asociadas a ¿cómo se evidencia un enfoque subalterno en los sujetos y sujetas de la sociedad? ¿Cómo es representado y qué rol le otorga su género para una desenvolvura en la sociedad de la época?

¹ Karen Donoso Fritz (2013), lo entiende basándose en el concepto “utilizado por opositores y adherentes a la Junta Militar, a tan sólo tres años del golpe de Estado, articulando un debate público que daba cuenta que la cultura y las artes no serían prioritarias en los planes de esta dictadura proyectual.” (105)

¿Cómo la relación del género y los oficios de los personajes cumplen un rol característico para el sujeto y la sujeta en la sociedad?

Dadas estas interrogantes, es necesario ir aclarando los lugares y momentos de enunciación de los dramaturgos para la creación de las obras selectas. Esto es necesario, tal como Juan Villegas lo plantea en su trabajo sobre *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1982), donde aclara que para poder acceder a un análisis idóneo sobre el texto dramático, se deben considerar factores extraliterarios como la visión de mundo, (tanto de la persona que encarna la autoría de una obra, como de quienes leen en un período ajeno) cuya correspondencia se da a partir del contexto histórico:

El análisis y la interpretación corresponden a un acto necesariamente creador y revelador que amplía o facilita la relación lector-obra, pone de manifiesto la estructura, los códigos retóricos y técnicas de la obra y, finalmente hace evidente la visión del mundo que la sustenta, sin destruir la unicidad del objeto estético. (3)

Dicho lo anterior, la intención aquí predominante se ceñirá por los criterios más relevantes y estándar en cada estadio. Una fragmentación cronológica, cuya primera etapa (1970-1973) hablará desde la fijación de un contexto innovador gracias al socialismo instalado en el gobierno de Allende, el cual se gestó a través de una votación democrática. En este período Egon Wolff se dedicaba al Teatro, aun cuando su formación profesional era una disciplina completamente distinta: ingeniería química; lo cual si se coloca en contacto con que su padre era alemán y su madre chileno-alemana se puede obtener una noción que se adentra en una especie de disonancia cognitiva que desde su posición de privilegio choca

con las necesidades de equidad para el resto de la sociedad. Cuestión representada en la obra *Flores de Papel* (1970), drama que muestra la convivencia entre ambos mundos, opuestos entre sí.

Por otro lado, y siguiendo con esta sucesión temporal, se presenta una segunda etapa (1974-1976), la cual se comprende por ser los primeros años del período militar en Chile. Luego de la muerte de Salvador Allende, Chile y sobre todo la clase obrera, se sumerge en un contexto impuesto y del cual fue difícil salir. Así, David Benavente se posiciona desde dentro de un caos, donde predominaban las carencias en el ámbito laboral, temática que se ve en la obra *Pedro, Juan y Diego* (1974), donde el conflicto de clases es la problemática central.

Por último, en la tercera etapa se aborda otra obra de David Benavente llamada *Tres Marías y una Rosa* (1979), la que se vincula con los conflictos de las arpilleras y el rol de la mujer a finales de la época. Los elementos socioculturales variarán con matices que se irán asociando y declarando respecto a los roles de género.

2. Síntesis del problema a estudiar

La problemática que impulsa esta investigación aborda las implicaciones que se produjeron sobre la base de las construcciones de género y sus determinantes roles para el ser mujer y el ser hombre en un contexto histórico-político dominado por un gobierno militar y, asimismo, hegemónico. Desde esta perspectiva, se configura una visión subalterna respecto a las violencias que para estas minorías se descubren.

Dada la necesidad que surge en la investigación, respecto a establecer el estado del arte más adecuado para el tema aquí tratado, se ha considerado el trabajo de John Thomas F.

Fagg titulado *El hombre marginado: El teatro denunciatorio en Chile y la obra de Juan Radrigán* (1998), donde se explicita clara y brevemente el contexto histórico y político de Chile antes de los setenta, dando cuenta de una secuencia que orienta las nociones para comprender cómo sucedió el teatro denunciatorio y porqué. En consecuencia a esto, el autor también enmarca su estudio en el desarrollo de este teatro y la facultad de entenderlo como un arma contestataria para dar cuenta de una realidad que está siendo violenta. Esta temática ha sido seleccionada para apreciar lo que fue la evolución del teatro en la época previa e in situ a la dictadura.

Junto a esto, para complementar el conocimiento sobre el contexto histórico, se ha seleccionado un estudio que respalda las ideas factuales a la época, esta es una investigación elaborada por la académica María de la Luz Hurtado en compañía de Carlos Ochsenius y Hernán Vidal, publicada en el año 1982 *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología Crítica)*. En este trabajo se enuncia que el teatro tuvo que sobrevivir y resistir, y es por ello que estos autores entienden a este género artístico y literario como un arma para denunciar, para re/conocer sucesos periódicos. En este sentido, centran sus estudios en revelar cuál fue el proceso exacto que tuvo el teatro durante la década de los setenta. El análisis completo se compone de una recopilación de datos contextuales y que, si bien, es más enfático en el período de dictadura, también comprende sus antecedentes previos al año 1973, donde profundizan, incluso, en cómo hubo factores económicos y políticos que beneficiaron, pero también perjudicaron al gobierno de la Unidad Popular.

De igual modo, cabe mencionar la aseveración que realizan estos investigadores y enfatizan en cuanto al teatro testimonial que surgió en la época dictatorial “El tema de la

cesantía y de la represión económica es recurrente en todas estas obras, constituyéndose en símbolo de la represión global.” (34)

Los temas de las obras se relacionan directamente a las etapas definidas, por ende se pueden interpretar a partir del contexto socio-histórico y su intención comunicativa específica. Para demostrar esto, en la primera etapa a analizar: 1970 a 1973 se destaca el periodo presidencial del Presidente socialista Salvador Allende con el programa de la Unidad Popular, donde originalmente su presidencia se concretaría durante seis años, de los cuales, por motivos del golpe de Estado, se redujeron a tres.

La segunda etapa a analizar se refiere a los años 1974 a 1976, periodo que desde el año 1973 fue producto de un golpe de Estado por parte de la oposición, consolidaron la dictadura en nuestro país el día 11 de septiembre, episodio en que el Comandante en Jefe del ejército, Augusto Pinochet Ugarte, asume el control absoluto del país hasta el 4 de marzo de 1980.

Este período es crucial y relevante para la investigación, son estos años de opresión, donde las obras escogidas relevan los acontecimientos que estaban ocurriendo en el país, cuestión que, por miedos y represiones, se censuraba. Estos acontecimientos provocaron un estallido en las conciencias de la sociedad, de igual forma en sus conductas. Tales conductas no sólo removieron la conciencia social y política de los ciudadanos, sino que también la artística, censurando con vasta violencia las artes y las voces de muchos y muchas. También es factible mencionar que en los inicios del régimen, varias compañías de teatro decidieron emigrar de Chile por los sacrificios personales, colectivos que podrían acarrear el hecho de quedarse en territorio, sin embargo también ocurrió que varios decidieron mantenerse en

Chile ya que había cierta ignorancia por parte del Gobierno respecto a lo que el teatro podía lograr en este contexto (cuestionamiento, conocimiento, libertad), cuestión que duró poco porque igualmente fueron detenidos actores y actrices, por ejemplo Oscar Castro (23), tal como lo señala David Benavente en su texto *Teatro Chileno* (2005).

Con respecto a la tercera etapa (1977 a 1980), es importante mencionar que el derrumbe de la democracia en 1973 sigue siendo el pie de lo que vendría a final de esta década, pues traería consigo el plebiscito constitucional de 1980 y junto con ello la constitución política de 1980, ya que la de 1925 se habría suspendido dado el golpe. Javier Pinedo en *Chile a fines del siglo XX: Entre la modernidad, la modernización y la identidad* (1997) señala que esta constitución se formularía a causas de la “Nueva revolución liberal”, propuesta por un grupo de profesional a cargo del general Pinochet, que buscarían “Construir una nueva economía y una nueva sociedad”. (74)

Esta “Nueva revolución liberal”, se adhiere al proyecto modernizador que traía el golpe, pues este concepto comienza a hacerse más habitual en la sociedad chilena, ya que esta modernización implicaría mejoras en la educación, en la salud, la vivienda y el trabajo.

3. Relevancia o utilidad de la investigación

La relevancia de esta investigación se centra en examinar los roles sociales que se configuran a partir de los personajes que se representan en estas obras dramáticas. Para esto, aparece la necesidad de considerar la grieta sociocultural que dejó la gama social de oposiciones ideológicas que funcionaron en el país durante estos años y que, por lo demás, buscaban maneras de manifestarse con prácticas creativas y culturales, estableciéndose como objeto de denuncia, especialmente, frente al fenómeno hegemónico. Junto a esto, se repara

en la importancia que conlleva sopesar respecto a la identidad social que presentan estas obras como herencia social, por lo que se cree concerniente relevar estas obras desde su análisis y su proyección al aula.

4. Preguntas derivadas del problema

- ¿Cuál es el rol social de hombres y mujeres, en el período previo a la dictadura y que se muestra en la obra *Flores de Papel* de Egon Wolff?
- ¿Cuál es el rol social de la clase baja en el período de dictadura visualizada en las obras *Tres Marías* y *una Rosa*?
- ¿Cuál es el rol social presente en *Pedro, Juan y Diego* de David Benavente?
- ¿Cómo se sitúa el concepto de ósmosis en las tres obras presentes?
- ¿Cómo se construyen los roles sociales de los personajes a partir de su género?
- ¿Cómo se aborda la dramaturgia chilena en el currículum de enseñanza media que propone el Mineduc?

5. Descripción del método y tipo de metodología

La metodología por emplear es descriptivo-analítica; las obras se analizan considerando la división de los tres estadios temporales que abarca la dramaturgia de los setenta a los cuales se les atribuye una contextualización histórica. Esto se da a partir de que existe plena conciencia respecto a la existencia de una evolución de pensamientos sociales que puede tener una comunidad determinada. En este caso las disonancias cognitivas que se producían iban en concordancia al impacto que produjo la toma del Gobierno chileno por parte del General Augusto Pinochet Ugarte encabezando la Junta de Gobierno.

El primer estadio se formula entre 1970 y 1973, cuya asociación se verá atribuida a la Unidad popular (UP) y se identificará la construcción de género en los personajes a partir de la obra *Flores de Papel*; en cuanto a un segundo estadio de esta década se dará cuenta del respectivo análisis dada la situación histórica, la cual se propicia por la dictadura y que se acota entre el año 1974 hasta el 1976, con la obra de David Benavente *Pedro, Juan y Diego*. Por último, la tercera etapa ha sido consensuada desde el año 1977 hasta el 1980, donde existe la imposición de una nueva constitución, cuyo análisis se verá implicado en la obra *Tres Marías y una Rosa*.

6. Objeto de estudio

El objeto de estudio que aquí interesa está centrado principalmente en las tres obras a analizar: *Flores de Papel* (1970), *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979), siendo estas el núcleo de la investigación, debido a que se planea realizar una comparación que dé cuenta de transformaciones en las concepciones de género que implican roles sociales en la época, de esta forma es que se vuelve necesario realizar el análisis desde una lectura subalterna que ejecute denotar la violencia como invención de la humanidad, de la historia, de la política, de las hibridaciones culturales, etc.

7. Objetivos del proyecto de investigación

7.1. Objetivo general

Comparar las tres obras con el fin de cristalizar la transformación de la concepción de género y el rol social implicado, de acuerdo al lugar de enunciación de los autores.

7.2 Objetivos específicos

- Distinguir los roles sociales dependiendo de los períodos selectos.
- Exponer las diferencias y similitudes expuestas en las obras.
- Explicar cómo se presenta la construcción de género presente en la década de los 70's representada en los personajes y la sociedad cristalizadas en estas obras.
- Analizar las facultades ideológicas que influyeron en la funcionalidad social de personajes chilenos presentes en las obras.
- Operar el concepto de osmosis respecto a los constructos genéricos en las obras a trabajar.
- Proponer una perspectiva crítica pedagógica relacionado a cómo se justifica/plantea el abordaje de estas obras en el programa de 3° medio.

8. Hipótesis

En la dramaturgia chilena de la década de 1970 hasta la de 1980, se distingue un cambio de modelo social entre el período democrático y la dictadura, que se evidencia en características de los personajes asociados a roles u oficios, los cuales son producto de una construcción de género, centrándose la problemática en la representación del personaje subalterno y su identidad.

9. Producto esperado y aportes

En la siguiente investigación se pretende interpretar y analizar un episodio de la historia que muchas veces ha sido silenciado y censurado, plasmado en la dramaturgia para

que así, quienes puedan leer esta investigación, puedan reparar en temas y direccionalidades modificables y/o manipulables de otros estudios situados en el mismo campo literario.

Por otro lado, es necesario mencionar y llevar a cabo este proyecto respecto a los años establecidos debido a que, lamentablemente, el currículum tanto en general como en específico a la disciplina de Lenguaje y Comunicación no entrega un gran espacio para reparar en lo que implicó el Chile de los 70. De este modo, como futuras docentes nos vemos en la necesidad de poder traer al aula el conflicto histórico-cultural, de la mejor forma posible, rompiendo la barrera que siempre ha existido respecto al currículum y la dictadura en Chile.

Capítulo 2: Marco teórico

Para realizar esta investigación se ha establecido como primer elemento teórico el concepto de dramaturgia entendido desde su concepción clásica, es decir, como un espacio de representación de mundo, con énfasis en el texto como tal, en su narrativa y no en su carácter escénico. De acuerdo a esto mismo se señala en *Diccionario de teatro* (1998) que

la dramaturgia clásica busca los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico: por ejemplo, la exposición, el nudo, el conflicto, el final, el epílogo, etc. (...) examina exclusivamente el trabajo del autor y la estructura narrativa de la obra” (148).

Esta conceptualización es más bien superficial, pues se enfoca netamente en la estructura y no en las funcionalidades que son posibles de atribuir a la dramaturgia. En cambio, se cree necesario complementar de mejor manera la perspectiva de dramaturgia de acuerdo con lo propuesto por Juan Villegas en *Nueva Interpretación y análisis del texto dramático* (1982), donde sostiene que “el texto dramático posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral -posibilidad de representarse- y que no se advierten en otros géneros literarios.” (6), quien más adelante plantea:

“La visión de mundo constituye el núcleo de la estructura del mundo del texto literario y ésta [sic] forma parte de estructuras mayores condicionantes. La estructura inmediatamente mayor es la visión de mundo del autor y del grupo social al que pertenece en la determinada circunstancia histórica” (20).

De tal modo, se entiende la dramaturgia como un espacio que, de cierta forma es estructurado y se propicia en el texto dramático ideado por el contexto histórico en el que se

sitúe/n su/s autor/es² y que por lo demás, apunta a un género literario que tiene la posibilidad de ser representado.

Por otro lado, se distingue el concepto de género, considerando que es una construcción que se establece desde una caracterización de los roles sociales que configuran el perfil de los personajes de estas obras, diferenciándolos en sus géneros y protagonismo. Todo esto va tomando relieve desde una arista sociocultural; de acuerdo a Rosi Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004), este concepto tiene su tradición tanto en la biología como en la lingüística, no obstante, es un término propiciado de acuerdo al sistema contextual en el cual todas y todos son moldeados. Junto a esto, repara en que el género es una construcción que sitúa al sujeto en una posición individual, pero que también está en constante relación con otros. Por ello, Braidotti lo determina a partir de “una noción que ofrece una serie de marcos dentro de los cuales la teoría feminista ha explicado la construcción social y discursiva y la representación de las diferencias entre los sexos”. (134)

Aun así es complejo establecer una noción conciliadora con lo que acá interesa. Esto es, porque Braidotti no alcanza a considerar el género como una práctica social en la relevancia que esto requiere; no obstante, sí la asocia a que existe un origen desde el lenguaje sobre el concepto, esto quiere decir que es lingüístico. Ambas visiones parecen mejor articuladas, tal como las plantea Patrizia Violi en *El infinito singular* (1991):

El género, en cuanto categoría gramatical portadora de esa diferencia, dentro del idioma, se reduce así a una forma vacía, arbitraria, ilógica y carente de sentido, sin motivación semántica, a veces provocadora de inversiones

² Plural de autor referido a la creación colectiva.

simbólicas sucesivas, pero sin sentido precedente ni dotado de significado propio. (48)

Dicho esto es que se entiende que el concepto de género es polisémico³, es decir, posee dos o más significados, así también contextual y que al no tener una imagen mental establecida que pudiera ser parte de un imaginario colectivo, se producen conflictos en la abstracción; a eso se refiere Violi cuando habla que no hay una motivación semántica, lo cual también pone en conflicto las consideraciones para el análisis que más adelante se construyen en este trabajo, puesto que se presenta la necesidad de ligar y establecer jerarquías sociales que pueden ser distribuidas a partir de los oficios que desempeñan determinados grupos correspondientes a las formas genéricas masculinas y femeninas.

De esta manera, Teresita de Barbieri anticipó esta pugna conceptual en *Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica* (1993), e intentando esclarecer, consideró que una de las áreas por las que se van configurando los roles sociales respectivos a tipos de género está precisamente ligada al desempeño laboral. De este modo, aclara que “Tanto en los ámbitos domésticos como en el mercado de trabajo y en otras esferas de la sociabilidad, es necesario analizar la división social del trabajo según los géneros y las dinámicas particulares de la misma” (158), considerando que “Los sistemas de sexo/género son por lo tanto, el objeto de estudio más amplio para comprender y explicar el par subordinación femenina-dominación masculina”. (150)

³ Polisémico: “1. f. *Ling.* Pluralidad de significados de una expresión lingüística”. Existe cuando una expresión tiene dos o más significados, todos los cuales tienen algo en común y generalmente pueden derivarse de un significado básico.

Esta idea dialoga con lo postulado por Iván Sambade Baquerín en *Masculinidades, sexualidades y género* (2017), al postular que los estudios de género están enfocados solo a gente de cierta posición y no a la diversidad de personas “con la noción de diversidad enriqueció notablemente el concepto de género, complejizándolo y completándolo, de modo que la identidad se comenzó a comprender cómo el resultado de la intersección del género con otras identificaciones como la raza, el sexo, la clase y la opción sexual. (120). Esta idea, sostiene una relación directa con el concepto de subalternidad, debido a que el estudio de género, propone una posición social determinada por los factores ya mencionados y no a una gama de orientaciones e identidades, posicionando a un grupo dominante.

A partir de esto, se considera que el género habita y reacciona desde una dimensión de poder, donde se cuestiona una serie básica de roles o tareas que se distribuyen en forma desigual entre hombres y mujeres, de tal modo, Maite San Miguel señala en *Mujer, hombres, poder. Subjetividades en conflicto* (2015):

(la valoración y el poder desigual entre los modelos masculino/femenino) no parecen probables unas relaciones realmente horizontales en la inter-subjetividad entre hombres y mujeres. Puede existir, sí, valoración y reconocimiento «parcial» (ligado a tareas o a alguna característica específica) pero casi siempre sobre la base de la desigualdad «global». (174)

Por esto, los modelos de masculinidades y feminidades se basan en encuentros desigualitarios pasando desde la biología hasta los roles sociales que el patriarcado ha establecido. Cabe destacar la perspectiva de Rosario Otegui en “La construcción social de las masculinidades” (1999) cuando señala que la labor de los estudios de género deben

“deconstruir, relativizar y complejizar aquello que aparentemente adquiere el estatuto de lo real y natural” (151) que es lo que se entiende a partir de la diferencia de los “binomios dicotómicos: macho/hembra, hombre/mujer, masculino/femenino” (151); estas relaciones binarias hacen referencia a lo biológico, a la relación de biológico con lo social cultural y lo social-cultural respectivamente (151). Esta mezcolanza de los tres binomios produce que se plantee qué sucede con la comunidad LGBTQ+, sin embargo, al carecer de personajes que puedan catalogarse dentro de esta categoría, sólo se considerarán los modelos de feminidades y masculinidades.

Relacionado al constructo social se emplea el concepto de estereotipo como una representación de un sujeto o sujeta arquetipo, que puede colindar con la parodia y la comicidad o la tragedia. El efecto catártico que genera el uso de estereotipos promueve que el espectador o lector complete de manera eficiente los detalles implícitos de la obra, incluso otorgando nuevas significaciones a los modos y acciones de los personajes. Pavis (1998) define estereotipo como:

Concepción cristalizada y banal de un personaje, de una situación o de una improvisación (...) Generalmente, las obras con acciones y personajes estereotipados tienen un escaso interés desde el punto de vista de la originalidad dramática y del análisis psicológico. Sin embargo, a veces el dramaturgo aprovecha en beneficio propio esta pobreza congénita de los estereotipos y de los clichés al ofrecer al espectador un tipo de personaje ya conocido, gana tiempo para urdir mejor los hilos de la intriga, para concentrarse en los cambios inesperados de la acción, para trabajar la teatralidad del juego de los actores. Se explica así, probablemente, el renovado interés por la *commedia dell'arte*,* el

*melodrama** y el circo. Los estereotipos dramáticos resuelven desde el principio la cuestión de la caracterización y del juego psicológico; invitan al director de la escena a proponer un juego muy teatral, imaginativo y a menudo paródico. El espectador, inicialmente frustrado en su necesidad catártica de psicología y de identificación, acaba encontrando en la expresión dramática del juego escénico un gran placer teatral. (183)

Además, se considera como variable el término osmosis, el cual posibilita el análisis y la apropiación pragmática de fenómenos sociales. El concepto es utilizado por Augusto Boal en *El arco iris del deseo* (2004) y se asume como analogía, en la medida en que esta noción suscita de la disciplina correspondiente a la biología, la cual en el texto *Termodinámica biológica* y en la cual define a osmosis como “la difusión del solvente a través de una membrana semipermeable del lado donde el potencial químico es mayor al lado donde el potencial químico es menor” (172). Desde esta perspectiva y de manera analógica la osmosis será entendida como el fenómeno que denota un producto generado por una fuerza externa (difusión) y que se mimetiza por aquello que la recibe, ocasionando un nuevo producto que ya no es natural respecto al origen de la humanidad.

Dicho esto, entonces, hay que considerar que desde la ontología del concepto se establece una relación referente a aspectos y convenciones adquiridos por una sociedad y que se efectúan en cada variante de la cotidianeidad, por ende, esta conceptualización se entenderá desde lo macro que una sociedad permea, y que es evidente en conductas de las y los individuos que la componen. A partir de esto, cabe mencionar, que la osmosis no se produce por una imposición explícita, sino que tiene que ver con la realidad en la cual naces y creces, siendo esto, aquello que determinará el funcionamiento vital de las personas. Es de

este modo, que se pretende vislumbrar la violencia colectiva que supone la noción genérica, lo cual implicó funcionalidades en la distribución de los roles sociales. Así, es necesario mencionar que la osmosis será aplicada, específicamente, para atribuir una carga conceptual a la apropiación colectiva de los efectos que provocan las construcciones de género.

En correspondencia al concepto de osmosis, se vuelve menester considerar cómo esta noción estimula la articulación de lo que se entiende como ‘identidad’, puesto que este último término respalda que la construcción de género tiene una implicancia cultural, por lo cual, se construye el análisis de este punto a partir de lo que Jorge Larraín considera como identidad en la obra *Cultura e identidad en América Latina* (1995), cuya definición apunta a que “la identidad es el modo de ser particular, la propia y singular modulación de las variantes universales de la cultura en el eje del tiempo y en la dimensión del espacio”. Dado esto, es que el concepto será centrado en relación a cómo la identidad es producto del fenómeno de osmosis.

En relación a lo ya establecido es necesario esclarecer que la investigación y el análisis de estas obras se desarrollarán considerando una lectura subalterna, conceptualizada en la caracterización del sujeto subalterno propuesto Gayatri Spivak, en *¿Puede hablar el subalterno?* (1998), teorizado a partir de la realidad india, donde la autora ofrece una teoría del cambio, desde una sujeción semifeudal a una sujeción capitalista. Spivak señala que “es claro que el subalterno habla físicamente; sin embargo, su habla no adquiere estatus dialógicos.” (254), donde comprenderemos que son silenciados estos personajes como sujetos sociales y oprimidos por una fuerza, pasando desde un espacio a otro, pero posicionándose desde el mismo espacio de silencio desde un punto de vista historiográfico.

En este sentido se aplicará la noción de opresión/oprimido a aquellos personajes que posibiliten una mirada subalterna desde la construcción de género en torno al papel que se le permita desempeñar en la sociedad. Figurado esto, se vuelve menester señalar que la dialéctica que se presenta entre la comprensión de la subalternidad y opresión se reflejan en la marginalidad que existe en las capas medias de la época.

Junto con la teoría ya señalada, el concepto de subalternidad se analizará bajo las ideas que toma el grupo de Estudios Subalternos⁴, señalando que lo subalterno está expresada en palabras de Guha quien anuncia que “Será... como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad..., ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o cualquiera otra forma”. (23)

Se le añade a este concepto, las ideas propuestas por Massimo Modonise (2010), que complementa lo propuesto anteriormente, señalando que la subalternidad es “Usada como sinónimo de oprimidos o dominados, la palabra subalterno permite tanto evitar las connotaciones economicistas o ideologizantes de la noción de explotados como ampliar y pluralizar la noción de clase trabajadora, obrera o proletaria al incluir otras formas y modalidades populares”. (25)

Con esto se señala que la subalternidad convoca a una amplia gama de la población que está subordinada a grupos dominantes, que controlan distintos tipos de poderes; políticos, económicos y culturales.

⁴ Estudios Subalternos se compone por un grupo de historiadores que comparten perspectivas políticas junto a un profesor de la Universidad de Sussex y que entre 1975 y 1977 se reunían para articular la consideración de los grupos marginados por la sociedad elitista.

Capítulo 3: Contextualización

1. Escenario de la dramaturgia en Chile

Chile, a través de su historia, ha demostrado ser una nación forjada por constantes cambios y metamorfosis ligadas a las estructuras de pensamiento colectivo, pero habitualmente impulsados desde lo gubernamental, por tanto, hegemónico. Siendo así, que quienes se dediquen a la dramaturgia no son los sujetos que más posibilidades tienen de evadir la realidad en las que le tocó vivir, mucho menos cuando se trata de proyectarla, es por ello que se ha insistido en el alcance que tiene la visión de mundo del autor en lo que pretende simbolizar a través de su creación literaria.

En primera instancia es menester referirse a la Independencia de Chile, pero como parte de un nuevo inicio para la construcción histórica y cultural del país, en el sentido que toma esta aseveración sobre las bases de un fundamento que comprende desarrollar lo propio, es decir, aquello que sea chileno. Por supuesto, aquí, solo se retomarán estas evidencias vinculadas al teatro, y más específico aún, en este apartado se habla desde el ser dramaturgo y con un afán ambicioso por establecer posibles tradiciones o un canon sobre lo mismo.

Dicho lo anterior, se reafirma la idea del desarrollo cultural independentista, con palabras de la socióloga e investigadora teatral María de la Luz Hurtado en *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* (A 2010) dice:

(...) sin duda nuestra independencia cultural fue una batalla que no se resolvió con la instauración de la República, sino con la larga y dificultosa conquista de producción y circulación de creación artística e intelectual y de

performatividades sociales con sello propio, que se pudieran identificar como gestadas en un *habitus* particular: lo chileno. (16-17)

Por consiguiente, se asume que el contexto histórico de Chile luego de la firma de la Independencia supone una disputa cultural que permaneció durante años, buscando la creación de aquello que se asuma como propio a través de la experimentación, de calcos (inspirados en referencias europeas), equívocos y aciertos, de modo que las primeras obras se caracterizan por la poca profesionalización, puesto que inicialmente no existían espacios de formación artística y profesional, considerando que hasta la alfabetización era un privilegio.

El espacio del dramaturgo se posibilitó, como se dijo antes, desde la experimentación y no existía una línea articuladora académica que tuviese fines consensuados o que se dirigieran desde las mismas intenciones, por lo cual “Las diferentes raigambres sociales de los dramaturgos diversificaron la visión de mundo y las formas de expresión del teatro” (Hurtado 77).

Como segunda instancia a referir, se repara en que ya en el siglo XX se estableció por completo la llegada del modernismo y fue un periodo que sigue siendo ampliamente investigado, analizado y narrado por sus incansables condiciones y transformaciones sociales. Así, Hurtado (1997) afirma que “El modernismo, como movimiento artístico latinoamericano a fines del siglo XIX e inicios del XX, fue probablemente el momento más importante de manifestación de las contradicciones del racionalismo ilustrado” (76). En esta etapa histórica la sociedad oligárquica tenía poder para impulsar las perpetuas fronteras de clase que difieren de quienes tienen privilegios y de quienes no. A partir de ello, el trabajo

del dramaturgo se consolidó por la inherencia que tienen estos artistas en representar la realidad. Muchos investigadores se detienen en esta idea, por ejemplo, Claudia Darrigrandi (2001) asevera que “La dramaturgia es el modo por el cual los autores reflejan y recrean la realidad caracterizando a una sociedad, rescatando valores, reflejando formas de vidas, visiones de mundo y denunciando problemas.” (17) Bajo la misma perspectiva, pero con mayor claridad, Juan Villegas (1982) reflexiona lo siguiente:

(...) el autor al comunicar su mensaje transmite una visión de mundo adecuada a éste [sic], no necesariamente la visión de mundo real con la cual se desempeña en sus comportamientos cotidianos. En la conformación de esa visión de mundo ideal influyen factores mediatizadores tales como la ideología hegemónica, la función de la literatura y la función del teatro en el contexto en que escribe. (50)

Como ya se ha dado cuenta, en esta oportunidad, se ha decidido considerar la posición en el desarrollo de la dramaturgia desde los inicios del siglo XX, por ende, a partir de 1900 se articulan las ideas mencionadas y respectivas a las transformaciones culturales y sociales por las que ha pasado la conformación de nación, y de cómo los dramaturgos plasman este fenómeno en sus creaciones. Para esto Hurtado (1997) deja en claro el gran entramado temático que se consideró para esta época y asevera:

“Los grandes hitos de la época quedaron allí recogidos: la crisis de la oligarquía y la cuestión social. Esta última llamó la atención sobre las condiciones de vida miserables de las grandes masas sociales, provocadas por la industrialización y economía capitalista, junto a la rigidez de las estructuras

agrarias. El populismo propuso la satisfacción de las necesidades de estos grupos mediante el desarrollo económico y de la institucionalidad social. Es decir, la cuestión social se enfrentó conciliando valores humanitarios con estructura social, y oponiendo las masas populares con las oligarquías. A estas se les responsabilizó por su insensibilidad social y por frenar la modernización más amplia de la sociedad en un sentido integrador”. (80)

El más claro ejemplo que entrega la investigadora es sobre la obra dramática de Germán Luco Cruchaga *La viuda de Apablaza* (1928), la cual se sitúa en una zona rural de Chile y que denota una vida campestre representada por lo femenino; sin embargo Hurtado señala en el texto que "Con su muerte, muere una época del campo chileno y se avanza hacia formas de producción y relaciones de trabajo capitalistas”. (91)

Hasta aquí hace falta mencionar algunos datos que son relevantes para ir entendiendo de una manera más panorámica cómo se fue consolidando el teatro y la dramaturgia en la sociedad para llegar a entenderla como una manifestación artística que representa la realidad, y asimismo, es una variante de ella que la cristaliza con delicadeza y empodera la manipulación discursiva que se puede percibir.

En 1918 se funda *Mundo teatral*, una revista que será la primera en darle el énfasis necesario al teatro chileno y contemporáneo de la época; no obstante, era un espacio que se compartía y articulaba junto a la cultura cinematográfica, pero no impedía difundir la escena teatral que se estaba gestando. Entre sus propósitos, expresan que la creación de dicha revista tiene por objeto “(...) que difunda nuestro teatro, publicando en cada número una de sus obras, juzgando éstas y las novedades de la quincena de espectáculos, en una crítica meditada, sin

apasionamientos ni odiosidades, y teniéndolos al corriente de nuestro mundo teatral.” (5)
Dicho esto, es plausible inferir que este nuevo medio de información posibilita una mayor accesibilidad del público, por lo cual se considera como una manifestación dentro de esta batalla de propagación y construcción cultural propia.

Un segundo elemento que se estima relevante y lo entrega Darrigrandi (2001) es respectivo a la creación de “un proyecto de ley en pro de las necesidades del teatro [que] fue promulgado en 1935, las que se resumen en la promoción y difusión de las artes y la cultura” (23), lo cual cobra real importancia, puesto que ahora el teatro sería considerado por el Estado y por tanto es avalado con mayor oficialidad. Además de esto, se transforma en un medio para que el teatro y la dramaturgia dejen de ser un pasatiempo o una afición y comience a entenderse como una profesión. Desde esta perspectiva cultural, en 1941, se da paso a la conformación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y, según Darrigrandi (2001), eso da cuenta de que “la responsabilidad del teatro chileno como preocupación del Estado chileno se concretizó en las Universidades a partir de la década del cuarenta” (23). Más adelante, la misma autora reitera en la siguiente idea:

Las universidades cumplieron parte de las aspiraciones que se tenían para el desarrollo de la cultura. En el caso del teatro velaron por el aficionado e impartieron talleres para expandir el desarrollo de este, se preocuparon por promover autores nuevos y nacionales, renovaron la estética, etc. (25)

Teodosio Fernández en *Los teatros universitarios (1941-1973)* (1976) complementa la información al referirse que la profesionalización del teatro se concreta por fin:

(...) en plena década de los cincuenta, sin embargo, cuando ya puede hablarse de una generación de autores nacidos al calor del movimiento universitario y. de una u otra manera, ligados al Teatro de Ensayo o al Experimental, que estrenan algunas de sus obras más significativas. (340)

Bajo este contexto, los dramaturgos se fueron desarrollando cada vez con mayor profesionalidad. Es por ello también, que en esta recopilación de datos dirigidos a establecer el escenario chileno de la dramaturgia, se ha percibido lo que Hurtado identifica (A 2010) y declara que entre “1910-1950: [donde la] primera y segunda generación de autores dramáticos que participaron del auge del teatro en la sociedad chilena, gracias a la proliferación de autores dramáticos y al nacimiento de las primeras compañías profesionales chilenas” (13). De tal modo que por fin existe un espacio de dedicación al desarrollo y creación en pro de este arte, por ende mayor propagación al público.

Posteriormente, se da conocer que a partir de 1950 se comienza a proyectar el teatro apelando a dramaturgias europeas y estadounidenses hasta que en 1973 cambia el estado de la sociedad debido al golpe de Estado. (Hurtado 13-14).

1.1 Modelos de creación dramática

Los dramaturgos en Chile se ven afectados por el entorno en el cual escriben y exponen sus obras; por ello, que desde el momento en que comienza la producción de cada obra, el autor debe plantear y planificar cómo se escribirá. Esta decisión es la que definirá el estilo con el que el autor producirá la obra. Sobre esto Osvaldo Obregón (2002) señala que existen diferentes tipos de creación dramática que van a definir el estilo del autor, su estilo de enunciación.

Este espacio artístico se ve definido por una relación inquebrantable entre texto dramático, montaje, representación y público⁵. Siguiendo con la clasificación que define Obregón se explicitan modelos como los principales: (1) modelo clásico tradicional griego, (2) modelo de adaptación teatral, (3) modelo de guion sintético, (4) modelo de creación colectiva y (5) modelo ilustrado por La cuadra de Sevilla. (390-392)

El primero consiste en seguir el *Arte Poética* de Aristóteles, que destaca por la escritura individual del texto dramático. El segundo en la adaptación de textos que en primera instancia pertenecen a otro género diferente a la dramaturgia. El tercero se va escribiendo a partir de la improvisación de los actores. El cuarto es la escritura en conjunto del texto dramático. El quinto corresponde a la creación del texto dramático considerando que el montaje tiene más importancia que el texto en sí.

Dentro de estos modelos se destacan, a partir de la investigación, el primer y el cuarto modelo, debido a que en Egon Wolff y David Benavente optan respectivamente por estos modelos de creación en sus obras.

1.2 Público lector y asiduo al teatro

Durante la dictadura militar, las artes y los escenarios artísticos son altamente reprimidos por los militares y/o agentes encubiertos del golpe, por el mismo motivo, la libertad de expresión se ve censurada. Estas representaciones sociales permiten unir diversos objetivos que tenían los dramaturgos de la época. Esto, en la tesis de Juan Carlos Alano y Camilo Kong,

⁵ Sin embargo, en el caso de la siguiente investigación se centrará el análisis del texto dramático aunque considerando los demás elementos.

Teatro chileno en dictadura: La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar (2012) es acogido a partir de lo señalado por Cristóbal Khun⁶:

A través de las experiencias sociales, personales, a través de la misma experiencia colectiva, el teatro pone de manifiesto la vida social en forma artística, criticando, haciendo reflexionar, entreteniendo... Abriendo los ojos al público, configurándose como un fenómeno socio-cultural que se vincula, preferentemente, a un espacio y tiempo determinados: el teatro es una manifestación social. (4)

Bajo estas palabras, saber y comprender que el teatro ya era objeto de denuncia, el público lo acepta y comprende como herramienta cultural de transformación. Con respecto a esto, Benavente (2005) señala que luego de que el teatro decayera en 1973 hasta 1974, nace en 1975 el teatro independiente, espacio que busca rescatar la expresión nacional y popular como objeto de resistencia y denuncia. (14)

El teatro independiente se crea por estudiantes universitarios, trabajadores populares e intelectuales de la época; los primeros mencionados se destacaron por el rol fundamental en la defensa y la resistencia en la organización, construcción y valoración de este movimiento cultural.

El público que asiste a estos espacios de denuncia cultural, son chilenos que pueden acceder económicamente a la muestra de prácticas artísticas de sus propias ideologías y discursos, lo cual es lo que plantea Grinor Rojo en 1983 en su artículo *Muerte y resurrección del teatro chileno: observaciones preliminares* señalado que "(...) el público de los teatro

⁶ *Teatro profesional independiente chileno / 20 años de historia (1968-1998) con sus ojos.*

profesionales independientes chilenos los integraban individuos que están dispuestos a pagar asistir a la representación de un discurso cuyos supuestos ideológicos y estéticos comparten”. (79-80)

Rojo afirma además que “el público que va a verlos quiere ver esas obras y no otras-obras cuyo arraigo directo o indirecto en la vida chilena del presente se lleva a cabo desde perspectivas que ningún caso son compatibles con las que auspicio o tolera el poder” (80), entendiéndose como un público consciente de la fragmentación sociopolítica que había en el país violentando a miles de chilenos, donde el rol del elenco y el espectador se transforma en complicidad, descifrando no solo lo explícito en aquellas representaciones, sino que también debió descifrar códigos, vínculos, silencios y señales, entre otros, para recibir con mayor precisión la denuncia teatral.

2. Dramaturgos en Chile

2.1. ¿Existe una tradición canónica en el impulso dramático chileno?

Ya se dijo antes: intentar establecer una lectura en línea canónica sobre la historia y desarrollo de la dramaturgia en Chile es ambicioso. Sin embargo, en las próximas páginas se esboza un deslinde temático y simbólico de las inspiraciones que tuvieron los dramaturgos del siglo XX. Cabe destacar que no es posible mencionar a todos los dramaturgos de la época, puesto que no se acabaría de enumerar y sería un trabajo tedioso, cuyo objeto no es el que interesa en la totalidad de este estudio investigativo, sino que en esta instancia solo se presta atención con un fin anecdótico y de establecer antecedentes para las obras a analizar más adelante.

En este apartado, se inicia la lectura con una pregunta: ¿Existe una tradición canónica en el impulso dramático chileno? La pregunta anterior remite a otra interrogante: ¿qué se entiende por tradición canónica?

Primero, la noción de “tradición” es concordante con los conocimientos previos que cada persona tenga sobre la palabra, dentro de la abstracción colectiva, ya se encuentra definida, pues es parte de un discurso patrimonial y que se relaciona con la idea de nación, patria, costumbres, etc. No obstante, para otorgarle una validez conceptual se recurrió a una definición que no tiene complejidades y la dimensiona, María Madrazo⁷, señalando que “En efecto, el uso cotidiano de la palabra apunta, por un lado, hacia todo aquello que se hereda de los antepasados así como, de una u otra forma, a los actos que se repiten en el tiempo o que provienen de otra generación” (116)

En segundo lugar, se requiere una definición para precisar qué es lo “canónico”, cuyo lexema se origina de la palabra “canon”, entonces ¿qué es canon? Según la *Teoría del Canon* (2000) de Pozuelo Yvancos, no hay una definición estática sobre lo que implica este concepto, pero tiene ligazones relacionadas a los criterios que determinan juicios estéticos y que sí o sí se relaciona al espacio temporal. Dicho de otro modo, Pozuelo explica referente a que “[...] la asignación canónica decíamos, adviene de un sistema de distinción que opera mucho más como <<reconocimiento>> de su lugar en el que esquema de localizaciones del valor, que como conocimiento propiamente dicho.” (108)

⁷ Definición tomada de su artículo “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”, publicado a través de Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal en 2005.

Más adelante Pozuelo citando a Godzich, repara en que “Lo que acontece en el juicio estético no es una evento singular sino la demarcación de un campo en cuyo interior los sujetos se constituyen como entidades que habitan en un determinado conjunto de condiciones espacio-temporales [...]” (21) Esto se ve posibilitado en tanto “si somos capaces de extender lo dicho por Bourdieu sobre el enclasmiento a los sistemas de canonización literarios, vemos que en sí mismo un canon es un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como <<distinción>>” (108)

Lo anterior tiene por objetivo establecer a qué se refiere cuando se intenta establecer una tradición canónica en los dramaturgos del siglo XX, lo cual se entiende como el conjunto de criterios que se forjan bajo un contexto histórico cultural de determinada comunidad y que concierne a una concordancia junto al otro, sea en gustos y disgustos estéticos, sea en experimentaciones literarias, discursividades, subjetividades, etc., que se han conformado tras la construcción cultural antecesora.

En el intento de articular una respuesta clara para la pregunta que inicia este apartado se vuelve complejo determinar si realmente existe una tradición canónica, para lo cual, sería necesario estudiar todas o la mayoría de las obras de teatro que han sido creadas en Chile; no obstante, a partir de diversos estudios en los que se ha elaborado este trabajo, es posible concluir ciertas ideas. Una de ellas corresponde a que durante el siglo XX se presenta un desarrollo dramático (y en general artístico) que busca establecer un canon, pero las temáticas iniciales se circunscriben a la llegada del capitalismo, al borde de la distancia rural; y para lo que acá acontece, lo cual se vuelve lo más relevante para esta respuesta es que en todas las obras de teatro se evidencian las inequidades entre las clases sociales, cuyas consecuencias acarrea problemáticas como cesantía, hambre, deshumanización, oligarquía

versus democracia. Para esto, es necesario añadir lo que José de la Fuente expresa que frente a la mercantilización de la cultura se genera un fenómeno desolador y es que “Al no poder soñar con el país que se quiere, la tristeza del chileno se expresa a través del disimulo, la angustia, la soledad, la aflicción, la nostalgia, el desconsuelo, el humor negro y el desengaño” (7) De tal manera que esto, también tiene que ver con aquellas sensaciones que se construyen en la sociedad y dejan deslindamientos identitarios.

2.2 Dramaturgos en la década del 70

Los dramaturgos de la década de los 70 viven procesos sociales y culturales complejos durante la vigencia y presencia de un golpe militar que compromete las creaciones de los mismos, obligando a incorporar motivos y temas de la situación que se vive. De este modo, los dramaturgos, dentro de un escenario lleno de cambios deben optar por estilos, temas, representación de personajes, formas de denuncia y anunciación o simplemente restarse del escenario y hacer un mutis creativo, expresando de manera explícita o implícita su postura sobre el contexto y los procesos que vive el Chile de la época. Peter Roster señala en su artículo *Los personajes de Egon Wolff o los vetustos pilares de la felicidad* (1984) que:

todo escritor es un producto de una serie de elementos conformativos: la historia en que uno vive, las influencias de todo tipo que uno ha recibido, la clase social a la que pertenece, la cultura, la educación que ha recibido, todo eso va conformando un todo” (94).

Bajo esta premisa, se entiende que cada experiencia y característica en la vida de los autores ayuda a crear el entramado performativo⁸ de sus obras y, asimismo, de los personajes que lo componen, encarnando los elementos que desean reflejar del contexto en que viven siempre desde una perspectiva propia y única con elementos compartidos que pueden ser decodificados por otros.

Entre aquellos dramaturgos más renombrados durante esta época y que son factibles de identificar como parte de un canon estético corresponden a ICTUS con obras como *Tres noches de un sábado*, *Lo que está en el aire*. También, es posible encontrarse con Juan Radrigán con obras como *Testimonios de las muertes de Sabina*, *Cuestión de ubicación*. Junto a estos, quien aquí interesa por motivos ya mencionados, David Benavente con las obras *Tres Marías y una Rosa y Pedro, Juan y Diego*. Así también, aparece el nombre de María Asunción Requena con obras como *Chiloé, cielos cubiertos, La chilota y Homo chilensis*. Cabe mencionar aquí, al reconocido dramaturgo Marco Antonio de la Parra con la obra *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Asimismo Gustavo Meza con el estreno de la obra *El último tren*.

2.2.1 Egon Wolff

El dramaturgo chileno Egon Wolff (1926-2016) es uno de los exponentes de la generación del 50; su obra se destaca por representar los entramados de la conformación psíquica de los personajes que, principalmente, pertenecen a clases privilegiadas. Se instala

⁸ La performance o lo performativo, se entenderá , a partir de las ideas de Diana Taylor (2005), donde señala que “Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública”(4). Junto con esto. Taylor citando a Richard Schechner, señalando que: “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (3).

como dramaturgo con la obra *Mansión de lechuzas* (1958), iniciando la carrera de la cual se distanciaría a consecuencia del golpe de estado en 1973.

El periodo de producción artística de Wolff, se enmarca en lo fructífero que fue la creación dramática, debido a la fundación y consolidación de diversos grupos teatrales universitarios. Wolff no optó por cambiar sus métodos de creación dramática hacia las nuevas tendencias como la creación colectiva, sino que se mantuvo en las estructuras tradicionales, siendo altamente criticado.

Con respecto a esto, Rafael Otano (1976) en su artículo *Egon Wolff “un dramaturgo entre el nacimiento y el suicidio”*, recoge un comentario de Wolff sobre la técnica del taller: “Es una moda de estos últimos años. Yo no me prestaré nunca, como otros lo han hecho en algún momento, a que alguien casi me dicte lo que yo debo escribir. Esto es una mascarada. El creador es claustal, aunque necesita naturalmente de los elementos exteriores” (22). En este sentido, negarse a utilizar estilos como la producción en conjunto, sino que enmarcarse en la definición tradicional de la dramaturgia y los roles del dramaturgo, hace que Egon Wolff sea un artista que, para el contexto de la dramaturgia de esos años, luche contra el nuevo estilo de producción.

Ser dramaturgo en Chile presenta un escenario riesgoso para el artista, debido a que las artes dramáticas en el país se han instalado como un mundo desapacible, en el cual el artista queda indefenso frente a la crítica del espectador, Otano (1976), en el texto de Bravo (1985) rescata lo dicho por Wolff respecto al escenario del dramaturgo, señala:

Es muy ingrato ser artista en Chile. He sido un dramaturgo con éxito y sin embargo rara vez alguien se ha interesado verdaderamente por mi obra o ha

venido a visitarme para saber sobre ella. Si alguna vez he querido que se me representara algún drama nadie me lo ha pedido. He tenido que hacer antesalas, a veces humillantes. En Chile se hace el vacío al artista. Todo invita a hacerse medianía. Un gran muro de silencio rodea al creador. Parece hasta mentira cómo un pueblo polémico, humanista y culto como el chileno, se cierre ante sus artistas, resbale por sobre ellos. De ahí esa especie de estitiquez del ambiente. Y por más que uno luche contra él llega el momento del desaliento en que el creador se siente liquidado por la indiferencia y el anonimato (21)

A partir de estas declaraciones, se puede comprender una de las aristas que pudieron haber llevado a Wolff a su distanciamiento del mundo dramático hasta 1977 con *Kindergarten*. A pesar de ser un dramaturgo reconocido en Europa y el resto de latinoamérica, Egon Wolff se sentía limitado dentro de su propio espacio cultural.

2.2.2 David Benavente

Benavente es un destacado dramaturgo chileno, perteneciente a la generación del 60, formado desde pequeño detrás del telón, entre luces y bambalinas en compañía de su hermano mayor Rafael, pues allí se encantó con el arte dramático, más que otras actividades ligadas al escenario teatral señalando que “Nunca pensé en ser actor o director. Siempre quise ser dramaturgo. Me fascinó descubrir que un pedazo de papel escrito por un dramaturgo podía transformarse en vida humana arriba del escenario”. (184)

Aún siendo estudiante funda e integra, junto con sus compañeros, un teatro escolar llamado “Los Moreau”, quienes representaron dramas como *Nuestro pueblo* (1938) de

Thornton Wilder y *Un hombre para todos los tiempos* (1966) de Robert Boli. En este espacio, presentó su primera obra de teatro en función completa el año 1962 *La Ganzúa*. En ese transcurso de descubrimiento y experimentación vocacional se incorporaría al teatro de Ensayo de la Universidad Católica y estrenaría una de sus obras *Tengo ganas de dejarme barba* (1964).

En 1968 funda la Escuela de Artes de la comunicación de la Universidad Católica de Chile, lugar que da origen a numerosos teleteatros. Tras el golpe militar, funda y participa como dramaturgo en conjunto con el grupo de Teatro Ictus, creando una de sus obras más célebres *Pedro, Juan y Diego* (1976), esto marca el inicio lo que sería para la época la acción colectiva en el teatro denunciatorio chileno, abordando la cesantía que se hacía presente en la sociedad chilena de una manera dura en aquellos años. Esta obra nace observando una cuadrilla de hombres cesantes del PEM⁹ al mando de un capataz que acarrea bolas entre risas y chistes, a ellos los observaba una mujer con mirada incrédula y divertida. Al percatarse de esta nueva manera de hacer arte social, Benavente (2005) señala que “Sentí un escalofrío al constatar que había descubierto una potente imagen dramática para escribir una nueva obra” (191).

Luego de lo significativo que había sido para el teatro nacional la creación de *Pedro, Juan y Diego*, en 1979, se integra al taller de investigación teatral TIT estrenando *Tres marías y una Rosa* junto a Raúl Osorio. Esta obra le permite poner en práctica lo aprendido en su

⁹ De acuerdo con Matías Sepúlveda Momberg en *Del trabajo protegido al trabajo subsidiado. Intervención, libre mercado y la situación de los trabajadores del PEM y POJH, 1974 - 1984*, el PEM se refiere al Programa de Empleo Mínimo, encargado de absorber la cesantía, consecuencia de la junta militar en 1973.

viaje a Estados Unidos en 1976, luego de obtener una beca para estudiar *Screenwriting*¹⁰, en el American Film Institute, llevando a esta obra a una gira internacional por América y Europa. *Tres Marías y una Rosa*, se transformó en una cara visible de lo que sucedía en Chile, mostrando al mundo la vulneración social existente, y contribuyó a que los exiliados hicieran memoria de sus raíces emocionando a los espectadores del mundo. Tal suceso internacional fue un impacto para el arte nacional, por lo que Benavente (2005) lo señaló como:

Fue conmovedor verificar el impacto emocional y vinculante con nuestras raíces que la obra provocaba en tantos compatriotas exiliados en lugares disímiles y remotos. Asimismo, fue reconfortante comprobar el valor artístico y universal de la obra expresado por el público y la crítica especializada que no dominaba el castellano. (193)

El desgaste emocional provocado por la dictadura fue tan abrumador para muchos chilenos, además del exilio, las detenciones arbitrarias, las muertes y la censura dejan extremas consecuencias psicológicas y emocionales. A partir de esto, Benavente comienza mirar otros espacios artísticos, por lo que indaga en el cine documental, cuyo trabajo también nace a partir de la observación de la realidad de sujetos y sujetas populares en Chile, donde algunas de sus obras son protagonizadas por distintos agentes populares, dos de ellos son el video documental de *Mecánico* en (1981) y *El Willy y la Miriam* (1983).

¹⁰ Screenwriting, véase como screenwriter que significa guionista. Dictionary Cambridge. Consultado el 17 de octubre de 2019.

Capítulo 4: Caracterización

1. Caracterización de *Flores de papel, Pedro Juan y Diego y Tres Marías y una Rosa* y sus personajes

1.1 *Flores de papel* (1970-1973)

Esta obra de Egon Wolff fue estrenada el 13 de noviembre de 1970. En ella, se inmiscuye la realidad de la época, no con un factor político, sino que desde lo social. El “qué dirán” tiene una fuerte incidencia en la trama, el vínculo dinámico entre los dos personajes que pertenecen a dos aristas de la sociedad y, que de no ser por un encuentro fortuito y por la disposición de los personajes para interactuar, no se hubiesen encontrado jamás. En este período no se encuentra una dramaturgia de demanda, sino que su función es representar a la sociedad y el clasismo que se da en ella.

Flores de Papel es una obra de seis actos que representa la historia del encuentro y convivencia entre Eva y El Merluza. Todas las acciones tienen lugar dentro del departamento de Eva quien hace ingreso con El Merluza quien se ofreció a ayudarla con las bolsas en el supermercado. Al inicio de la obra, Eva es quien tiene el control sobre la situación, le da las gracias a El Merluza, le ofrece dinero y lo invita a irse; sin embargo, este solicita que le pague con una taza de té. Eva justifica constantemente que tiene cosas que hacer, que no tiene tiempo, pero cambia de idea cuando El Merluza le confiesa que la vio hace un año en el Jardín Botánico.

El personaje de El Merluza convence a Eva de quedarse en el departamento bajo la excusa de que, si sale de allí, los hombres que lo esperan lo van a matar. Eva, sorprendida y curiosa, accede solo porque El Merluza le señala que recuerda haberla visto un año atrás

pintando flores en el parque. La dinámica de relación se da a partir de la pulsión de los personajes, las expectativas de cada uno sobre el otro en relación a sí mismos.

Desde aquí en adelante la interacción se transforma hacia la proximidad, comienza el tuteo por parte de Eva y El Merluza comienza a elaborar figuras de papel. El Merluza se queda a dormir en el sillón y realiza todo tipo de tareas domésticas sin que se lo pidan, luego comienza a asearse y le exige a Eva que le compre ropa con características específicas. En este momento comienza una serie de arranques de El Merluza, donde se hunde en interminables diálogos que poco y nada tienen que ver con la situación y que se pueden interpretar como agresivos.

Eva (quien a esta altura comienza a llamar Beto al personaje) cada vez va permitiendo que El Merluza, se apropie del departamento, incluso deja la puerta de su dormitorio abierta para que este pueda entrar a dormir con ella, insinuando todo lo que ella tiene para entregarle, pero él jamás accede o se da por enterado de esto.

Hacia el penúltimo acto, Eva se da cuenta de que es imposible comunicarse con Beto y, mientras este divaga en ideas sueltas, lo echa de su departamento. Este no se da por aludido hasta que ella se pone a llorar.

La escena final es un monólogo de El Merluza, este se ha apoderado de la casa, ha cubierto todo con retazos y flores de papel, mientras viste a Eva de novia que se desarrolla mientras prepara a Eva de novia vestida con flores de papel entre retazos de diarios y muebles desarmados. Eva entre llantos silenciosos y resignación, sale escoltada por El Merluza del departamento para ir a vivir ahora en el mundo exterior, sus territorios, bajo el puente con todo lo que ello implica.

1.1.1 Tirando flores, desarmando pudores

El estudio de esta obra se orienta a partir de la relación de estos personajes entre sí y con la sociedad, ya que ambos desde sus características individuales pueden ser señalados como sujetos subalternos. Ellos, desde su construcción de identidad, integran a sus personajes características inherentes al género, clase social, oficio o trabajo, a través de la concepción que se tiene de ello en el contexto específico de la década de los 70 en Chile.

Eva es una mujer soltera de clase media, de 40 años, vive sola en un apartamento con su loro Pepito. Suele ir al Jardín Botánico a pintar flores, lugar donde El Merluza la ve por primera vez un año antes de los hechos representados en la obra. Wolff (1970) la describe de la siguiente manera: “Eva, 40, bien vestida, con medida elegancia”. (113)

El Merluza es un hombre que vive mayoritariamente en las calles, en la ribera del río, tiene 30 años de edad, aunque se ve deteriorado por el alcoholismo. Wolff (1970) lo detalla de la siguiente forma: “El Merluza, 30, zarrapastroso, sucio, despeinado, flaco, pálido”. (113)

No se puede ignorar la primera impresión que otorga El Merluza, de un sujeto en situación de calle, introvertido y cauteloso, la que más adelante en el texto será material de discusión entre Eva y él: ser o no lo que se parece y no parecer lo que se es.

Eva y El Merluza se presentan como personajes opuestos desde su construcción de identidad y su posición social, es por ello que la interacción entre ambos personajes se da a partir de la constante tensión entre los opuestos. Margaret Sayers Peden (1977) identifica que:

Wolff realiza la tensión “interna” a través del cambiante y precariamente balanceado estado de los juegos dominación/sumisión, afección / repulsión que juegan los dos hermanos y la hermana. Varias veces en momentos de profundas indagaciones en emociones pasadas, en confesiones, de penetrar a través de las gruesas y ancianas capas de defensa y habitual falsedad para tocar la verdadera emoción, Inevitablemente, en cada instancia una real inhabilidad para actuar con sinceridad, o un profundo y tal vez desconocido deleite en continuar en juego, impide la comunicación. (85)

Esta tensión va en incremento a lo largo de la obra, puesto que al inicio la relación entre Eva y El Merluza se caracteriza por el intercambio de ideas simples. Sin embargo, al avanzar la narración y al profundizar la intimidad entre ambos, la interacción se ve restringida desde El Merluza quien, pese a los constantes intentos de Eva, se ensimisma en sus propias ideas, en su propio discurso, se deja llevar la representación de la identidad que él ha aceptado de sí mismo.

Con lo anterior es necesario señalar los motivos que tienen los personajes para relacionarse entre sí. Eva es una mujer que desea ser amada por El Merluza, debido a que él la vio de una manera inesperada, la retuvo en su memoria durante un año. Por otra parte, El Merluza, a pesar de saber las intenciones de Eva, señala que todos tienen la oportunidad de ser felices, pero optan por no serlo porque las personas se representan con una identidad que no les pertenece. En relación a aquello, se extrae de la trama parte de la escena en la cual se explicitan los motivos, hay que considerar que previo a esto El Merluza toma una actitud enajenada donde despilfarra un monólogo desde inicio de la escena hasta esta intervención de Eva:

EVA.- Yo sólo...

MERLUZA.- ¿Sí?

EVA.- Yo sólo... (*Trata. No puede. Desiste.*)

MERLUZA.- Usted sólo quería quererme y que yo la quisiera. ¿Es eso? (*Eva asiente débilmente.*) Sí, pero es tarde para eso. “Ukelele” tiene sus tripas en las manos y ya no sabe qué hacer con ellas... (*Pone una de las grandes flores de papel en el escote de Eva, que le cubre casi toda la cara. Enlaza su brazo en el de ella.*) ¿Vamos? (*Suenan golpes en la puerta. Grita.*) Sí. ¡Ya vamos! (*Mira a Eva con solícito cuidado, como novio muy considerado.*) ¿Está lista? (*Eva asiente. De nuevo con su modo de hablar rimbombante, vacío, sentencioso.*) Como ve, es de la mayor importancia haber entendido el juego. Creer el uno en el otro. Confiar mutuamente. Renunciar a su propia identidad en beneficio de la identidad del prójimo, hasta que la identidad propia y la identidad del otro y la propia identidad... Propia... Identidad... Del prójimo... Identidad... Propia... ¿no cree? (144)

Las características distintivas de ambos personajes, se ve comprometida debido a que han tenido que renunciar a una parte de su propia identidad, El Merluza, por un lado, deja las calles para empezar a vivir con Eva; comienza a tener una vida doméstica, pide ropa nueva para reemplazar sus harapos, sin embargo no renuncia a su psicología que, próximo al desenlace, lo va enajenando de su entorno con Eva. Ella, cambia su disposición psicológica, mas no su apariencia física.

Ambos tienen dos formas principales de cambio psicológica y física, pero ¿qué sucede con el espacio compartido entre ambos? de acuerdo a esto Sayers (1977) señala que:

La acción se fija *dentro*, en el cómodo apartamento de Eva. La amenaza, en este caso el inolvidable “El Merluza”, viene de *fuera*, cae ante la malignidad

externa. El aspecto más aterrador, tal vez, de esta ley de invasión, es que “El Merluza” podría haberse convertido en un habitante del mundo *interior*, pero escoge en cambio forzar a Eva a la incertidumbre y el miedo de la vida *exterior*. (90)

Se identifica una perversión de los espacios privados por el entorno externo y, así mismo una perversión de los personajes de clase alta, a causa de relacionarse con personajes arrabaleros. Es imposible la coexistencia entre ambos personajes y mundos, pues persiste el que más ahínco tenga por prevalecer, en este caso es El Merluza, la fuerza exterior.

1.1.2 La osmosis social en *Flores de Papel*

En esta escena, además, la ósmosis de la obra; Eva y cada aspecto de su vida ha sido invadido por El Merluza producto de la necesidad de ella por conectarse con él.

Durante el progreso de la obra se puede ver cómo El Merluza se inmiscuye en la vida de Eva, sobre todo porque ella así lo permite, sin embargo, esto no es recíproco, debido a que El Merluza no pretende dejar que ella influya en su vida, sino que cada pequeño cambio que se puede observar en su personaje es porque este lo ha propuesto y exigido.

Margaret Sayers Peden postula que el esquema de las obras de Egon Wolff se basa en la pulsión entre dos fuerzas opuestas, ya sean personajes, espacios, motivos, decisiones, acciones. Según esto, señala:

Flores de Papel, otra vez, es fiel a este molde. La acción se fija dentro, en el cómodo apartamento de Eva. La amenaza, en este caso el inolvidable “El Merluza”, viene de fuera, cae ante la malignidad externa. El aspecto más

aterrorizante, tal vez, de esta ley de invasión, es que “El Merluza” podría haberse convertido en un habitante del mundo *interior*, pero escoge en cambio forzar a Eva a la incertidumbre y el miedo de la vida *exterior*. (90)

1.2 *Pedro, Juan y Diego* (1974-1976)

En el año 1976 esta obra de teatro fue estrenada y se concretó gracias al reconocido dramaturgo David Benavente en contribución con ICTUS. La trama desarrolla una historia que se va articulando a través de una amalgama de oposiciones de clase y que se vislumbran e infieren a partir de una plática que es más bien discursiva. Dicho esto, entonces, se admite que gracias al lenguaje es posible identificar cómo se van presentando las diferencias culturales y educativas que cada uno de los trabajadores carga en su historial de vida. Para esto, Oscar Lepely (2001) repara en esto y plantea la siguiente idea:

Se puede decir que se produce en la obra una subversión del lenguaje oficial formal a través del lenguaje popular con sus giros típicos y sus groserías, que tienden a crear de esta forma una atmósfera de libertad buscada con anhelo en esos días. He aquí pues, el language [sic] popular de un pueblo reprimido, exhibido públicamente en un escenario en el centro de la capital de la República en toda su dimensión, enfrentándose así la represión y el puritanismo del lenguaje de la dictadura. (22)

El estreno de la obra tuvo una amplia repercusión en el público chileno, pues fue capaz de exponer la realidad del país de una forma estratégica, apelando a la exposición de las ideas desde un sentido humorístico, y de este modo fue posible decir mucho sin necesidad de recurrir a una retórica excesiva. De hecho, Hurtado y Ochsenius declaran que *Pedro, Juan y Diego* fue la obra con mayor afluencia de público en el período, abarcando un total de 55.000 espectadores (45) De esta manera, la inclusión de esta obra en el presente estudio,

toma sentido en la medida en que su práctica discursiva fue de las que más se acercó a cristalizar una imagen colectiva de la sociedad chilena, por lo cual los elementos transversales que se consideran en las próximas páginas y que son el núcleo de análisis, tomarán relevancia en la percepción de una realidad.

La historia de *Pedro, Juan y Diego*, se centra en tres trabajadores de la construcción que tienen la tarea de levantar un muro ubicado entre el costado de un terreno baldío y una población marginal. Los tres hombres, anterior a este trabajo, se dedicaban a oficios distintos. Pedro como maestro de construcción, Juan un pequeño comerciante de fruta, pero su negocio quebró y Diego un ex funcionario público. La relación de ellos se va construyendo a medida que no logran construir la pirca que se les ha encomendado, debido a negligencias burócratas de parte de los jefes (representados por Don Carlos). Entre estos inconvenientes que se presentaron, los tres funcionarios se relacionaron amistosamente con María, una mujer muda y trabajadora que vende colaciones, pero que también en más de una ocasión les vende vino. Gracias a la presencia de esta mujer y en la necesidad urgente de llevar sustento a sus familias los hombres intentarán organizar una nueva posibilidad de trabajo, pero que no logra concretarse, porque las demandas laborales ya impuestas sobre exigían esfuerzo de los hombres.

El desenlace de la obra se forja con la construcción de la pirca y la felicidad que esto produce en los personajes, pero que se ve opacado y cuestionado por un error de ubicación, a lo que el inspector de obra que vino a evaluar el trabajo les solicita que lo echen abajo por dicho motivo. Frente a esto, Pedro, Juan y Diego se niegan rotundamente a hacerlo y quedan sin trabajo, pero se despiden inaugurando por su propia cuenta la construcción. La

inauguración va acompañada de un vino y cánticos en los que la Sra. María también participa, saca voz y canta junto a sus amigos.

1.2.1 Construyendo derrumbes sociales

Los personajes presentan situaciones laborales, y que son contextuales a la contingencia, de modo que entrega al público una referencia correspondiente a lo que se conocía como Plan de Empleo Mínimo (PEM), y se implementa debido a la gran cantidad de cesantía en el país, pero “la mayoría de los trabajos que se asignaban eran percibidos como inútiles, superfluos - cantidades de gente barriendo calles, desmalezando jardines, picando veredas, acarreando piedras etc.” (Lepeley 21). De modo que los personajes deben construir la pirca que se les ha encomendado, sin importar la evidente incoherencia que dicho mandato encierra. En tal proceso; además, deben sortear una serie de obstáculos que no hacen más que demostrar el ínfimo valor y consideración que los dirigentes tienen por su labor. Todo, en aquella situación, es incongruente, porque el esfuerzo laboral se ordena para tareas absurdas.

Los personajes reflejan la realidad social del obrero; muestran de forma indirecta cómo el régimen acaba con la estabilidad de algunos ciudadanos. Grinor Rojo apunta que en esta obra hay:

(...) algo así como una declaración de principios, especie de manifiesto de un teatro distinto y cuya máxima novedad consistía menos paradójicamente de lo que parece a simple vista, en la falta de novedad del asunto. Lo inhabitual (...) no lo era en el fondo con respecto a la realidad de verdad, la de afuera, la de la calle, sino que con respecto a la realidad del teatro, el teatro que se venía haciendo en Chile desde el golpe y aquel que –como quiera que sea, nos

topamos aquí una vez más con el problema de la magnitud de la ruptura—, se había hecho antes de él.” (43).

Principalmente, se buscaba exponer la problemática de muchos chilenos en aquellos años de inicio de la dictadura, partiendo por la cesantía, la falta de seguridad laboral y el despido, tal como se señala en la primera escena, cuando Pedro, Juan y Diego acarrear piedras mientras se quejan por el dolor que causa no poder hacerlo con guantes, ni carretilla y llega Don Carlos, jefe de obra, un hombre que carece de empatía para sus trabajadores a lo cual Juan lo increpa de manera abrupta:

JUAN: ¿dónde te metís la plata de los guantes, viejo maricón?

DON CARLOS: Hay más de doscientos chascones haciendo cola en la oficina, esperando trabajo. así es que ándate con cuidadito. (52)

A partir del lenguaje coloquial (reiterativo en la obra), es posible esbozar que existe una jerarquía social, de modo que hay un posicionamiento superior e inferior y se puede interpretar por los modos en que los personajes se dirigen entre sí. De esto es posible mencionar, que la obra les da tribuna a los hombres del país con un énfasis en aquellos que recibieron la vulneración de derechos sociales y humanos, pues ellos, a partir de un rol habitual, en el que de manera se entendía al hombre como el sostenedor y protector de la familia, los cuales tenían la misión de rebuscar las pocas posibilidades que existían de trabajo, de modo que debían trabajar en áreas que no los realizaban. Esto anticipa el análisis de lo que implica el rol de género y las diversas identidades de clase en la sociedad chilena y cómo esta discriminación fue un conducto de segregación, de respuestas violentas. Por lo tanto, es un hecho que será leído desde una mirada subalterna.

Si bien la obra se desarrolla a partir de una historia relacionada y expresada por tres hombres, también existe presencia de una mujer en la trama, llamada María y es quien pareciera ser una personaje insignificante respecto a los otros; sin embargo, en el presente análisis ella tomará relevancia y será la representante de un rol que fue para muchas mujeres del país. Así, en el siguiente fragmento se ve por primera vez entrando a la Sra. María, luego de ofrecer lo que vende, es posible saber su condición protagónica que se representa por una cualidad única que le caracteriza:

JUAN: Juan. Encantado. ¿Cuál es su gracia?

PEDRO: María. ¿No le dije que se llama María?

JUAN: Déjela que ella conteste como se llama. ¿Qué se le entró el habla, m'hijita?

PEDRO: Claro, si es mudita...

DIEGO: ¡Qué lástima! ¿Y oye?

PEDRO: Ve y oye.

DIEGO: ¿Y es mudita de nacimiento?

PEDRO: No. Hace como dos años que se quedó muda. (56-57)

Es evidente que María carece de diálogos y esto debe a que es muda. Ella, se expresa en la obra desde las acotaciones que hace el dramaturgo y a través de Pedro mayoritariamente, pero también dentro de la incidencia simbólica que tiene esta cualidad, pues genera una lectura crítica en cuanto al rol de la mujer en la obra y al rol de la mujer en el Chile de los 70.

1.2.2 La osmosis social en *Pedro Juan y Diego*

La osmosis es una dimensión teórica referida a la idea de características entramadas frente a lo que implica una construcción cultural y social, encarnada en los personajes (aunque se da en todo ámbito de la vida). Se expresa a través del rol y las características de los personajes, tanto aquellos que pueden ser considerados de una forma más profunda, como los que se configuran de una manera mucho más superficial, por tanto constituye a los personajes como sujetos sociales, derivados de un contexto histórico y cultural.

Los personajes de las obras mantienen esta gama de aspectos culturales como parte de la esencia misma de la persona, por ello es menester analizarlos desde esta visión y deconstruir todo aquel elemento que pueda funcionar como parte de la hibridez cultural y que brota en la práctica humana. En cuanto al personaje Diego, es posible esbozarlo socialmente por el nuevo trabajo que consiguió en la construcción, pero que en realidad su labor real era dedicada a ser un funcionario público y hace notar su nivel de educación a través de cómo habla y cómo articula ideas que, en ocasiones, destacan por ser más agudas en relación a lo que expresan sus compañeros.

Juan del mismo modo, dada su labor actual se condiciona como un sujeto socio-crítico, haciendo notar la carencia del respeto hacia sus derechos como trabajador; de igual modo, también este hombre insinúa hechos reveladores de lo que sucede en el país, se expresa como verdulero, pero se ve en la obligación de cerrar su negocio y buscar un nuevo oficio.

Pedro, por otro lado, da cuenta de su personalidad, por medio de la constitución de su conocimiento como albañil e ignorante -frente a otros temas que Diego, el exfuncionario público sí maneja-. De esta manera, se forma una dualidad, que es deslindada por dos

opuestos y que provoca inseguridades al espectador, respecto a que la misma construcción del personaje.

En cuanto a la personaje de María, se considera el hecho de que es una mujer emprendedora que tiene un negocio de colaciones y bebestibles, medio por el cual se presenta la comunicación entre ella y los hombres. Se aproxima que esta mujer es silenciada y no muda; fue callada por un miedo (dice más adelante), un susto tan grande que su cuerpo censuró su habla, lo cual es un estigma de la mujer en la época, donde su rol principal estaba condicionado a su desempeño doméstico: cuidar niños, niñas, lavar, planchar, cocinar, etc. sin posibilidades para denunciar, expresar o sobresalir. Una vez más, es posible acercarse a la vulneración de derechos, pues la lectura que más adelante se realiza respecto a María, destaca la idea de subalternidad factual al rol social que, muchas veces, la mujer de la época solía manifestar.

Dicho lo anterior, se vuelve menester señalar que la osmosis es un efecto producido por factores externos a la persona, de modo que los personajes mencionados reciben el efecto de asimilación a partir de los componentes definidos por un entorno y que los constituyen a cada uno. Esto en palabras de Boal, deja ideas más claras respecto al proceso de este fenómeno:

¿Dónde se produce la ósmosis? En todas las células de la vida social. En la familia, por el poder paterno, el dinero, el afecto. En el trabajo, por el sueldo, las gratificaciones, el miedo al paro. En el ejército, por el castigo, los ascensos, la jerarquía. En la escuela, por las notas, las orientaciones. En la publicidad, por la asociación de ideas: mujeres y cigarrillos, el Niágara y el whisky, el

sexo y la cerveza. En los periódicos, por la elección de temas, la compaginación. En la Iglesia, por el Infierno y el Cielo, el perdón y el pecado, la culpabilidad, la esperanza... (62)

Por lo tanto, es factible recurrir a la idea de que todas las personas están sujetas a este tipo de resultados, pues su visión de mundo va conformando un sujeto social y cultural determinado.

1.3 *Tres Marías y una Rosa*

Tres Marías y una Rosa fue estrenada el año 1979, siendo esta una obra de un amplio sentido denunciatorio popular, dado que relata la vida de un grupo de mujeres pobladoras que buscan generar ingresos por medio del tejido de arpilleras en plena dictadura civil-militar. Estas mujeres subsisten, a partir de las improntas personales, culturales, familiares y económicas que se hacen presentes en sus vidas.

Esta obra dramática relata la historia de cuatro mujeres, Rosita, Maruja, María Luisa y Marías Ester, que se reúnen en función al arte de la arpillería elaborando bordados que son enviados y vendidos en el extranjero. Encontradas en el patio de la casa de una de ellas, llegan a compartir sus penas, alegrías y pensar en un esperanzador futuro.

La obra se entrama en las dificultades socioeconómicas que tienen estas mujeres, principalmente en la venta de arpilleras. El conflicto se ve en desarrollado a partir del cierre de la fábrica central de arpillería. Esto dificulta la vida de estas mujeres y las lleva a convivir entre pesares y esperanzas, pues en diversas ocasiones se apoyan dada la violencia social y machista que las rodea. Son el sustento de sus familias, debido a que sus esposos están cesantes y se ven obligadas a generar ingresos, ya que tienen hijos y deudas. Una obra que

se divide en cuatro cuadros, que representa la represión y el olvido de un Chile marginal, pero que destaca la unión colectiva y el sentido de comunidad.

Maruja, es la jefa del taller, es una mujer mayor que las demás, vive con su esposo que se encuentra cesante, su hijo está en San Francisco, California, buscando mejores opciones de vida. Esta mujer es la que pone la voz por las otras, corriendo de un lugar a otro intentando gestionar y vender las arpilleras. Rosita es la nueva del taller, madre de dos hijos y de una bebé que viene en camino, rebusca como generar ingreso para su familia, debido a que su esposo Rafa trabaja en una fábrica de juguetes que también se ve afectada por la crisis; recibe como salario los propios juguetes que ahí se fabrican. Es Rosita la que los sale a vender en primera instancia, pero que luego se une al taller de las arpilleras gracias a su vecina María Luisa. María Luisa es una madre que al igual que sus compañeras se ve afectada por la crisis nacional, su esposo se encuentra hace meses de viaje por distintos países de Latinoamérica buscando oportunidades de trabajo. María Ester es una mujer casada sin hijos, que vive bajo la violencia física de su esposo Román. Él se despoja de responsabilidades maritales y familiares, se involucra con la hija y la dueña del almacén del barrio, lo que hace que María Ester se vea envuelta en golpes con estas mujeres y echada de su casa.

Rosita, María Ester, Maruja y María Luisa, son cuatro mujeres pobladoras afectadas por la ocupación militar y oligárquica impuesta en Chile, que de acuerdo a María de la Luz Hurtado (2005) se encuentran “reunidos en torno a un trabajo que les permite sobrevivir apenas, paliado una difícil cesantía”. (41)

Reunidas en la casa de Maruja, estas mujeres aprenden del trabajo de la arpillería que no solo se transforma en un bien remunerado, siendo también, en una forma de expresión

artística-performativa y objeto de denuncia testimonial, esto es, según María de la Luz Hurtado como:

También, aparece su historia personal. Esto es claro en *Las Tres Marías*, al enseñarle el trabajo de las arpilleras a Rosita: para un es arte, lugar para desplegar la imaginación, la fantasía y los conceptos sobre la realidad social. Para otra, es la oportunidad de testimoniar el dolor ante la situación del marido, y rendirle un homenaje; aun para otra, es un medio de subsistencia que se enfrenta pragmática y mercantilmente (...) (41)

El trabajo, es el ancla de la subsistencia de estas mujeres y sus familias, enmarcando desde una perspectiva de género bastante elocuente, donde la sumisión queda de lado en el momento en que deciden trabajar y producir para poder encontrarse a sí mismas dentro de la sociedad patriarcal y autoritaria, cuyos sujetos varones, y los maridos, cumplen el rol de golpeadores o no se hacen presente en la vida de estas mujeres, dado que han sido asesinados por el oficialismo, como consecuencia de la crisis social y la cultura machista. El trabajo es el primer paso que realizan estas mujeres para su liberación como sujetos sociales, a partir de la aceptación del rechazo al patriarcado como medio de sobrevivencia. María de la Luz Hurtado (2005) señala esto de la siguiente manera:

En las Marías, la crisis social penetra la intimidad de la pareja, y junto con la angustia que experimenta por ello, se produce el develamiento de una situación ancestral, la cultura machista. Aunque la sufre y critican, son también parte de ella y podrán superarla, por ahora, solo en la proyección del juego. (43)

La situación de violencia de estas mujeres es la realidad de muchas chilenas en aquellos años, violentadas por el régimen militar y por sus parejas, situación que queda en evidenciadas en las siguientes líneas presentadas en el primer acto de la obra dramática. Maruja se encuentra en el patio de su casa escuchando música, mientras espera a las otras bordadoras para comenzar el taller de arpillera, la primera en llegar es María Ester ocultando las consecuencias de un golpe dado por su esposo:

MARÍA ESTER: (Entrando, con anteojos ahumados) ¿No ha llegado nadie?

MARUJA: ¿¿Qué le pasó Estercita, Por Dios!?

MARÍA ESTER: ¡El Román me pegó!

MARUJA: ¿¿Otra vez!?! (119)

Aquí se evidencia que hay una situación preocupante, la violencia de género; violencia, que se ve naturalizada por estas mujeres, debido a que hay situaciones reiterativas de golpes hacía María Ester por parte de su esposo Román, quien no solo la golpea, sino que, además es un hombre cesante que no tiene intenciones de encontrar trabajo, dado que se encuentra en un estado de comodidad y autoridad frente a su esposa.

1.3.1 *Bordando esperanzas*

La denuncia social contenida en esta obra es tan potente, cuya repercusión en el teatro chileno fue marcar la tendencia proletaria femenina inmersa en la dictadura del país; no es azaroso de que esta historia se escriba desde relatos de mujeres en donde los actores masculinos cumplen un rol a simple vista secundario, pero fundamental, esto se debe a la cotidianidad de la obra frente a la situación país que se vivía, logrando tomar tres características fundamentales: un texto testimonial, denunciatorio y popular.

Estas características se ven justificadas dada la situación socio política, la creciente cesantía y los indicios de la vigilancia policial que existe en el sector en que viven y trabajan estas mujeres.

Lo popular dentro de la obra es lo más significativo y lo que de alguna manera le da más peso y credibilidad en el contexto de una época tan violenta. Mujeres esforzadas y sencillas que se pueden encontrar en cualquier hogar de la época señalada, trabajando con la arpillera, cuestión muy relevante, en tanto este objeto de trabajo viene a unir las en torno a lo que está ocurriendo en la sociedad chilena, como símbolo del trabajo y compromiso por el cual deben ceñir y demostrar su capacidad creadora y productora para saciar el hambre. Respecto a esto Marjorie Agosín señala:

La arpillera, cuya motivación esencial es contar con sencillez y en forma directa una historia, es el gran telón de fondo de *Tres Marías y una Rosa*. (...) de una población urbana-marginal trabajan y van elaborando la pieza paso a paso, puntada a puntada así el espectador ve, las mira, y se mira en el mismo bordado que se va gestando dentro de la pieza. (366)

En resumen, la vida e historia de estas mujeres es lo que se cuenta en el bordado de arpillera, desde sus tristezas hasta las pequeñas alegrías que la vida les trae, encontrar trabajo para una de ellas o sus maridos es una alegría que en los años 70' no todos gozaban.

1.3.2 *La osmosis social en Tres Marías y una Rosa*

Como ya se ha mencionado, la osmosis es un fenómeno que constituye una transmisión mimetizada por algo que lo sustituye de forma no natural; es así como esta acción remite a lo social expresado en la obra dramática *Tres Marías y una Rosa*, posicionando una configuración en los personajes y sus características.

Rosita es un personaje que resulta aplicable para este análisis, debido a que, a partir de la crisis llega a vivir donde su cuñada, producto de las necesidades económicas que tenían con su familia; situación que es generada por la crisis social que vivía el país. Un tanto sumisa a su labor como mujer, toma las riendas de su familia al entrar a trabajar a la arpillera de Doña Maruja.

En este caso se presencia un quiebre de osmosis, debido a la crisis económica que cruzaba el país, puesto que a pesar de su género y de la idealización que tenía la dictadura sobre la crianza y el rol de la mujer, Rosita ella se ve obligada a trabajar, aún con su condición de embarazo.

MARUJA: ¿Y usted los sale a vender?

ROSITA: ¿Sea que el Rafa, mi marido, dice que yo tengo que salir a vender, y yo le digo que no resulta. Pero él dice: “¡No te va a resultar! ¡No te va a resultar!” Y se enoja, porque es chico, así, pero bien malas pulgas.(126)

ROSITA: ¡Pero el Rafa dice que se tiene que vender, puh!

MARUJA: Ellos exigen, no más. ¡Son toditos iguales! (126)

Maruja, da cuenta de su personalidad, mediante las gestiones que realiza para no perder el taller de arpillera y sustentar el trabajo de las otras mujeres. Es una mujer de resistencia, que se ve afectada por este fenómeno cuando, cuando su hijo se va a otro país buscando mejores oportunidades; además se produce el cierre de la fábrica y tiene que repensar cómo solucionará el problema con las otras arpilleras.

MARÍA LUISA: ¿Como le fue en la Central?

MARUJA: ¡No me maree con tanta pregunta, María Luisa, por Dios!

MARÍA LUISA: ¡Pero si yo no he abierto la boca!

MARUJA: Acerqueme una sillita, Estercita, que no siento los pies de cansada.
(*Se sienta*).

MARÍA LUISA: Diga de una vez. ¿Trajo plata, o no traje plata?

MARUJA: Como las nueve y media llegué a la Central. En liebre, porque el bus no pasó nunca. Tres pesos más me salió. ¿Hasta cuando se pasea, María Luisa, por Dios? (141)

María Ester, por otro lado, es una mujer que presenta inseguridades frente a la vida y a su marido, es la única que no tiene hijos; sufre constantemente violencia física y psicológica, lo que remite en que su personalidad sea un poco violenta y pesimista frente a sus compañeras. Este cambio que se produce de manera implícita en ella se da de manera notoria luego que es golpeada por la dueña del almacén y su hija, causando la expulsión de su casa por parte de Román. Pues en un comienzo ella lo complacia en todo, luego de este acontecimiento él la invita a un viaje que ella rechaza por participar y mantener su trabajo de arpillera.

MARÍA ESTER: Yo tampoco puedo quedarme

MARUJA: (A MARÍA ESTER) Usted es la persona que menos compromiso tiene, y la que más problemas pone.

MARÍA ESTER: El Román me convidó a salir para que nos arreglamos.

MARUJA: ¡Salga no más y arréglese! Pero después no se queje si la siguen cacheteando. Por tonta le pasa. (169)

MARUJA: ¿Y pasó donde el cura?

MARÍA ESTER: ¡Claro que pasé! Pero como me mandó a buscar la guitarra, obligada a pasar por la casa y encontrarme con el Román.

MARUJA: ¿Estaba muy enojado porque no fue anoche?

MARÍA ESTER: Estaba amoroso oiga. Que me echaba tanto de menos... Que estaba arrepentido... Que cuando me iba a devolver pa' la casa... Que me sacara la "T" pa' que tuviéramos una guaguita...(173)

María Luisa, es una mujer obstinada, pero solidaria con el resto. Madre y esposa que busca alimentar y darle una mejor vida a sus hijos, dado que su marido se encuentra fuera de Chile buscando trabajo. Frente a la necesidad de llevar un plato de alimentos a su casa es que María Luisa se empeña en hacer una arpillera sobre el juicio final que será vendida en el extranjero. A pesar de que su idea está clara, esta no es entendida por Don Lucho Puente el encargado de filtrar las arpilleras en la Central. Esta noticia molesta mucho a María Luisa, ya que cree que es un buen trabajo y porque sabe que no recibirá dinero para alimentar a sus hijos. Tal situación la hace molestarse y tomar sus cosas e irse a trabajar donde Carmen la jefa arpillera que envía sus trabajos a un boutique en Providencia. A esto se le agrega el hecho de que no sabe de Mario hace dos meses, debido a que tuvo que salir de Argentina debido a la guerra civil que existía. Ambas situaciones son factores externos que llegan a la vida de María Luisa, provocando un cambio en su manera de ser "Apechugar" como le señala la señora Maruja.

MARÍA LUISA: Ni un medio dólar me ha mandado siquiera, el huevón. Y hace más de dos meses que anda fuera... (*Lloriquea*)

MARUJA: No saca nada con seguir llorando, María Luisa.

MARÍA LUISA: ¿Y qué es lo que voy hacer ahora?

MARUJA: ¡Apechugar! ¿Qué es lo que va a hacer?

MARÍA LUISA: ¡Pero es que estoy cansada de apechugar sola!

MARUJA: Todas estamos cansadas, pero hay que seguir apechugando igual... Ya, ya, ya... Al mal tiempo, buena cara.

MARÍA LUISA: (*Reponiendose*) Pa' la proxima semana, le traigo un comedor infantil, igualito al de la Estercita, y se acabó el problema, ¿nocierto? [sic] Ahora me tengo que ir volando pa' conseguir con qué parar la olla esta noche. (145-146)

El concepto de osmosis en las personajes de esta obra es fundamental, explicar que sus vidas van cambiando, producto de las hegemonías sociales y con eso su forma de ver el mundo, dado que este resulta afectado por diversos agentes externos que las configura como nuevas y definidas sujetas socioculturales.

2. Caracterización del personaje en la década de los 70

En las obras *Flores de Papel* (1970), *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979), los personajes responden al contexto en el cual fueron producidas, es decir, se apropian del contexto para configurar el modo en que un personaje se relaciona con los demás (asimismo se construye) y el rol que cumplen en la sociedad, en determinados contextos.

Flores de Papel, a diferencia de las otras dos obras, no representa explícitamente el contexto político, sino que se centra en la relación que entablan las personas de diferentes clases sociales, personajes opuestos en tanto su género, ocupación, sexo, intenciones y que se relacionan y conviven, generando un quiebre en uno de los personajes.

En cambio, *Pedro, Juan y Diego* y *Tres Marías y una Rosa* son obras que se apropian de los cambios políticos del contexto y lo que esto implica, como los cambios en los roles sociales, cuyas construcciones surgen desde la hibridez cultural -por tanto hegemónico-;

también es factible encontrarse con nuevas percepciones en los oficios y ocupaciones. De tal modo que surge la idea sobre osmosis, en la cual se entiende a esta como una manifestación de la apropiación cultural, la osmosis implica en las personas, construcciones y visiones de mundo ya establecidas como estructuras de pensamiento.

En conclusión, desde el inicio hasta el final de la década de los 70, existe una transición en la configuración de los personajes de las obras estudiadas, tanto desde las identidades de los personajes como de todas las partes que componen esta representación. Esto se debe a que el dramaturgo crea una relación dialógica entre el contexto y la obra, la cual es registro de ciertos aspectos de la realidad. Cada personaje, a partir de un contexto específico, se apropia una identidad y, desde esta posición, es capaz de relacionarse con el medio.

Capítulo 5: Prácticas culturales desde las concepciones de género

1. Género

Si bien en páginas anteriores se estuvo determinando cuáles son los criterios para entender y aplicar el concepto de género, este es el capítulo que otorga el espacio necesario para que las ideas en torno al análisis se vayan fundiendo sin dejar cabos sueltos. Así, se vuelve necesario precisar conceptos, aunque caer en esto sería redundante solo por el hecho de que existe una variedad incalculable de investigaciones y estudios sobre identidad o construcción de género. No obstante, no está demás mencionar que esta noción parte de forma ontológica respecto a los cuerpos, es decir, el género se ha perpetuado por una diferenciación biológica o natural (dado lo que es ser hombre y mujer). La mayoría de los estudios parte por esta premisa, pero no es suficiente en absoluto. De modo que interesa la construcción del género, se vuelve menester profundizar más para concretar, un análisis que se sitúe en las prácticas sociales de los y las personajes.

Bajo dicha necesidad, también hay que considerar que las relaciones sociales que se construyen desde la noción de género no están limitadas. De hecho Barbieri (1993) aclara que “Los sistemas de sexo/género son por lo tanto, el objeto de estudio más amplio para comprender y explicar el par subordinación femenina-dominación masculina.” (158). Según esto, cabe retomar la idea correspondiente a que no es una noción reducida tan solo a su formato teórico, sino que se habla de sistemas, es decir que esa subordinación femenina y asimismo la dominación masculina es sistemática y se manifiesta en todas las prácticas sociales dando paso a una construcción global de la persona, por ende una conformación totalizadora, pero que si bien es auténtica en cada uno y una, también es parte de un producto

cultural. De ahí que surja la siguiente idea: “La identidad es en sí misma una especie de dilema en tanto involucra por una parte la idea de singularidad o distintividad, esto es, lo que hace diferente y única a cada persona, pero a su vez refiere la homogeneidad o lo que se comparte con otros y que permite ubicar a la persona como parte de un grupo de referencia.” (Rocha, T. 2009) Así también, la construcción genérica que se tiende a determinar se ha ejecutado en las sociedades bajo las mismas consignas culturales, de tal modo que es posible tomarse de la siguiente idea y corresponder el próximo análisis a partir de esta operatividad que también se relaciona directamente con la funcionalidad de la osmosis. De este modo se rescata la idea de Pía Ramírez de su trabajo “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía” (2007), donde afirma que:

desde hace unas décadas, se reconoce que en la configuración de la identidad masculina o femenina intervienen no sólo factores genéticos sino estrategias de poder, elementos simbólicos, psicológicos, sociales, culturales etc., es decir, elementos que nada tienen que ver con la genética, pero que son condicionantes muy importantes a la hora de la configuración de la identidad personal. (2)

En este caso, la forma en que se realiza el análisis parte por considerar que los personajes son fundamentalmente roles de acción y que las obras han sido seleccionadas por cuyas características que los permean y que representan una construcción identitaria conformada por los colores con los que la sociedad de la época era pintada. Lo cual también, dependiendo de su ubicación espacio-temporal y de clase, pero que en esta ocasión apunta mayormente a estudiarlo gracias a la problematización con los oficios presentes en las obras. Pero que tiene cautela en no dejar de lado aristas como la maternidad, la responsabilidad hogareña o las necesidades sexuales.

1.1 Masculinidades

Durante décadas se ha estado percibiendo, denunciando y criticando que existe una superioridad en las concepciones colectivas e históricas sobre el constructo de género masculino por sobre el que apunta a lo femenino. Esto se evidencia, por ejemplo, en la división laboral que ha existido hasta la actualidad, en el que es posible encontrar diversas estadísticas (por lo demás transversal a muchos países) que demuestran la presencia de una brecha salarial producida únicamente por la distribución entre mujeres y hombres, dando cuenta de que los hombres pueden recibir un sueldo superior al de una mujer, aún cuando desarrollen el mismo trabajo. Otro ejemplo claro de la superioridad en la consciencia colectiva de lo masculino por sobre lo femenino refiere a los apellidos. En Chile, como en muchos países, existe la preferencia de atribuir a un recién nacido como primer apellido el del padre y en segundo lugar el de la madre, -a pesar de que se puede optar por asignar primero el de la mujer- entonces, desde lo biológico, si este bebé nace niño (entendido esto bajo la designación que se le atribuye a los genitales), podrá perpetuar el apellido a sus hijos; pero si nace niña (o sea con una vagina) no tendrá posibilidad de perpetuar sus apellidos porque su primer apellido (correspondiente al de su padre) quedará en segundo lugar. A esto es a lo que se apunta cuando se habla de que ha existido una concepción que inferioriza a la mujer (entendido como lo femenino). De ahí que desde los estudios de Purificación Mayobre en “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía” (2007) añade que “De hecho, desde Platón se piensa que la mujer está distanciada del logos, que sólo participa fragmentariamente e inapropia-damente de la racionalidad.” (5)

En cualquier caso, lo que se designa como constructo de género refiere a las formas de manifestaciones en las que se expresa y funciona frente al mundo, determinando el tipo

de género; pero que también, es factible entender todo esto desde implicancias que responden a un orden cultural, por lo cual, es muy probable que determinadas características asumidas como parte de lo “femenino”, o parte de lo “masculino” en una comunidad difieran de otras localidades. Esto ocurre porque cada cultura conforma su *ethos* de acuerdo a su experiencia vital, al modo de razonar la realidad. Entonces aquí cabe mencionar que estos fenómenos en las concepciones de los géneros binarios tienden a considerarse como problemas culturales de identidad, y que provienen de intereses económicos por parte de quienes se han encargado de narrar la conformación de nación.

Efectivamente se comienza a hablar de identidad para asimilar que las formas genéricas y binarias no son la categoría más holística para determinar a una persona, pues es solo un elemento de todos los que contribuyen a conformar la categoría más integral: la identidad. Para esto, Zaira Navarrete (2015) concluye en que:

la identidad se reconstruye constantemente por la adquisición de nuevas posiciones y por las resignificaciones que hace cada sujeto de ellas; nuestro ser en el mundo lo conformamos por tantas identidades como nos constituimos (decisoriamente o no) en él, y decimos decisoriamente o no, porque tenemos algunos "polos identitarios" ya dados históricamente (por ejemplo: ser hijo, hombre o mujer) pero eso no quiere decir que un polo identitario constituya o determine en términos definitorios la identidad de un sujeto. (477)

Por cierto, lo que se entiende por masculino (asimismo como lo femenino), se establece con la transformación social que sufrió América Latina dada la imposición colonial que se trajo desde Europa. No obstante, lo que es plausible analizar del *corpus*, se consolida

a inicios del siglo XX cuando se implementan políticas estatales que promueven un ideal de familia, donde se entiende “al varón/padre como autoridad, imponiéndole responsabilidades, crecientemente específicas, en relación a la pareja/ esposa y a los hijos/as.” (Olavarría y Parrini. 14) Y bien es sabido, que uno de los aspectos por los cuales deberían verlas los hombres es el sustento y protección de la familia, donde es él quien trabaja y la mujer en casa educando a los hijos o hijas; por ende, el padre ¿se encuentra ajeno a la crianza? Por supuesto, en la vida real no es lógico generalizar, pero sí es factible reparar en que muchas veces la labor de los hombres se redujo exclusivamente a enfocarse en el ámbito monetario, donde su tarea mayor es llevar dinero a casa y no participar de forma activa en el cuidado de sus hijos/as, menos en las labores de la casa. Además de esto, la masculinidad se ha forjado por crear una imagen de fuerza, que incluso podría proteger a una mujer de otros hombres. En este sentido, se determina que “Según la masculinidad dominante, los hombres se caracterizan por ser personas importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladas, heterosexuales, son los proveedores en la familia y su ámbito de acción está en la calle”. (Olavarría y Parrini. 11)

De esta manera, es posible articular la idea de que tanto los géneros, como las identidades son experiencias sociales y culturales y se consolidan desde la infancia, sea por imposición, como por asimilación o por negación (puede asumir una identidad de género relacionada a la que se entienda por su naturaleza material, pero no por comodidad, sino por otros factores personales). En tanto, la masculinidad, durante años, ha sido caracterizada por algo entendido como “hombría” y que tiene una tendencia a asumirse como seres humanos machos, fuertes, sustentadores y por sobre todo no femeninos.

1.2 Feminidades

Desde el nacimiento hasta la muerte y a lo largo de los años, diversas cualidades se hacen presente en las culturas, aludiendo a valores, comportamientos y maneras de ser frente a lo “femenino” socialmente, pues desde distintos ámbitos existen diferencias para el ser mujer y hombre. Es así como se recoge lo dicho por Paulo Freire en el *Diccionario Paulo Freire* de Danilo Streck (2015), que afirma que: “Comprendiendo las relaciones de género como la construcción cultural de los aprendizajes de ser hombre y de ser mujer, de la manera en que se relacionan entre sí y entre sus pares (...)” (349). Algunas formas de relacionarse con los otros, postula acciones que estipulan una diferencia clara entre el ser mujer y hombre, como lo son: la maternidad, el trabajo y la sexualidad en sus respectivos núcleos sociales.

La maternidad y la crianza desde la mujer, han permutado con el tiempo, lo que ha puesto e incorporado nuevos conocimientos frente a estas acciones parentales. Algunos de ellos han cuestionado los roles de la maternidad y paternidad, donde en ocasiones el padre ha desplazado su lugar en la crianza y ha puesto su “individualización” social en primer lugar. Tal situación ha permitido (bajo un orden patriarcal) poner a la mujer presiones y culpas; sin embargo, las nuevas propuestas e ideas que giran en torno a la maternidad han revalorado este rol de la madre, más que de lo que fue en el pasado. Hoy en día la mujer que cría puede desplazarse en distintos escenarios sociales, lo que Maite San Miguel en su artículo: “Efectos en las subjetividades contemporáneas de la desigualdad y de las relaciones de poder entre los modelos de masculinidad y feminidad”, presente en el texto, *Mujeres, hombres, poder: Subjetividades en conflicto* (2015), señala como: “(...) pone trabas, pero no impide, al acceso a otras metas; y que las expectativas sociales sobre el rol paterno se han ampliado (y siguen haciéndolo)”. (160)

Ahora, la sexualidad en la feminidad, ha ido mutando desde su propio interés, debido desde la tradicionalidad ha sido sinónimo de reproducción y sensualidad, tal como lo señala María Luz Esteban en su texto *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio* (2004): “los objetivos principales del aprendizaje corporal de las mujeres son la reproducción y la seducción” (73). Tales aspectos en la sexualidad de la mujer, aún se hacen presente a causa de los medios y de la posición de poder patriarcal que aún existe y persiste, pues busca opacar los avances sociales, políticos y culturales que la mujer ha ido tomando espacio. El cuerpo femenino, no es solamente objeto deseo, soporte de desigualdad y de subordinación, sino que cobra un sentido de placer en la mujer, a partir de fines del siglo XX considerando “la autonomía, la libertad e igualdad de los cuerpos” (17), según Rosa Cobo (2015).

Por otra parte, el trabajo desde la feminidad, ha tomado ritmos violentos por diversas razones, por ejemplo se presencia desigualdad en los salarios de hombres y mujeres, a pesar de realizar las mismas tareas, así también, los puestos más importantes, principalmente en los espacios privados son dados a los hombres, sin importar que la preparación intelectual de la mujer sea mayor. San Miguel señala este fenómeno, a partir la desigualdad presente en varios espacios que se presentan al momento de ser hombre y mujer.

Por nuestra parte, creemos que los lugares donde se atrinchera hoy la desigualdad no son solo los más visibles (diferencias salariales, desiguales porcentajes en los puestos directivos en empresas privadas y en otras instituciones públicas) sino también el entramado de las relaciones amorosas y de la responsabilidad en la crianza.(162)

En resumen, desde la colonización, se permite la sumisión de la mujer frente al hombre americano, que sin pudor ni tapujo va reduciendo el ámbito de socialización de la mujer en América Latina.

1.3 Otredad

Las personas, al encontrarse insertas en un contexto, están en obligación a sumergirse en su yo; por ende, existen otros yoes que son diferentes uno del otro, Todorov señala que:

Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los “normales”; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien desconocidos, extranjeros en cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie. (13)

A partir este postulado, situamos como postura entender al otro como un otro con características comunes, debido a que en las tres obras los personajes comparten características similares entre sí, como el contexto histórico, el lenguaje, entre otras, aunque las y los personajes en algunas oportunidades evidencian algunas facetas diferenciadoras que no alcanzan a ser catalogadas bajo la última precisión que hace Todorov sobre el otro.

Por otra parte, también se recoge la perspectiva de Paulo Freire sobre el otro desde la alteridad:

El concepto de alteridad en la obra de Freire no es una abstracción, un concepto genérico o neutro, sino que se refiere siempre al rostro, al cuerpo de los oprimidos/excluidos y a su clamor por dignidad. La alteridad tiene rostro, es el pobre, el extranjero, la mujer, los excluidos que reclaman justicia. (47)

Para Freire, además, existe la importancia de reconocerse en el otro por medio de la relación dialógica:

Para Freire el otro, la alteridad tiene sobre todo una connotación positiva, pues el yo se constituye a partir del otro. Yo existo a partir del otro. Es la alteridad ética del otro que despierta al yo de su alienación y egoísmo. (...) Los seres humanos se hacen en el diálogo, en la comunión, en escuchar al otro. “El yo dialógico sabe exactamente que es el tú el que lo conforma. Sabe también que, constituido por un tú —un no yo—, ese tú que lo constituye se constituye a su vez, como yo al tener en su yo un tú. De esta manera, el yo y el tú pasan a ser, en la dialéctica de estas relaciones constitutivas, dos tú que se hacen dos yo”. (47)

2. Análisis de acuerdo a masculinidades, feminidades y otredad

2.1 Flores de Papel

En primer lugar hay que señalar que el Egon Wolff en *Flores de Papel* asume una postura sobre lo que es ser hombre o mujer, femenino o masculino, para establecerlos como opuestos tanto socialmente, como desde su construcción de género, su sexo, sus

motivaciones, sus identidades, entre otras, en los dos personajes que esta obra introduce en escena: El Merluza y Eva.

Desde la perspectiva de las masculinidades, se establece que Eva y El Merluza responden en su mayoría a los estereotipos de lo femenino y masculino respectivamente; sin embargo, presentan características específicas que escapan al estereotipo y que se justifican en relación a la feminidad; estas perspectivas convergen con el concepto de otredad.

Para iniciar el análisis desde las diferentes perspectivas, cabe preguntarse ¿quiénes son los personajes?, ¿cuáles son sus identidades?, ¿cómo se perciben el uno a la otra?

Como se señala anteriormente, los personajes de la obra representan estereotipos de hombre y mujer encarnados en Eva y El Merluza. Desde la dramaturgia, Patrice Pavis señala en *Diccionario de Teatro* (1998) que los estereotipos son un recurso que el dramaturgo utiliza para agilizar la identificación de características específicas en los personajes:

Generalmente, las obras con acciones y personajes estereotipados tienen un escaso interés desde el punto de vista de la originalidad dramática y del análisis psicológico. Sin embargo, a veces el dramaturgo aprovecha en beneficio propio esta pobreza congénita de los estereotipos y de los clichés al ofrecer al espectador un tipo de personaje ya conocido, gana tiempo para urdir mejor los hilos de la intriga, para concentrarse en los cambios inesperados de la acción, para trabajar la teatralidad del juego de los actores. (183)

Adelantar la trama de la obra cobra mayor importancia que introducir a los personajes, entonces el espectador se ve sumido inmediatamente en la obra, presenciando las

situaciones, organizando las conductas de los personajes, creando un juicio de ellos a partir de sus acciones.

El Merluza es un hombre biológico, que al inicio se ve como un personaje tímido pero decidido. Se puede considerar tosco debido a que vive en la calle; sin embargo, en él resalta la delicadeza de saber trabajar con las manos al hacer flores de papel. Wolff (1970), en la segunda escena entrega un avistamiento a cómo El Merluza se presenta a sí mismo; este lleva un par de horas en el departamento de Eva y comienza a hacer flores de papel, hablándole a ella sobre su habilidad para hacerlas, a raíz de ello, esta le pregunta reiteradamente quién es, este no contesta las primeras veces porque está abstraído en su discurso, hasta que se da el siguiente diálogo:

EVA.- ¿Quién es usted?

MERLUZA.- Me llaman El Merluza.

EVA.- Digo, ¿su nombre?

MERLUZA.- No sé. El nombre uno lo va perdiendo por ahí, por las calles, caído en alguna grieta.

EVA.- Pero algún nombre debe tener. No puedo llamarle “Merluza”.

MERLUZA.- (*Con cara impávida.*) ¿Por qué no?

EVA.- Bueno... Porque...

MERLUZA.- (*Con la misma impavidez.*) ¿Porque es nombre del hampa?

EVA.- No es un nombre cristianos. [sic]

MERLUZA.- Y usted no es del hampa.

EVA.- (*Con cierto desafío.*) No, no lo soy, si quiere decirlo así. Entre mis amigos nos llamamos con nombres cristianos.

MERLUZA.- ¿Creí que me dijo que no tenía amigos?

EVA.- Es una manera de decir.

MERLUZA.- Debe ser, entonces, que entre nosotros, que no somos amigos, nos llamamos con nombres no cristianos. (*Sonríe apaciguadoramente.*) Mi madre me llamaba Roberto.

EVA.- Eso es mejor. Lo llamaré Roberto, entonces.

MERLUZA.- Beto... (122-123)

Este diálogo abre la brecha para que Eva comience a configurar a Beto como una persona diferente a El Merluza. Reconstruye la identidad de este otro a partir de su nombre real: Beto. Esto a su vez, genera que Eva comience a sentir cercanía por Beto, invitándolo a quedarse a pasar la noche. Beto y El Merluza son dos personas diferentes para Eva, incluso se puede interpretar que El Merluza es lo que todo el mundo ve, como él mismo se percibe, pero para Eva, Beto existe sólo para ella, él es la encarnación de ese otro que puede suplir sus necesidades y anhelos.

Desde lo que se comprende desde lo masculino, El Merluza es un sujeto que escapa en cuanto a delicadeza para hacer manualidades, pese a eso, se deja entrever dos facetas de este. En primer lugar, cuando demuestra sensibilidad ante Eva y en segundo lugar, cuando invierte esa sensibilidad hacia su enajenación, ignorando a Eva.

Eva es una mujer biológica que se asume solterona, de acuerdo a esto, se interpreta que Eva se percibe como alguien que escapa de lo que una mujer debe ser o cómo debe estar, en este caso, en compañía de un hombre. Eva responde al estereotipo de mujer en cuanto a

la sensibilidad con sus emociones y anhelos, sin embargo, para la época se empieza a configurar una imagen más transgresora: la mujer de clase media que trabaja y que se sustenta a sí misma. En ella se develan dos imágenes, en primera instancia cuando le confiesa a El Merluza que es casada y, en segundo lugar, cuando le afirma que es solterona.

Wolff (1970) enmarca esto en la primera escena, cuando Eva y El Merluza están comiendo y conversando surge la curiosidad de Eva que se revela en el siguiente fragmento:

EVA.- (*Media en risa.*) De modo que en eso mata el tiempo, ¿eh? ¿En ir al Botánico a ver como [sic] una solterona mata su tiempo, pintando laureles en flor? (*va hacia la cocina. vuelve con sal y servilleta.*) Porque es lo que le parezco, ¿no es cierto? ¿Una solterona que mata su tiempo? (*El Merluza la mira; no responde.*) A ver, ¡diga! ¿Qué cree que soy?

MERLUZA.- Una mujer.

EVA.- No, ¡no! Lo que digo es: ¿soltera o casada?

MERLUZA.- Casada.

EVA.- A ver, ¿por qué?

MERLUZA.- Por la manera como cruza las piernas.

EVA.- (*Ríe.*) ¡Qué divertido! ¿Y por qué? ¿Cómo cruzan las piernas las solteras?

MERLUZA.- (*Inexpresivo.*) No las cruzan. (115-116)

Eva se asume a sí misma como una solterona y le entrega toda una connotación negativa. Eva se ve constantemente sometida a cumplir los anhelos de su invitado y obligada a aceptar sus conductas por medio de la manipulación. Entendido esto, Eva se aprecia como el personaje doblegado ante el otro. Una característica fundamental para explicar la situación

de Eva es que tiene el deseo de ser amada, de comunicarse con otro. Escoge erróneamente a El Merluza. Wolff (1970) desarrolla explícitamente en la tercera escena cómo es la relación de Eva y El Merluza. Las intenciones de El Merluza y de Eva:

MERLUZA.- Tendré que irme ahora mismo.

EVA.- Yo no le estoy diciendo que se vaya. (*El Merluza se levanta y se aleja de ella. Le da la espalda.*)

MERLUZA.- (*Con sospecha.*) ¿Para qué?

EVA.- ¿Para qué, qué?

MERLUZA.- ¿Para qué quiere que me quede?

EVA.- Yo no le he dicho que se queda. Sólo le he dicho que no tiene por qué irse.

MERLUZA.- (*Lamentándose.*) ¿Qué culpa tiene uno, digo yo?

EVA.- Pero , Beto...

MERLUZA.- ¿Qué culpa tiene uno de haber nacido como nació? ¡Yo no le pedí a mi madre que me diera la vida donde lo hizo! (*Eva se levanta.*)

EVA.- Pero, Beto, ¡por Dios!

MERLUZA.- Soy un hombre simple. ¡pero tengo mi orgullo!

EVA.- Claro que lo tiene. ¿Quién se lo niega? (*Se acerca a él. A sus espaldas.*) Beto, yo no soy la mujer que usted ve, soy una pobre mujer llena de necesidad de cariño. Tal vez no lo parezca, ¡porque se me ve tan... decidida, tan... realizada! (*Sonríe*) Pero usted ve: pinto sola, laureles en flor, un sábado por la tarde, en el Jardín Botánico. ¿No le parece eso... sospechoso?

MERLUZA.- Voy a necesitar pantalones nuevos. Si me quedo aquí un tiempo más, necesitaré pantalones nuevos. No podré volver a meterme en [sic] éstos.

(*Eva lo mira sin responder.*) porque con ésos puestos, no podré quedarme, ¿no es cierto?

EVA.- No lo había pensado en eso.

MERLUZA.- (*Siempre sin mirarla.*) Pero ahora lo piensa, ¿no es verdad?

EVA.- Bueno... tal vez... (128-129)

El Merluza ignora a Eva luego de que esta se abre con él, su corporalidad revela una actitud de no querer enfrentarla y lo que habla intenta desesperadamente ignorar y zanjar el tema de las necesidades. En relación a la negación a reconocer al otro en sus necesidades, Carmen Rosa Coloma Manrique, recogiendo lo expuesto por Humberto Maturana en *Emociones y Lenguaje en educación y política* (1993) expone que:

Sin embargo, Maturana considera que estamos inmersos en una cultura que niega lo emocional, que lo desvaloriza y nos impide ver el entrelazamiento cotidiano entre la razón y la emoción que constituye nuestro vivir humano. Los seres humanos inventamos discursos racionales y negamos el amor y así hacemos posible la negación del otro, cuando en lo espontáneo de nuestra biología estamos abiertos a la aceptación del otro en la convivencia. (234)

Esta no aceptación del otro desde la corporalidad y el lenguaje, deja relegada completamente la posibilidad de comunicación, de actos intrínsecamente humanos, de reconocer al otro y a mí mismo a través del otro. En este caso, esa violencia se da desde El Merluza hacia Eva, es decir, desde lo masculino a lo femenino. Además, esto se relaciona con las creencias de Paulo Freire (1987), en su tesis fundamental, en torno a la alteridad:

Al negar la dignidad del otro, el propio yo niega a sí mismo. El opresor se deshumaniza al deshumanizar al oprimido. No es posible deshumanizar sin deshumanizarse. Por eso el reconocimiento del otro, de la alteridad, es esencial en el proceso de liberación, en la construcción de una sociedad humanizada. Este proceso de opresión impide que los seres humanos realicen su vocación ontológica que es la de ser más persona. Si prohíbo ser al otro, en verdad estoy negándome a mí mismo; el yo sólo consigue alcanzar su humanidad si reconoce en el otro el derecho de ser en toda su dignidad de persona. La liberación es un proyecto intersubjetivo. Nadie libera a nadie, nadie se libera solo: los hombres y mujeres se liberan en comunión, en el diálogo y en la relación ética. No es posible pensar un proyecto de sociedad democrático, justo, fraterno, si no soy capaz de reconocer al otro como otro, y aceptar al otro en su experiencia de vida, en su diferencia en relación a mí. (47)

2.2 Pedro, Juan y Diego

Inicialmente, cabe destacar que David Benavente para *Pedro, Juan y Diego* estableció un conjunto de estereotipos masculinos y femeninos. Cada uno de ellos, va en correspondencia con las clases sociales, dando a entender que la práctica identitaria está predispuesta a partir de las asignaciones culturales y locales sobre los roles de género (de identidad), cuyas incidencias se plasman en conductas apropiadas, pero de diferente manera en cada uno de estos personajes, aunque de igual manera apuntan a estructuras en que las formas genéricas se relacionan entre sí. Esto no está dirigido únicamente a quienes componen el nombre de la obra, sino que también personajes secundarios como el maestro de obra Don

Carlos, el cual desde las primeras páginas demuestra tener una posición virilizada y con una masculinidad sostenida por su posición jerárquica (por sobre los obreros). En el siguiente fragmento se da cuenta de un comentario que realiza este personaje cuando se le reclama la negligencia laboral que promueve al no traer herramientas necesarias para llevar a cabo la construcción de la pirca, lo cual significaba que los obreros acarrearán piedras sin carretilla, es decir una por una a mano y más aún sin guantes:

JUAN: ¿Y usted dónde se mete los guantes? Mire como [sic] tengo las manos....
(*Extiende las palmas mostrándoselas*)

DON CARLOS: Manos de señorita. De homosexual. No habís trabajado en tu vida con las manos. (52)

Don Carlos asimila que el daño físico causado en las manos se aleja inmediatamente de lo que es ser hombre (con pene y masculino), pues en primer lugar se habla de que Juan tiene “manos de señorita”; esto cobra una relevancia discursiva al construir una imagen descalificadora sobre dolor del obrero a través de la comparación con un cuerpo femenino. De hecho, no lo compara con cualquier cuerpo femenino, lo hace con el de una “señorita”, y en esta ocasión surge la interrogante ¿por qué no utiliza el concepto de “mujer” o de “señora”? Tal como el lenguaje va construyendo la realidad que se aloja en la abstracción dependiendo de las subjetividades personales el concepto de “señorita” cobra significación semántica desde un fenómeno estereotipante. En este sentido para Violi (1991) esto tiene incidencias que se deben respectivamente a lo siguiente:

(...) el lenguaje no es neutro, no sólo porque quien habla deja en su discurso huellas de su propia enunciación, revelando así su presencia subjetiva, sino

también porque la lengua inscribe y simboliza en el interior de su misma estructura la diferencia sexual, de forma ya jerarquizada y orientada. (34)

A partir de esto, se interpreta que el concepto escogido por Don Carlos tiende a asimilar que el ser “señorita” es sinónimo de delicadeza y se transforma en estereotipo entendiéndolo como un ente inferiorizado laboralmente frente a lo que sería ser un “caballero”, un hombre o en este caso: un obrero. ¿Acaso a un obrero no se le hieren sus manos únicamente porque es hombre/masculino? Tal situación presentada en la obra, denota un análisis doble de subalternidad, ya que se observa desde la labor de obrero y desde un rol de género.

En este mismo sentido, se hace hincapié en el enunciado que continúa dicho personaje cuando se refiere a Juan, otorgándole una segunda comparación (que hace de forma peyorativa) y en la cual apunta a que tiene manos de homosexual, asumiendo que un homosexual no realiza trabajos forzados, porque el estereotipo machista que existe por sobre la homosexualidad (masculina) tiende a construir una imagen feminizada del hombre, lo cual puede ser real, pero no lo es necesariamente, es decir, un hombre homosexual no está en la obligación, o no tiene la única opción de expresarse ante el mundo con una identidad genérica femenina. Guajardo (2000) habla sobre la masculinidad y la homosexualidad en la década de los noventa, lo cual son aproximadamente quince años de diferencia en relación a la obra, pero las transformaciones idiosincráticas tienden a ser paulatinas, por ende se asienta que la siguiente cita también es aplicable a la época que le antecede “en otras palabras, el rechazo a los hombres gay forma parte de la imagen ideal de la masculinidad heterosexual, cuya fuerza simbólica queda de manifiesto en la hegemonía” (citado en Olavarría y Parrini 127)

Claramente se evidencia el rechazo a la homosexualidad por parte del jefe de obras, pero que se especifique en un personaje no quiere decir que sea un caso único. Al contrario, esta concepción es compartida por la mayoría de una sociedad, y se dice mayoría, porque no todos y todas pueden pensar igual, hay personas que por uno u otro motivo actúan desde la praxis y ya no de la práctica heredada (o sea cultural), apelando al raciocinio y la reflexión de la misma. No obstante, quienes no tienen esta capacidad, sucede en ellos y ellas que el hecho de asimilar estas concepciones, ya sean patriarcales como en la cristalización del concepto de “señorita”, u homofóbicas (que también es parte del patriarcado), son nociones que pertenecen a una cultura y se apropian por osmosis, tal como Boal (2004) resalta la idea de que “Los grandes temas se inscriben en los problemas personales más pequeños. Cuando se trata de un caso aislado, se trata por extensión de toda la sociedad donde ese caso aislado tiene lugar” (61). De tal modo que el ser homofóbico, machista e incluso xenofóbico se considera parte de un conjunto y producto cultural que surge desde las hegemonías identitarias y que provienen de las discursividades patriotas, por ende nacionales. En esta línea Guajardo (2000) apunta a que:

(...) la calificación de la homosexualidad como desviación sexual, con diversos orígenes y expresiones, tiende a generar consenso en las conversaciones sociales masculinas de sectores medios; aun cuando no se registran iguales acuerdos al momento de legitimar la hostilidad, agresión o violencia hacia ellos. (citado en Olavarría y Parrini 126)

Ahora bien, el personaje de Juan es interpretado como el más fantasioso del grupo, tiene muchas historias que parecieran ser ilusorias o inventadas. Así también, es uno de los personajes que más apropiadas tiene las discursividades hegemónicas, por ende muchas

veces enuncia ideas que pueden ser criticadas desde una perspectiva crítica e intransigente frente a lo establecido. Uno de los ejemplos es que, al igual que los otros dos obreros, buscan desestresarse o refugiarse en el alcohol luego de un día de trabajo, pero en esta oportunidad Juan quiere algo más y es donde el análisis cobra repercusiones debatibles, pues lo que se hace aquí es parte también de subjetividades humanas. Juan le propone a sus compañeros ir a este tiempo de relajo de la siguiente manera:

JUAN: ¿Y por qué no vamos donde la muda a tomarnos un trago? Me dio harta sed con el acarreo.

PEDRO: Tengo que hacer, no puedo acompañarlo.

JUAN: Yo me consigo una perita, usted con la muda, y armamos algo pa'la noche. (65-66)

Luego de varios intentos en la búsqueda por definir el concepto de “perita” y al no encontrar respuesta, se apela a la interpretación, en el que se entenderá como un hiperónimo machista de “mujer”. Así se presenta el hecho de que Juan corresponde a un tipo de hombre que solo por sentirse viril y correspondiente a un rol de género masculino, estima que puede ejercer decisiones y comportamientos sobre otros cuerpos (de mujeres). Esto se reafirma con la idea que tiene dicho personaje de predisponer a dos mujeres sin antes haber preguntado o invitado, pues las intenciones de “armar algo pa'la noche” se explican solas y no es necesaria una conceptualización rigurosa para asumir que su finalidad es sexualizar dos cuerpos femeninos para el placer masculino. Así, Valdés y Olavarría (1997) refieren: “En la medida en que el varón se siente a gusto con sus sexo (un sexo que le ha tocado en suerte, pero que de alguna forma cree merecer) tan ilustre compañía le ayuda a mostrarse altivo respecto a las mujeres y a cumplir con las obligaciones que tiende a considerar como propias de su sexo”

(21) además Humberto Abarca (2000) añade que el deseo sexual es correspondiente a discursos con intereses de producción de una sociedad y donde “El discurso posee una gramática que determina quién le hace qué cosa a quién, y es esta gramática del sexo la que designa los objetos o sujetos de las prácticas sexuales.” (105).

De este modo, se aprecia que Juan se atribuye el rol de género masculino en las concepciones sexuales, donde piensa, siente y actúa como un hombre que busca satisfacer una necesidad sexual para complementar el dote viril con el cual se siente capacitado y que se posibilita a partir de un falocentrismo. De hecho, algo similar es posible ver más adelante cuando Diego intenta narrar un recuerdo de su infancia, pero esto se ve maliciado por una pequeña, pero destacable respuesta de Juan:

DIEGO: ¿Usted se acuerda del Zorro?

JUAN: No, pero de la mujer del Zorro sí que me acuerdo. (81)

Bajo esta significación se reafirma lo mencionado antes sobre este obrero, respecto a sus nociones básicas para relacionarse con el entorno. Estas las valida a partir de ideales que provienen de discursos patriarcales y que contribuye a pensar que se “(...) está lejos de ser evidente la manera en que el género se articula con otros ejes de inequidad para lograr que las mujeres figuren casi siempre entre los grupos más afectados”. (2000. Ariza, M., de Oliveira, O. 15)

Cuando se habla que las mujeres (o mejor dicho: cuerpos femeninos) son el grupo más afectado se trata el hecho que se cuestiona la normalización en la imagen corrompida que existe sobre los este grupo y donde se les percibe como objetos sexuales para la plena satisfacción de otro cuerpo a partir del femenino. Así, también esto surge desde lo que se

habló antes, lo cual apunta a una visión falocéntrica, en el que el pene es sinónimo de hombría. Esto se puede corroborar con un enunciado que realiza Juan y que es parte de una narración sobre el castramiento de su caballo, para lo cual menciona: “Pero hubo que caparlo donde se le jodió una bola. Pa’qué le cuento como [sic] sufrió. Si era muy hombre...en los puros huesos quedó” (68) Entonces, Juan se encarga de afirmar que la falta de una parte física del caballo, correspondiente a los genitales, anhula su hombría de forma total.

Desde luego cabe mencionar otra incidencia importante y está relacionada al ámbito laboral. La masculinidad que promueve el patriarcado tiende a generar la impresión de que es el hombre la persona indicada para sustentar un hogar. Así, que también hay cierta idealización factual a las jerarquías profesionales, lo cual también tiene relación con las clases sociales. En tal sentido, se critica un pasaje en la obra, de tal modo evidenciar que el rol de género construido demanda satisfacer necesidades arbitrarias como lo es adquirir y permanecer en un puesto de trabajo, que por lo demás, otorgue cierta carga masculina y exitosa. Dicho pasaje corresponde a una conversación entre Juan y Diego, donde este último se queja por los dolores de espalda a causa de acarrear tantas piedras sin carretilla, además hay que considerar que Diego es un ex-funcionario público y no tiene costumbre para trabajar de forma forzosa, a lo cual Juan pregunta:

JUAN: ¿No le ha pedido a la señora que le ponga ventosa?

DIEGO: ¡Qué le voy a pedir! Si ella cree que estoy participando en un campeonato de baby-fútbol de la oficina... No sabe que estoy en esto. Y lo peor es que la importación se volvió a atrasar. (67)

Sin duda, Diego se ha visto en la necesidad de mentirle a sus esposas. David Benavente, tiende a dejar ideas implícitas que no expone de forma literal, pero sí con la intención de que se infieran, tal es este caso. Se interpreta que el hecho de no decir la verdad sobre el nuevo empleo que obtuvo Diego de obrero, incluso porque se reconoce en la obra que él fue un sujeto universitario y que en variadas ocasiones demuestra ser un sujeto intelectual, se relaciona con una presencia de competitividad entre los roles de género, en tanto Diego siente que el ser obrero no es algo digno de contar a su esposa, quien se supone es una persona de confianza en la vida matrimonial, por lo cual el no contarle supone disfrazar algo que no le resulta cómodo ni agradable, donde se ve opacado el estatus masculino que en algún momento construyó gracias a su éxito laboral. Humberto Abarca (2000) genera una reflexión que se adjunta a esta situación y dice:

Cuando la identidad deja de situarse en los roles y atributos de la persona y se relocaliza en la entidad subyacente expresada por esos roles y atributos, se convierte en algo abstracto y oculto, además de problemático para cada individuo, que se ve obligado a descubrir ese "yo real" que subyace a sus representaciones (109)

No obstante, existe un momento icónico, en donde Diego, más tarde, resuelve este suponer de ideas que negativiza la labor obrera, y se contempla cuando es capaz de celebrar la construcción de la pirca cantando en conjunto a sus compañeros de obra.

Ahora bien, el rol de la mujer está predispuesto de una forma oculta, pues dentro de todo el elenco que compone la obra la mayoría son hombres y las dos mujeres que aparecen, son en primer lugar María quien es muda y en segundo lugar una mujer evangélica, de la cual se desconoce su identidad y aparece únicamente para predicar, dando espacio a la comprensión del cuerpo como elemento semiótico¹¹. Dado esto, se acoge la opción de analizar a María, pues pese a que no hay diálogo por su parte, sí hay presencia de lenguaje por parte de ella, de modo que sí logra comunicarse con los otros personajes y entregar interpretaciones por parte de quien lea o vea la obra. Para comenzar el análisis sobre esta personaje, es menester disponer una idea que elabora Nelly Richard (1994) respecto al género testimonial que surgió fuertemente en el periodo dictatorial de Chile y afirma:

La dictadura chilena empujó la fragmentariedad del testimonio hacia extremos de creatividad en las que maniobras estilísticas, subterfugios técnicos y artificios ficcionales, perfeccionaron la sub-versión del género para darle merecida elocuencia al yo <<inesencial, desechable>>. (30-31)

Un extremo creativo en esta obra se encarna en María, la mujer trabajadora muda que aparece en *Pedro, Juan y Diego* y que pareciera ser un personaje secundario en la trama, pero cobra relevancia cuando se le da atención a su función, la cual constantemente demuestra ser una especie de salvavidas para los tres personajes obreros, pues ella es quien provee el

¹¹ El término introducido por F. de Saussure (1916) para el borrador de una teoría general de signos subordinada a la psicología (social), que examina los signos "en el contexto de la vida social".

alimento, bajo un contexto de cesantía, por tanto hambres y fatigas, ella es quien entrega la posibilidad y cercanía a satisfacer una necesidad tan básica como la comida. No obstante, nada dice que entrega los alimentos de forma heroica, sino que lo realiza a partir del trabajo y con rigurosidad en la venta de su negocio, donde la extensión de su mano es signo de cobranza y, asimismo, vigor por su trabajo. Esto apunta a que al leer o ver la obra se infiera que María es una mujer soltera y sola con una historia artística en su pasado familiar, pero que tuvo la mala fortuna de pasar un susto tan grande que la dejó muda. Aquí cabe la pregunta ¿qué tipo de susto provoca la elisión de la voz?

Desde luego, la sra. María vivió un trauma que dejó como secuela una nula posibilidad de hablar, de expresarse por medio del español. Esto se entiende como una especie de autocensura que simboliza el silencio de las mujeres en la época, representa la autocensura de todas las mujeres que sufrieron la dictadura, donde se promovía que su tarea principal era doméstica y consistía en criar a los hijos mientras el hombre sale a trabajar (producir). Es por eso, también que, hay una escena en la que llega el inspector de obras a evaluar el trabajo de la pirca y María se tiene que esconder hasta que se va. No obstante, ya casi al finalizar la obra, y de hecho, cuando la pirca está lista, llega el inspector nuevamente, pero esta vez ella no se esconde, más adelante es quien provee los elementos necesarios para celebrar la inauguración de la pirca y que es donde puede sacar la voz, casi sin darse cuenta, y cantar.

La construcción de la pirca simboliza la posibilidad organizativa que pueden desarrollar los personajes, sin necesidad de tener que recurrir a los superiores; estos en ningún caso ayudaron a que la pirca pudiera ser construida. Así, cuando por fin está lista la sra. María se posiciona desde una seguridad que la ayuda a hablar después de dos años de estar muda,

de modo que es factible interpretar que gracias a esta organización algo ha cambiado, algo ya no es lo mismo ¿será respecto al rol de género? Es posible designar esto frente al rol que más adelante las mujeres desempeñan y se vislumbra en *Tres Marías y una Rosa*.

2.3 *Tres Marías y una Rosa*

La obra *Tres Marías y una Rosa*, es una obra que tiene una destacada presencia femenina, pesar de no ser una obra feminista (Zaliasnik, 2010) donde la trama de esta, gira en torno a los conflictos económicos que presentan cuatro mujeres en plena dictadura militar. La situación de cesantía en el país presiona a estas mujeres a trabajar en un taller de arpillería, espacio que se ve enfrentado por la crisis socioeconómica y por situaciones familiares de estas cuatro protagonistas.

Doña Maruja es la jefa del taller, que bajo ciertas reglas permite el ingreso de mujeres para realizar este oficio, así el producto confeccionado es vendido en el extranjero. Lo performativo de este oficio era financiado por ciertas órdenes religiosas que buscaban ayudar a los más pobres.

A pesar de que la necesidad en Chile era existente para muchas familias, y el hombre o marido muchas veces se veía “atado de manos”, el cuestionamiento a la mujer existía, situación que se ve reflejada en las siguientes líneas, momento en que Rosita solicita el ingreso al taller con la ayuda de María Luisa:

MARUJA: ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA: No le he hablado nada.

MARUJA: Tendría que hablarle, primero. Porque después se molestan donde una trabaja...

ROSITA: ¡Qué tiene que venir a decir! Si no trae plata, no tiene ná que decir, puh...

MARUJA: Se molestan igual, donde es una la que pone la plata pa' la casa, Rosita. (127)

Esta escena, representa cómo la violencia de género se ha impuesto incluso en el discurso femenino, adoctrinado por las políticas militares y un sistema de orden patriarcal, esto lo describe de mejor manera Yael Zaliasnik (2010), señalando: “Esto choca con la imagen social que los militares tienen de las mujeres (lo femenino es lo poco viril, lo indeseable, lo pasivo), así como el machismo y misoginia propia de la sociedad (de entonces y hoy, donde la violencia intrafamiliar es un tema absoluta -y lamentablemente- vigente).”

Por otro lado, la sexualidad en *Tres Marías y una Rosa* no es un tema muy recurrente, debido a que la labor de estas mujeres se centra en trabajar y generar ingresos a sus hogares. A pesar de esto, quedan en manifiesto comentarios que hacen sobre sus vidas maritales y sexuales. Tales situaciones se ven cristalizadas en el cuarto cuadro del segundo acto, escena que muestra a Rosita y Maruja desarmando unas telas para hacer arpilleras, momento en que llega María Luisa y María Ester, arrepentidas porque fueron echadas del taller de la señora Carmen. Maruja las deja entrar y comienzan a disfrazar a Rosita como novia, tomando cada una un papel en el matrimonio, siendo Maruja el novio, es así cuando al prometer en la ceremonia ficticia que habían hecho señalan preguntando situaciones de sus vidas, es decir, “"jugar", decir y "actuar" lo que no les gusta, lo que quieren cambiar” (Zaliasnik, 2010):

MARÍA ESTER: ¿Promete pedirle el favor solamente cuando ella tenga deseos?

TODAS: ¡Prometido!

MARÍA ESTER: ¿Promete que después de ocurrido el hecho, hacerle por lo menos un cariñito?

TODAS: ¡Sí!; ¡Sí! ¡Sí! (162)

Las líneas anteriores denotan cómo ellas perciben su sexualidad, carente de afecto y cariño, de manera unísona responden, sin cuestionamientos, ni peros, demostrando que dentro de sus matrimonios y sus vidas sexuales, sus maridos son protagonistas del placer. En la misma escena, María Ester le señala a Maruja que "no se puede hacer de novio vestida de mujer" (159) y deteniendo el inicio de la boda la interpela que le falta "algo", aludiendo a su genital, deciden que deben colocarle "el pirulo", para lo cual utilizan una bobina de hilo, simulando un pene enhiesto, situación que sustituye la idea que esta vez el placer las que recibirán el placer y los divisen como objetos sexuales. (Zaliasnik, 2010)

Con respecto a la crianza, el panorama se torna desigual, debido a que María Ester no es mamá y Maruja está lejos de su hijo, por lo tanto el análisis se evocará en la maternidad y crianza de Rosita y María Luisa. Si bien, no existen grandes antecedentes en la obra sobre la maternidad de estas mujeres, es clave mencionar el rol que cumplen ellas en la vida de sus hijos, primeramente dada la situación familiar, donde sus madres son la fuente de sustento y la situación país, considerando la precariedad del vivir.

Rosita tiene tres hijos, dos niños y una niña que viene en camino llamada Rosita; uno de sus hijos se llama Rafita, tal como se llama su padre y el otro Chapulín, apodado así por usar una capa roja. Como ya se ha mencionado, debido a la situación país, Rosita sale a vender los juguetes junto a sus hijos (126), situación que irrumpe la infancia de estos niños, además expone su embarazo frente a la necesidad de vender y alimentarse, tales hechos presentan contrariedades con el discurso propuesto por la dictadura militar; según las

palabras Augusto Pinochet, citadas por Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius en *El discurso público de Pinochet, 1973-1976* (1983): “La mujer en aquel periodo debía cumplir con ciertas tareas señaladas en las siguientes líneas: “su tarea primordial es “educar” en su hogar al “futuro de Chile”: a sus hijos dentro del orden instaurado por el gobierno militar” (44). Es evidente la incongruencia que había por parte del Régimen frente a las familias más pobres, donde las palabras de Pinochet aplican solo a las familias con una situación económica estable que tenían la posibilidad de educar a sus familias y darle espacio a la infancia de los niños.

A pesar de la violencia que se hace presente en la situación familiar y maternal de Rosita, su esposo Rafael no muestra interés por encontrar trabajo, poniendo su estado individual frente al colectivo.

Situación similar es la que vive María Luisa, debido a que además de trabajar tiene que criar sola a dos sus hijos, porque su esposo Mario anda en búsqueda de trabajo fuera de Chile. Esto presiona a esta mujer, que tiene como obligación llevar alimentación a su casa y criar a sus hijos. De los hijos de María Luisa al igual que Rosita, solo se sabe que son dos y que el mayor se le apoda “Guille”.

MARÍA LUISA: (*Gritando, hacia la calle*) ¡Dejense de pelar, cabros de porquería! Guille, cuida a tu hermano chico. (Regresa a sentarse) ¿Como a qué hora dijo que iba a llegar la señora Maruja?. (140)

La crianza de María Luisa, también indica la existencia de violencia de género, a partir del abandono del rol paternal, que de forma “inconsciente” prioriza su individualismo. Mario, su esposo, se encuentra en búsqueda de trabajo por América Latina, viajando

primeramente a Argentina y luego a Brasil. Estando en Brasil le envía una carta, sin enviar dinero. (146)

Por lo tanto, la violencia no solo es física, sino también emocional, económica y estatal, es decir, mujeres que intentan sobrevivir a las consecuencias de un Estado patriarcal que las segrega, remitiendo en una vida de violencia.

3. Construcciones de género y otredad en la década del 70

En la década del 70, es posible dar cuenta de una transición en las prácticas que surgen desde los roles sociales, de tal modo que en *Flores de Papel* el personaje de la mujer se desarrolla como una individuo autónoma, sin necesidades amorosas, ni de crear el arquetipo de familia ideal. Esto se vuelve plausible para adjudicar como conclusión, en el sentido de que asociado al contexto, en esta obra no hay una violencia gubernamental como en las otras dos, por ende el fenómeno de osmosis no es desde la dureza hegemónica, sino desde la búsqueda del sentido personal en la vida.

En la obra *Pedro, Juan y Diego*, se evidencia la presencia de la mujer de una forma censurada, donde ella/s, aún cuando tiene/n empoderamiento laboral y para sustentar un hogar, no tiene voz, no pueden hablar, cual subalterno¹². De la misma forma, sucede con las mujeres en la obra *Tres Marías y una Rosa*, donde las mujeres son quienes pretenden mantener a sus familias, pues entre ellas los esposos tienden a ser abusadores, perezosos y cesantes. De este modo surge la idea de que es el contexto socio-político el cual influye en que las mujeres recurren a la autocensura.

¹² Véase en el siguiente capítulo la conceptualización de subalternidad.

Asimismo en la concepción masculina se presencia que hay un cambio, pues en *Flores de Papel*, el sujeto masculino se configura a partir de la ambigüedad entre un sujeto en apariencia tosco, pero que posee la delicadeza de hacer manualidades y que, además, no tiene miramientos en utilizar ropa de Eva.

En cambio, en *Pedro, Juan y Diego* los varones requieren con urgencia trabajar, y se les atribuye a ellos la carga total para mantener a una familia, pues la economía del país no estaba sujeta a facilidades de compra o de acceso a mayores privilegios.

En conclusión, se articula que efectivamente existe una transición en las construcciones de género que se vislumbran en las prácticas sociales de las y los personajes del *corpus* selecto. Lo cual está estrechamente relacionado con las funcionalidades culturales que se modelan desde las consignas políticas de cada época y gobiernos.

Si bien se pueden evaluar concepciones de cada categoría genérica en las tres obras selectas, es posible establecer que la transición se releva a partir de que se le adjudica una categoría de análisis a cada obra con el fin de articular conclusiones que apunten a una lectura subalterna en las construcciones de género. Por ende, se relaciona *Flores de papel* con el concepto de otredad; *Pedro, Juan y Diego* con la categoría de masculinidades y *Tres Marías* y *una Rosa* se identifica con feminidades.

Capítulo 6: Entramados sociales

1. Subalternidad

En las páginas anteriores se ha estado construyendo un lineamiento de lectura que contribuya a establecer conclusiones y proyecciones sobre la base del *corpus*, y donde se determinó la existencia de roles de género que dan paso a una identidad cultural, la cual está predispuesta gracias a la idiosincrasia social de ciertos grupos locales, sociales y culturales. En el caso del Chile de los 70, la personificación de los roles de género está cristalizada a partir de las prácticas que ejecutan los personajes, lo cual también se permean a partir del otro/otra, es decir, en tanto la alteridad provee la proyección del yo en relación a otro yo.

No obstante, en este apartado se complementa el análisis bajo la lectura de una identificación de subalternidad en los procesos de relaciones sociales que viven dichos personajes. Para esto, es necesario reiterar la idea de que estas obras selectas -sobre todo las creaciones de Benavente- tienen una característica denunciatoria, en la que a través del humor, expresan que algo no positivo, ni mucho menos justo, está sucediendo en el país. Estos hechos negativos están estrechamente relacionados con las clases sociales, y cómo aquellas más bajas o precarias tenían por objeto la supervivencia en un país que no estaba abasteciendo de manera equitativa los alimentos, ni la distribución laboral. Es así que, Jaume Peris (2014) aporta la idea referente a que la “literatura testimonial podría ser a las clases subalternas de la segunda mitad del XX (...) un canal privilegiado para expresar su visión ideológica del mundo, sus valores morales y generar un quiebre en la ideología hegemónica.” (15). En tal sentido, se asumirá entonces, la idea de subalternidad como perspectiva teórico-intelectual para el análisis de las relaciones sociales, de modo que “Las bases teóricas de

estos estudios corresponde a una mirada clasista en el sentido lato de este termino [sic] (no necesariamente marxista)” (Lando, L. 11). Por último, cabe mencionar que lo que se entenderá por “subalterno” supone la noción tal como la entiende Ranahit Guha en *Debates post-coloniales* (1997) y articula que pertenece a la “(...) denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en cualquier otra forma” (23).

En virtud de lo anterior, es menester mencionar que para la realización del análisis desde una lectura subalterna se considerarán factores que evidencian la violencia en las construcciones culturales, las que provienen de discursividades hegemónicas, y, por lo demás, son apropiadas por osmosis. Estos factores apuntan a las clases sociales de cada personaje que sea relevante en las obras con relación a sus oficios.

1.1 Oficio u ocupación

Al hablar de oficios, hablamos de aquellas actividades laborales que no requieren estudio formal para realizar el trabajo, dado que la tarea o actividad se fecunda a partir de habilidades que la persona haya contraído con el tiempo o heredado desde generaciones.

Tras el Golpe de Estado, distintas organizaciones religiosas y sociales se encargaron de brindar ayuda a los más desprotegidos, fue así como la *Vicaría de la Solidaridad*, creada en 1976, organizó una bolsa de trabajo en los sectores populares que ayudaría de acuerdo con lo postulado en Memoria Chilena (2018) con “el trabajo solidario, talleres laborales, comités de cesantes y sindicatos temporales de trabajadores”

Algunos de los oficios u ocupaciones que se observan en las obras, *Flores de papel*, *Pedro, Juan y Diego* y *Tres Marías y una Rosa*, son:

Arpilleras/bordadoras: “La persona que tiene por oficio el labrar sobre las telas con aguja” (Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia, tomo primero, Madrid, 1726.p.650). El bordado es una técnica artística occidental circunscrita al universo femenino doméstico, que a su vez fue llamada “Arte ingenuo”, nombre que no le atañe, ya que este arte dio vida a un medio de expresión y patrimonio a la cultura chilena. Los bordados de las arpilleras a lo largo de Chile, nacen como una forma de ingreso económico y de expresar la realidad, considerando la variedad de las temáticas presentes en ellas. La vida cotidiana, la historia, la naturaleza, la imaginería religiosa y el contexto social eran bordados por agujas e hilos. Durante la dictadura chilena de 1973, la *Vicaría de la Solidaridad* se encargó de dictar talleres laborales de artesanía, pues fue allí donde las mujeres de detenidos por el régimen hicieron resurgir este arte como forma de subsistencia, denuncia y resistencia, los trabajos realizados por estas mujeres eran llevados al extranjero y vendidos.

La labor de las bordadoras y arpilleras en la obra *Tres Marías y una Rosa* es fundamental, pues estas mujeres subsisten económicamente bajo este oficio. La realidad de las arpilleras se ve reflejada en la siguiente cita. Luego que Maruja acepta a Rosita en su taller, le explica cómo realizar los bordados y qué temas utilizar, situación que a Rosita no le queda muy clara, dado que no le entiende a Maruja. Maruja sale. Rosita se queda con María Ester y esta se ofrece a explicarle, pero a su manera. La forma en que lo hace es por punto. Luego de explicarle los dos primeros puntos le señala lo siguiente:

MARÍA ESTER: Punto tres. Abre la ventana, mira pá fuera. ¿Y qué es lo que ve? Conteste.

ROSITA: ¡Es que no sé, puh!

MARÍA ESTER: ¡La población! Eso es lo que ve por la ventana. La realidad

de la vida, o sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros y moscas...

ROSITA: Cordillera de los Andes...

MARÍA ESTER: Poste de luz... ¡Eso es importante! ¿Cómo tiene la luz de su casa, usted? (134)

La conversación extraída por Rosita y María Ester evidencia los temas que las arpilleras usaban en sus telas, pues no había mayor inspiración que la realidad, que sus vidas y de lo que sucedía en sus barrios, considerando que muchos de estos trabajos eran llevados para el extranjero para ser vendidos.

Vendedor/comerciante: Es aquella persona que debe comercializar un producto, es decir, hacer posible que otra persona lo compre. Según Laura Fischer y Jorge Espejo, citados en la tesis *El arte del vendedor: ¿Profesión u oficio?* (2011) de José Cuesta y Jesús Henao, el vendedor es "la persona que hace de las ventas su forma y que forma parte de un equipo por medio del cual una organización vende determinado bien o servicio, ofreciéndole una remuneración por su trabajo". (7)

El oficio de vendedor se hace presente en *Flores de Papel*, dado que Eva es vendedora en una tienda; en *Pedro, Juan y Diego*, Juan es un ex vendedor de frutas y María que vende colaciones fuera de la construcción.

En el caso de Eva, no se especifica en qué tipo de comercio trabaja, sin embargo, surge con ella un personaje que se presenta en la cotidianeidad: la mujer de clase media que trabaja y vive sola. Wolff (1970), presenta su trabajo de la siguiente manera: "EVA.- (...) Bueno, mejor se apura porque luego tengo que salir. Abro la tienda a las dos (...)" (116).

Por otro lado, en *Pedro, Juan y Diego* dada la caracterización de la realidad que vive el pueblo chileno de los 70 es inevitable encontrarse con la labor del comercio, pues este oficio subyace a las necesidades económicas, cuya funcionalidad se puede considerar como una opción íntegra frente a la falta de algún trabajo estable. En este caso, la Sra. María es quien se dedica a las ventas, pese a que no tiene voz, busca la forma de generar el ingreso monetario y es por indicios mínimos que el lector o espectador infiere que se trata de la venta de colaciones, aunque no cabe duda de que vende vino, lo cual se demuestra con una escena de la obra, cuando los albañiles intentan pedir fiada una botella de vino:

JUAN: (A PEDRO) Ya, pues. Trabájela usted. Háblele y pregúntele.

PEDRO: Oiga, María, Mariíta... Fijese que nosotros íbamos pasando por acá, a ver si nos podíamos tomar un tintito...

(La SRA: MARÍA hace un típico gesto de pedir dinero) (76)

De este modo la sra. María lleva a cabo su negocio en todo momento. No se molesta en dar su brazo a torcer para fiar sus productos a excepción del final de la obra cuando ella otorga un vino en pro de la inauguración de la pirca.

Albañil: La albañilería no es solo una técnica de trabajo, pues también es un arte y los albañiles son, según Consuelo Gómez en *Los Alarifes en los oficios de la construcción (siglos xv-xviii)*, “maestros del arte de la construcción” (41). La albañilería denota a una persona que se dedica como oficio a la construcción, reforma, renovación y reparación de edificaciones en general y según “una práctica social, es decir, sus técnicas y sus materiales pueden variar según la región. Es una actividad muy poco documentada, desde el análisis sistemático en sus prácticas y saberes (...)” (Aroca y Rey, 2011). De hecho, durante el periodo de dictadura,

la albañilería fue de las labores más manoseadas por el gobierno para entregar trabajos a personas cesantes, se habla de manosear porque no eran trabajos dignificables, puesto que más bien eran disfraces laborales que tendían a ser inútiles y con paga precaria. El periodista de “El porteño” Gustavo Burgos (2018) al referirse a estos empleos, los cuales se distribuían a través de un programa estatal, repara en lo siguiente:

A lo indicado hay que agregar un elemento político de primer orden, nada más que el PEM corporeizaba con tanto énfasis la derrota del proletariado chileno el 73. Ver esas cuadrillas de miserables y hambreados, sin ningún equipamiento, en los inclementes barriales del invierno, era una imagen de terror, un escarmiento escenificado, una muestra viva de que el capital podía seguir adelante arrasando con la clase trabajadora.

A partir de esto, es que en la obra *Pedro Juan y Diego*, se refleja el trabajo de la albañilería, oficio que realizan los protagonistas de la obra y que permite comprender situaciones y conflictos que forman la trama de este drama. Por ejemplo, de los tres personajes albañiles, dos de estos subyacen a la albañilería como una alternativa para frenar la cesantía, tal como es en el caso de Juan y Diego, donde el primero se dedicaba al comercio (verdulero), y el segundo, trabajaba como funcionario público. En el caso de Juan, queda claro cuando hace la comparación de su situación con la firma de Pérez-Cotapo una constructora que quebró y se fue de Chile, para ir a Venezuela, esto mientras el inspector de obras viene a registrar y chequear el trabajo realizado:

JUAN: Juan Rolando.

INSPECTOR: Juan Rolando ¿qué más?

JUAN: Juan Rolando, no más.

INSPECTOR: ¿Ocupación anterior?

JUAN: Comerciante de frutas y verduras. Quebrado.

INSPECTOR: ¿Qué le pasó?

JUAN: Lo mismo que a Pérez-Cotapo, pero yo no me fui a Venezuela. (94)

Este fragmento deja a disposición del lector o espectador que la situación económica del país no es estable, hay escasez de trabajo. En el caso de Diego, es correcto demostrar su cambio laboral, y que por lo demás es repentino, a partir de la siguiente conversación que tiene con el inspector de obras, luego de haber estado buscando una solución para la construcción de la pirca, la cual estuvo obstaculizada por falta de materiales:

INSPECTOR: ¿Estudios?

DIEGO: Universitarios

INSPECTOR: ¿Universitarios?

DIEGO: Primer año en leyes, pero no lo terminé.

INSPECTOR: ¿Ocupación anterior?

DIEGO: Administración pública.

INSPECTOR: ¿Lo despidieron?

DIEGO: Me redujeron, y me metí en una importación con unos ex colegas de la oficina. (94)

Si bien no hay más información sobre la vida de cada personaje, de hecho lo poco que se sabe de ellos es a partir de conversaciones que surgen en contexto laboral y con temas ligados al trabajo o a la búsqueda de nuevas opciones para trabajar. Esto deja vacía la idea

de saber más sobre Diego, puesto que llama la atención que sea un sujeto con estudios universitarios (aunque no completados), quien tenía un trabajo estable. Así, pareciera ser un sujeto con privilegios -en comparación a los otros- que demuestra tener un amplio repertorio de conocimientos. Por el contrario a estos dos sujetos, Pedro es el único que siempre se ha dedicado a este oficio:

DIEGO: ¿Usted ha trabajado toda su vida en esto?

PEDRO: ¿Acarreando piedras?

DIEGO: En la construcción.

PEDRO: Desde chiquitito que que le pego a la albañilería yo.

DIEGO: ¿Y dónde aprendió el oficio?

PEDRO: Lo heredé de mi padre.

DIEGO: Él se lo enseñó, querrá decir...

PEDRO: Lógico, y él lo heredó de su pare. (63)

De este fragmento, una de las interpretaciones es que el tema de los oficios también puede ser determinante para los hijos, como lo fue en el caso de Pedro, de manera que se vincula también con el tema de las clases sociales (véase más adelante), donde una sociedad distribuida en forma desigual provoca situaciones como los casos de estos personajes: inexistencia de oportunidades, donde una oportunidad miserable pareciera ser la única manera de solventar aquellas necesidades humanas que tiene cualquier persona en cualquier sociedad: comer.

1.2 Clase social

Para llegar a una concepción sobre lo que es clase social y cómo esta se articula en la sociedad, hay que identificar, en primer lugar, las diferentes esferas que influyen en ella como la posición política, laboral y económica.

Guillermo Rojas Brítez en *Las clases sociales en Karl Marx y Max Weber* (2011) entrega la siguiente apreciación:

Se asumirá la concepción de clase social en tanto que síntesis de múltiples determinaciones, a la que se considera aquí como más adecuada exponente de las ideas de Marx respecto al particular. De acuerdo con ella, no es solo la posición económica ni la política, unilateralmente consideradas, la determinante de la clase social, sino el resultado de su síntesis combinatoria, que parta de elementos de ambas perspectivas. (6)

Es decir, que todas estas esferas configuran lo que entendemos como clase social. Un conjunto de categorías establecidas por la sociedad, tanto por adquisición monetaria o de bienes, por abstracciones políticas o por la labor que desempeña la persona o grupo de personas, todo esto determinado por modelos económicos. Sin embargo, se debe hacer la salvedad de que la clase social se puede definir a partir de dos perspectivas: la adquisición de capital o el intercambio de bienes y servicios. De acuerdo a esto, Guillermo Rojas, citando a Jorge Ríos señala que:

Al igual que Marx, Weber insiste en que se debe hacer una clara distinción entre clase “en sí” y clase “para sí”. En su terminología, “clase” siempre se refiere a intereses de mercado, los cuales existen independientemente de los

hombres están o no conscientes de ellos”. Elementos identitarios existen, entonces, hasta en la propia terminología, aunque el contenido sea ciertamente distinto. En Marx, se podría decir, para la determinación de la clase social prima la esfera de la producción (medios de producción), mientras que en Weber, la de la circulación (mercado). (8)

De lo anterior, se desprende que existen motivaciones dentro de esta perspectiva, es decir, existe un componente humano que modifica e instaura los diferentes modelos, por ello cabe preguntar ¿qué o quiénes componen la clase social? El capital humano es fundamental para mantener el modelo mercantil de una sociedad, Martha Harnecker en *Clases sociales y lucha de clases* (1979)

Las clases sociales son grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse el trabajo de otro por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social. (...) Esta definición nos lleva a caracterizar las clases como grupos de la sociedad que tienen contradicciones entre sí, ya que las relaciones que se establecen entre ellos son relaciones de explotador a explotado (uno se apropia el trabajo de otro). (5)

Entendiendo que estos grupos humanos componen los diferentes grupos de la sociedad, hay que hacer la distinción entre ellos, Harnecker hace la siguiente diferenciación:

Existen tres clases sociales: la clase alta; la clase media y la clase baja. Es decir, que define las clases en función de los bienes materiales con que cuenta cada uno de estos grupos, lo que depende en gran medida de sus ingresos. (6)

Otra vez se aprecia el importante rol de la economía en la estratificación social, la

cual está definida por los oficios, trabajos u ocupaciones que tienen las personas dentro del contexto. En esta lógica, los trabajadores están sujetos a una jerarquía de posiciones en relación a la labor que desempeñan, en otras palabras, se desencadena la relación jefe-trabajador en las diferentes escalas. Esto arma la pirámide social donde los trabajadores ocupan la base, siendo la clase baja; en la clase media se encuentran los jefes a cargo de alguna labor o de un equipo de trabajo; en la cima se encuentra la clase alta y corresponde a los dueños o jefes superiores. Harnecker, retomando las ideas de Lenin, señala que:

“Por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que las leyes refrendan y formulan en gran parte).” Esto significa que el papel que desempeñan los individuos en la producción depende de la relación que ellas tienen con los medios de producción. Estas relaciones que se dan en la práctica económica tienden a ser confirmadas a través del sistema jurídico de la sociedad, lo que contribuye a asegurar su continua reproducción. Los que tienen la propiedad sobre los medios de producción explotan a los trabajadores que no son propietarios de ellos. (5)

2. Análisis de acuerdo a oficio u ocupación y clase social

2.1 Flores de Papel

En *Flores de Papel* se representan dos clases sociales: clase baja y clase media; dentro la obra, estas funcionan como antagónicas. Esta característica corresponde a una tendencia en las obras de Egon Wolff, la constante oposición que realiza entre clases sociales deja ver que el encuentro entre ellas siempre es brutal y que las clases inferiores son las que invaden a las superiores.

Egon Wolff, nacido y criado en una situación acomodada para la época, asume elementos de su propia biografía para crear a los personajes y todos sus elementos constitutivos, de acuerdo a esto, Peter Roster señala que:

Todo escritor es un producto de una serie de elementos conformativos: la historia en que uno vive, las influencias de todo tipo que uno ha recibido, la clase social a la que pertenece, la cultura, la educación que ha recibido, todo eso va conformando un todo (...) (94)

De este modo, Wolff describe a los personajes Eva y El Merluza sobre la base de las clases que se le atribuyen, con respecto a ello Rafael Otano señala:

Las acotaciones que hace en sus obras sobre las viviendas, los vestuarios y los modales de la clase media son muchas veces irónicas e incluso agresivas. ¿Qué hacer ante esta situación? Llegar al fondo de las cosas y de las personas, desenmascararlas. Pero ¿es esto un modo de salvación o de anatema? (17)

Las descripciones que Wolff hace de Eva, su departamento y su ropa, calzan con esta afirmación. Por ejemplo, en la primera escena, cuando Wolff (1970) entrega detalles sobre el departamento de Eva:

Escenario: Living de pequeño departamento suburbano, arreglado con esmero, con mano femenina, comfortable, íntimo. Dos puertas, además de la de entrada, una al dormitorio, la otra a la cocina. Una ventana. En una jaula,

un canario. En algún lugar, un caballete con un lienzo a medio pintar. Caja de óleos. En otro, figuras hechas de paja: peces, cabezas de animales diversos [burros, cerdos, gallos, etc] (...) Luego entran Eva y El Merluza, Eva, 40, bien vestida, con medida elegancia. (113)

La contraparte de esto se ve en El Merluza, que siendo de clase baja, al hacer ingreso a la escena, logra crear un contraste en relación a él y el espacio en sí “El Merluza, 30, zarrapastroso, sucio, despeinado, flaco, pálido. (...) El Merluza queda en la puerta, titubeando entrar. Trae dos grandes bolsas de papel. Tirita con todo el cuerpo. Mira la habitación con tímida curiosidad (113). La imagen que Wolff (1970) evoca del personaje da cuenta de su posición en cuanto a la clase social y, a su vez, la predisposición que tiene él mismo para entrar al lugar. De hecho, cuando Eva lo invita a sentarse a esperar mientras ella calienta una sopa, él señala que sus pantalones impiden que pueda sentarse en el sillón, como si su presentación física fuera retrato de su identidad, como si no le correspondiera hacer lo que le piden.

EVA.- Bien; siéntese, mientras yo trabajo. (Entra en la cocina. Se oye cómo se afana con las ollas. El Merluza, en tanto, queda parado donde está. No se mueve. Eva vuelve a salir después de un rato.) Pero siéntese. No va a estar parado, ahí, todo el día.

MERLUZA.- No con esta ropa.

EVA.- No creo que a los muebles les importe. *(El Merluza saca un periódico de algún bolsillo y lo desdobra cuidadosamente, minusiosamente, y lo pone sobre uno de los sillones. Se sienta sobre él. Eva ve el gesto y se sonríe (...)).*

(114)

El Merluza asume que su identidad no corresponde a el escenario, al departamento de Eva. Sin embargo, esta actitud sumisa (que denota subalternidad) de clase baja frente a la clase media no es prolongada, debido a que El Merluza va poco a poco apoderándose del departamento, destruyendo muebles, creando adornos, invadiendo el espacio de Eva. Rafael Otano (1976) rescata un diálogo de Egon Wolff, en él explica cuáles son las razones de las actitudes destructivas de El Merluza:

En mi última obra, Flores de Papel, el protagonista “El Merluza” rasga los muebles y los adornos de una casa. Eso responde al gran anhelo de mi vida: llegar hasta el fondo. Esa obra fue una catarsis demasiado violenta para mí, como un estado febril. Desde entonces no he podido escribir más teatro. Me angustia demasiado (...) (19)

El Merluza se plantea como un personaje subalterno desde su clase social, sin embargo, desde el género, él es quién controla la relación, debido a que Eva es quién está sometida a las expectativas y deseos, no así El Merluza.

El Merluza no ha tenido trabajo, ni ocupaciones, sino que tiene experiencia de diferentes cosas: acarrea bolsas en el supermercado, sabe curar (aprendió de un sargento

enfermero (121)), hacer de mozo (por pasar tanto tiempo robando en un hotel (127), pintar y hablar francés (por haber trabajado con un yugoslavo), trabajar el mimbre (119), hacer carpintería, hacer figuras con papel.

En cambio, Eva es de clase media. Tiene un departamento, un trabajo y tiempo de esparcimiento para ir al parque a pintar. Sin embargo, a ella no le interesa encajar en lo que, desde su clase social, debería hacer, lo que descoloca a El Merluza:

EVA.- ¡Sírvasse! (*El Merluza toma el plato y comienza a cucharear de pie.*)
Pero, ¡siéntese, hombre, por Dios! (*Retorna a la cocina y vuelve a salir con un huevo duro y un tomate y un vaso de leche. Los pone sobre la mesa.*) No me voy a servir si usted sigue ahí, de pie.

MERLUZA.- Es bastante... consideración la suya de convidarme con esto, para que me tome la confianza de sentarme junto a usted... Donde no me corresponde.

EVA.- (*Francamente.*) ¿Y si le digo que no me importa?

MERLUZA.- Creí que lo decía por parecer... natural. (*Se sienta.*) No está bien abusar de la confianza (...). (115)

2.2 Pedro, Juan y Diego

En *Pedro, Juan y Diego* las clases sociales son cristalizadas a partir de la lógica que sugiere la interpretación respectiva a los oficios. Es por ello, que en esta obra la jerarquía laboral determina la inferencia de cierta construcción clasista en la distribución social, lo cual también tiende a insinuar características económicas a través de las cuales era organizada la sociedad. De hecho, desde las primeras interlocuciones de los personajes es posible

interpretar que existe una normalización en la meritocracia de quienes son más pobres, y del nepotismo que estereotipa a aquellos individuos con cargos de empleo “superiores”, pero que no deja de representar la realidad. Así Don Carlos cuando ingresa al *Foyer* de la escena inicial lo hace dejando en claro quién es quién en la obra:

DON CARLOS: (*Desde el pasillo*) ¿Y? ¿Cómo están los sacrificados?

PEDRO: ¡A la horita que viene llegando, ñor!

DON CARLOS: Es que tuve un problema...

DIEGO: ¿Qué fue lo que le pasó?

DON CARLOS: Tengo un primo hermano con cirrosis, y vengo llegando del hospital.

PEDRO: ¡Claro! Y uno plantificado aquí desde las ocho de la mañana, esperándolo, al perla.

JUAN: Acarreando piedras de allá para acá y de aquí para allá, sin saber para qué. Y sin guantes, más encima. (52)

En general, el personaje de Don Carlos se reconoce por ser un jefe de obra con una práctica laboral despreocupada y desidiosa. No le interesa apoyar el trabajo que realizan los tres obreros, de modo que se interpreta como un sujeto lejano a las precariedades de la época, por tanto perteneciente a una clase social distante a las más precarias, aquellas que se encuentran en las periferias de la ciudad, en las tierras más marginales que son parte del Santiago golpeado por un gobierno militar. Esto se deduce principalmente por suponer que los obreros son “los sacrificados”, asimismo, la falta de empatía constante que se demuestra en un trabajo constantemente negligente. Ahora bien, cuando se habla de que este personaje perdura a través del nepotismo, es factible mencionar que este concepto se entenderá como

la escasez de conocimientos para llevar a cabo un cargo. En este sentido, es obvio que el jefe de obras no está capacitado, de ahí que la construcción de la pirca siempre estuvo mal dirigida, por lo cual tuvo malos resultados, y no fue más culpa que de la burocracia. De este modo, el abuso perpetuado por Don Carlos dado su cargo deja en evidencia que las violencias sociales están a toda hora del día, donde el abuso al pueblo obrero era parte de lo cotidiano e impuesto por medio del miedo a perder el trabajo, lo cual es sinónimo de hambre. De esto resulta relevar la idea de la negligencia arbitraria que ejecuta la burocracia por sobre las personas más vulnerables económicamente, en la siguiente escena:

DON CARLOS: ¿Ven? Dice clarito: un muro de contención.

PEDRO: Hágalo usted, entonces. Yo no hago ni una huevía.

DON CARLOS: Para eso le paga, pues ñor.

JUAN: ¡Claro! La media fortuna que nos están pagando...

DON CARLOS: No te van a pagar en dólares.

JUAN: Como usted se apituta con la plata de los guantes, ¿para qué quiere dólares?

DON CARLOS: Si no te gusta, te mandai a cambiar, también. ¿Hasta cuándo voy a tener que soportar tu linda carita?

JUAN: ¿Vos me vai a sacar?

DON CARLOS: Gente no me va a faltar... (54)

De esto se entiende que el jefe es cierto opresor que amenaza con sustituir de una forma deshumanizada a sus trabajadores con decisiones arbitrarias y violentas. Junto a esto, cabe mencionar que pese a que los trabajadores obtienen un salario miserable; de igual forma existe un miedo a perder el empleo teniendo que soportar la explotación obrera. Más adelante

Don Carlos menciona: “Hay más de doscientos chascones haciendo cola en la oficina, esperando trabajo. Así es que ándate con cuidadito?” (55)

Bajo las mismas intenciones analíticas, cabe referir a los tres obreros además de la Sra María, por ende en primer lugar se establece la posición del personaje Diego. Del cual se sabe que fue a la universidad, pero no terminó la carrera, estudió un año leyes y de esto se entiende porqué puede que sea el más ilustrado en la trama. Junto a esto, se sabe de él que se desempeñaba como funcionario público anterior a la construcción de la pirca, pero dada la contingencia, la economía del país obligaba a rearticular los espacios de trabajo. En el caso de Diego fue una reducción de personal de la empresa donde trabajaba lo que lo llevó a terminar trabajando como albañil, en paralelo a la espera de un negocio que tiene en mente, pero que jamás se concreta. De esto se infiere que Diego ha sido un sujeto privilegiado en comparación a los otros dos obreros, puesto que el solo hecho de poder ingresar a la universidad, en esos años, es sinónimo de acceso a oportunidades que no eran fáciles de adquirir para quienes sufrían la escasez de una clase social más vulnerable. De igual forma, en el sentido en que la clase social se construye desde concepciones ligadas a los ingresos económicos y percepciones politizadas; se entiende a Diego desde una posición en la clase baja, puesto que no ejerce cargos de jefatura, sino que más bien burocráticos y del cual fue removido con facilidad. Diego es parte del conjunto de obreros explotados y del cual, a pesar de su paso por la universidad, no pudo zafar. Tal le dice Juan, referente a esto: “De hartito poco le sirvió, porque, ¡putas! está igualito que nosotros, acarreando piedras.” (64) Inclusive, más avanzada la historia y quien esté recepcionando se da cuenta de que este personaje busca saciar de forma perseverante las necesidades económicas que lo persiguen a través de alternativas laborales extraprogramáticas a las correspondientes en la pirca. Cuando el

inspector de obras interroga a Diego, debido a que no aparece en la lista de trabajadores, este afirma tener otro trabajo, y esta interpelación se desarrolla así:

INSPECTOR: (*Mirando la maleta*) ¿Qué es lo que tiene ahí?

DIEGO: Mi maleta.

INSPECTOR: ¿Y qué es lo que tiene dentro de la maleta?

DIEGO: Papeles, y algunos libros.

INSPECTOR: Abra la maleta.

DIEGO: No hay nada, ¿para qué la voy a abrir?

INSPECTOR: Ábrala, le digo.

JUAN: No le haga caso, no la abra.

INSPECTOR: (A JUAN) ¡Usted cállese! (A DIEGO) Ábrala.

(DIEGO *obedece*, se le cae un “Topo Gigio”) ¿Y eso qué es?

DIEGO: Un Topo Gigio. Vendo Topo Gigio y libros fuera de las horas de trabajo.
(95-96)

En cuanto a Juan, es viable determinar que es el personaje más violentado. Esto, porque, frecuentemente entrega enunciados que son representativos del nivel de ignorancia con la que puede vivir una persona, y no se habla esto desde una visión o intento por despreciar la falta de educación, sino para evidenciar de alguna manera que la hegemonía es provocadora de clases, y que quienes pertenecen a la clase baja tienen menos posibilidades de deconstruir ideas, en el sentido de cuestionarse las discursividades, lo cual se evidencia en su forma de referirse a las mujeres, o a la ilusoria expresividad con la que se posiciona frente al mundo. En este sentido, Juan es identificado como un individuo fantasioso quien,

para dar alguna respuesta o comentario, lo hace con una tendencia a contar historias que no parecieran ser reales. Así, Juan representa el obrero de clase baja de la época, es el estereotipo cultural de proletario y fácil de explotar por quienes se encargan de oprimir. Para explicar esto, hay una escena donde los albañiles junto a Don Carlos intentan buscar una solución para la construcción de la pirca que se vio obstaculizada por falta de materiales, por ende también se retrasó el proyecto. En esta discusión se da cuenta de la relación entre explotador y explotado:

DON CARLOS: Hay que trabajar extra, eso sí, para tener algo parado cuando llegue el Inspector.

JUAN: ¿Y cuánto pagarían por el extra?

DON CARLOS: Plata para extras no hay.

JUAN: ¿Cómo andaríamos con un porcentaje de la plata de los guantes, entonces?

DON CARLOS: ¡Putas que erís atrevío vos!

JUAN: Y usted, ¡putas que es patúo! (74)

Luego de que Juan perdiera su negocio de verdulero la segunda opción laboral fue el desempeño obrero de la construcción. Sin embargo, en este personaje es posible encontrarse con cierta actitud de rebelión frente a lo que le parece injusto. Es el hombre que reclama y levanta su voz en pro de los pobres, probablemente esto nace a partir de los vestigios que van creando las estructuraciones de una clase, de modo que Juan se entiende como el hijo censurado de las voces del pueblo. Augusto Boal, reconoce en esto una relación de opresor y oprimido, pero con una perspectiva insurrecta y menciona que “El opresor produce en el oprimido dos tipos de reacción: la sumisión y la subversión. Todo oprimido es un subversivo

sometido. (63), de lo cual se concluye que Juan es el más violentado por el capital social, pero que del mismo modo, representa a la clase más desprestigiada dándole la subversión necesaria. Cuando comienza la tensión respectiva a la carencia de materiales y retraso del trabajo, Juan hace un alegato, que puede leerse metafóricamente, pues en la escena es correspondiente al surco de la pirca, pero que en el contexto histórico hace referencia al maltrato social que vivió el proletariado, en virtud de esto, Juan reacciona diciendo: “¡Lo único que faltaba! Que nos echen más tierra encima.” (89)

Por otro lado, aparece la identidad de Pedro, de quien se puede concluir que pertenece a la misma clase social a la cual pertenece o perteneció su padre (no queda claro), cuya representación se adjudica al oficio que él también le heredó. Este personaje, en particular, pareciera ser de los extremos (por adjudicar de alguna manera las percepciones analizadas) el centro entre Juan y Diego, puesto que en Pedro si es posible encontrarse con ideas fantasiosas, falta de cuestionamientos en algunos casos, pero también tiene esta subversión de la que habla Boal y se evidencia sobre todo cuando narra la escena de la experiencia que tuvo con su segundo oficio, el cual consiste en hacer “pololos” de albañilería en horarios fuera de la construcción. De tal modo que la escena comienza así:

PEDRO: Me acaban de cortar el pololo... ¿y voy a estar contento?

JUAN: ¿Cuál de los pololos le cortaron?

PEDRO: El bueno. La pieza que estaba haciendo donde la señora Okinton.

(...)

PEDRO: Con ese pololo, en una semana me hacía más torta que un mes entero aquí.

JUAN: ¿Y por qué no se dedica a los pololos en vez de estar aquí?

PEDRO: ¡Putas la preguntita! Porque están muy recontra escasos. Por eso. Tres meses eché en conseguir este pololo, y caga por culpa de las herramientas. (69)

En este fragmento se da cuenta de la urgencia por incrementar el ingreso económico y la meritocracia que se hace presente en estos casos, donde un trabajo estable no es suficiente para poder costear la vida. Sin embargo, en la misma escena más adelante, Pedro comenta a sus colegas: “Entonces, ¿no me encacho yo y le echo la choriá pa’arriba, también?” (70). Esto está situado respecto al pololo que perdió Pedro, y que se debió a la respuesta que le dio frente a un insulto por parte de la mujer dueña de la casa donde iba a realizar dicho trabajo. Por lo demás, se identifica nuevamente la presencia de la hegemonía violenta, donde quien recibe un oficio heredado por la familia y que no implica un esfuerzo universitario y burocratizado, tiende a vivir en la constante supervivencia social, y quien tiene un mayor ingreso económico, se cree con la autoridad de insultar y violentar a aquel más necesitado. Por consiguiente, Pedro se ve en la necesidad de insistir en este trabajo y recurre a la escritura de una carta, de la cual se revela a través de pocas palabras respecto a lo que sucedía con el proletariado. De tal modo, la carta queda así¹³:

PEDRO: (*Leyendo el telegrama*) “Diar missis Okintoun. Obligueited sesanti jas determained obligueited jangri. Peter Iguel”. ¡Putá la huevía!¹⁴ (72)

En último lugar, se trata a la personaje María como una mujer que no es clase baja, ni clase alta, puesto que en su presente tiene capital suficiente como para invertir; por

¹³ Benavente opta por fonetizar la escritura de la carta. Es por ello que los morfemas, en términos morfológicos no pertenecen a ningún idioma, sino que se “transcribe” desde la lectura del personaje y crea la disyuntiva entre español e inglés.

¹⁴ La traducción es: “Querida señora Okinton. Cesantía obligada me ha determinado hambre obligada. Pédro Águila.

ejemplo, ella no tiene urgencias por conseguir dinero. Si bien es una mujer bastante esforzada y trabajadora, de igual forma se sabe que es privilegiada frente a los tres personajes principales. De hecho, cuando en una escena estos tres sujetos intentan persuadirla para que les fie un vino y ella se niega a tal negocio, Pedro añade una pequeña información sobre la sra. María y deja en claro lo siguiente:

PEDRO: ¡Cómo no va a saber, si ella ha andado por todo Chile! No ve que el papá tenía circo. (77)

Con esto, se interpreta que la señora María es parte de una clase social que se construye por esfuerzo y autogestión, donde el arte es entendido como una herramienta de trabajo y supervivencia. Es así mismo, cómo fue que esta personaje se supone adquirió el capital que tiene, pues en alguna ocasión ella ostenta una cámara fotográfica y se entusiasma cuando Diego propone la idea de instalar un negocio de fotos. (82)

2.3 Tres Marías y una Rosa

Como ya se ha señalado, *Tres Marías y una Rosa* es una obra que se diseña, a partir de un teatro profesional independiente de perfil alternativo-crítico (14), según María de La Luz Hurtado en *Teatro Chileno* de David Benavente. Es por ello que *Tres Marías y una Rosa*, es un claro ejemplo de cómo Benavente busca mostrar la realidad chilena y testimoniar al mundo la violencia dictado por el régimen.

La vida de estas mujeres populares relata y deja en testimonio la violencia y la crudeza social de ser mujer, pobre y con hijos en dictadura, situación que las condena a tomar una posición de subalternidad.

Anteriormente se dijo que, la subalternidad es una posición social, lo que ha permitido leer esta obra, a partir de la acción dramática que se desarrolla en ella, teniendo como situación que las protagonistas de la trama se posicionan como sujetas subalternas

En el comienzo de la obra, se logra vislumbrar la toma de posición de una sujeta subalterna en el personaje de María Ester, producto de ser mujer, ella toma una posición inferior de género, causando que su esposo Román la golpee, porque a él no le gusta que ella se moleste.

MARÍA ESTER: “¿Te gusta el Travolta chileno?” Mirándose al espejo, el huevón, porque en eso se lleva. Y se parece. ¿No ve que el Román es moreno de ojos claro?

MARUJA: Es simpático, el Román.

MARIA ESTER: ¿Usted lo encuentra simpático?

MARUJA: Con esa sonrisa que tiene...

MARIA ESTER: Yo no sé qué le encuentran de simpático... Porque, usted sabe que no da ni un peso pa' la casa. Entonces, dígame usted, ¿de dónde iba a sacar plata pal' corte de pelo Travolta? “Dime cualquier cosa”, le dije, “aunque sea mentira, pa' creerte y quedarme tranquila”.

MARUJA: ¿Y él?

MARIA ESTER: Mudo. Entonces, agarré todas las camisetas de fútbol con lavaza y se las tiré por la cabeza. ¡Se puso furioso, oiga!. (120-121)

Además de la posición de subalternidad por género que toman estas mujeres, también se ven afectadas por su espacio y marginadas por su apariencia en lugares más acomodados, visualizándose una posición de subalternidad, así cuando Rosita relata que fue a vender juguetes con sus hijos a un supermercado de Irarrázaval y unos jóvenes se burlaron de ella,

situación que denota la diferencia de clases sociales, situadas en consecuencia de los sectores en que viven: “Yo salgo con el Rafita y el Chapulín al “ALMAC” de Irarrázabal, pero los jóvenes decentes de ahí la lesean a una, y no se vende puh...”.(126).

A pesar de la mala experiencia de Rosita vendiendo, sin tabúes ni miedos, se percibe que no es una mujer con prejuicios frente al trabajo, dado que ella sale a recorrer Santiago, lleno de riesgos, a pesar del contexto que vive el país. Además, se le suma la sumisión que vivían las mujeres en aquella época y la normalización de la violencia machista por parte de muchas mujeres, ella decide seguir buscando trabajo e insistir en trabajar. Esta situación se ve cuando María Luisa lleva a Rosita a buscar trabajo al taller y a pesar de los cuestionamientos por parte de la señora Maruja, Rosita insiste en que su marido no tiene porqué cuestionar su decisión de trabajar y ayudar a su familia.

MARUJA: ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA: No le he hablado nada.

MARUJA: Tendría que hablarle, primero. Porque después se molestan donde una trabaja...

ROSITA: ¡Qué tiene que venir a decir! Si no trae plata, no tiene na'que decir, puh... (127)

En esta escena se muestra la seguridad de Rosita frente a la vida, buscando como sustentar las necesidades que tienen como familia y enfrentándose a una sociedad machista, discriminatoria y opresora.

A pesar de que este grupo de arpilleras es formado solo por cuatro integrantes, se puede observar que existe una posición de subalternidad, es decir, hay alguien que prima sobre el resto, en este caso, esa posición se da a partir de la posición de jefa que le entrega la

central a Maruja, donde ella es la que guía y lidera las decisiones que pasan en el taller de su casa.

ROSITA: Ratón Mickey. Y la otra señora, ¿qué va a decir?

MARUJA: ¿La Carmen?

ROSITA: La que no quería que yo entrara.

MARUJA: La María Ester no tiene na' que decir, porque aquí la jefa soy yo, y se tiene que hacer lo que yo diga.

ROSITA: ¡Ah...! (130)

La posición de jefa que tiene Maruja sobre sus compañeras, la lleva a reivindicar su lugar más de una vez, delimitando las decisiones de María Luisa y María Ester. Dadas las necesidades económicas, el rechazo de la arpillera de María Luisa y la suspensión de la entregas de arpilleras a la Central, ambas mujeres piensan en ir a trabajar al taller de la señora Carmen, comentario que a Maruja no le agrada.

MARIA LUISA: La única salida que yo le veo es ponerse a trabajar al tiro pa' la Carmen. Treinta dólares por arpilleras le están pagando en la butic de Providencia por hacer bote manicero, parada militar, greda de Quinchamáli...

MARUJA: ¡Mientras yo sea la jefa, este taller no le trabaja un veinte a la Carmen!

MARIA LUISA: Si no es por gusto, oiga. Es por necesidad. (147)

Como se ha mencionado anteriormente la posición de subalternidad no solo se da desde y por un sujeto, pues también se da desde un sentido de clase. La realidad y el entorno de estas mujeres es de pobreza, situación que el texto no relata de forma explícita, pero que a partir de los diálogos de estas mujeres se evidencia la estratificación social que las delimita

por ser de clase baja.

Rosita, ya dentro del grupo de arpilleras aprende cómo realizar la de ella y María Ester le ayuda a inspirarse, así podrá realizar una arpillera que se entienda y se venda.

MARÍA ESTER: Punto tres. Abre la ventana, mira pa'fuera. ¿Y qué es lo que ve? Conteste.

ROSITA: ¡Es que no sé, puh!

MARÍA ESTER: ¡La población! Eso es lo que se ve por la ventana. La realidad de la vida. O sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros y moscas...

ROSITA: Cordillera de los Andes...

MARIA ESTER: Poste de luz... ¡Eso es importante! ¿Cómo tiene luz de su casa, usted?

ROSITA: ¿Sea que yo estoy colgada de mi cuñada y mi cuñada está colgada de la calle. (134)

Si bien, no se señala qué población de Santiago es, se demuestra su pertenencia a la clase social baja. Así, retomando a Harnecker (1979) la clase social se define por los bienes materiales que cuentan y Rosita, por lo menos, no posee suministro de luz, un bien básico para la vida de un ciudadano. (6)

El diálogo que realiza Rosita y María Ester, confronta socialmente la realidad de Chile, que permite observar la vida de muchas familias pertenecientes a una clase social baja denostada por el régimen y el Estado.

Benavente, a partir de la creación teatral, logra cristalizar la situación del país durante la dictadura militar, que oprimió social, política y económicamente a gran parte de la

población, promoviendo a las artes como objeto de denuncia y testimonio, situación que Jaime Peris, en su ensayo *Literatura y Testimonio: Un debate* (2014), señala cómo: “Esta literatura contribuyó a la visibilización de grupos que habían carecido de espacios de expresión en las culturas institucionales” (17). Tal idea, logra comprender que la dramaturgia como obra literaria es fuente de testimonio, que permite obtener evidencia de la sociedad.

La testimonialidad de las arpilleras como acto performativo, se debe a la representación que cobra la aguja en lugar del lápiz, objeto que las arpilleras usaban como medio de expresión sin prejuicios ni normas como sí lo había en la escritura, hecho que es contado en la exposición y conversatorio *Bordar el desborde de Las bordadoras de Isla Negra*” en el Museo Nacional de Bellas Artes, refiriendo al trabajo de las bordadoras con una lectura, la cual da cuenta que “las historias estaban contenidas debajo de las puntadas”(2019).

Sep. 05, 2019

En resumen, la literatura ha evidenciado y denunciado los actos de violencia que el Régimen militar dictó a la sociedad chilena, poniendo a la clase baja en sujetos marginados, oprimidos y subyugados socialmente.

3. Mirada subalterna en conflictos de clase

En las obras que se han analizado, existe una clara evidencia de cómo los personajes coexisten a partir de su medio. Esto, debido a las características de subalternidad presente en los periodos de cada obra. Cabe recordar que las obras se diferenciaron, a partir de sus años y de los acontecimientos sociohistóricos que atravesaba Chile, pues 1970 Unidad popular, 1976 Transición de la Dictadura, 1979 acercamiento a la constitución de Chile de 1980.

Con respecto a las clases sociales, se observa que en las temáticas cristalizadas por

los dramaturgos, no dan espacio para los conflictos de clase alta presentes solamente en la obra *Flores de papel*, abren la escena dramática a los conflictos de clase como explotación laboral, violencia física y psicológica.

Se observa también que la figura de la mujer, muta desde Eva, pasando por la señora María y llegando a las protagonistas de *Tres Marías* y *una Rosa*, ya que primeramente Eva se ve dentro de esta lectura como mujer vulnerable a la figura de ser “femenina” y “desprotegida”; por otro lado, la señora María es una mujer silenciada y censurada hegemónicamente, por un miedo, que luego de perderlo logra integrarse en mayor profundidad a la sociedad. Finalmente, las protagonistas de *Tres Marías* y *una Rosa*, a diferencia de las dos anteriores son mujeres que tienen voz y que canalizan por medio del arte del bordado.

El arte, en estas obras se produce por medio de las clases sociales, ya que Eva pinta por entretenimiento, la señora María de *Pedro, Juan y Diego* lo usa como medio de sobrevivencia trabajando con su familia en el circo y las arpilleras como medio de denuncia y resistencia frente a la realidad de Chile.

Capítulo 7: Propuesta pedagógica

El siguiente capítulo comprende la fundamentación, justificación, descripción y elaboración de la propuesta pedagógica basada en la presente investigación. La importancia de este apartado es relacionar los hallazgos de esta investigación a la práctica pedagógica. Además, se busca resignificar las obras dramáticas del corpus (perteneciente a la década de los 70) al contexto actual, como objetivo fundamental de esta propuesta. Está destinado a ser aplicado en el nivel tercero medio.

En primera instancia cabe dejar en claro que la propuesta aquí proyectada se debe a un trabajo realizado desde la teoría en el año 2019, por lo tanto se predispone a flexibilidades curriculares con el fin de que aún con los cambios que se establecerán siga siendo un plan pedagógico vigente. Esto es menester de aclarar, puesto que este diseño se ha elaborado a través del ajuste curricular 2009 de los programas de estudio de tercero medio.

Por consiguiente, este proyecto se enmarca en la necesidad humanizadora que se concluye de las prácticas curriculares que sugiere el currículum nacional. Es por ello que consideramos una conceptualización de la pedagoga teatral María García-Huidobro donde articula lo que se entiende como “tendencia radical” y tiene que ver con las intenciones que aquí se circunscribe, ella manifiesta lo siguiente:

“se caracteriza por acentuar la importancia de la pedagogía teatral como vehículo transmisor de ideas, como agente de cambio capaz de orientar las decisiones de un sistema social, religioso, político, cultural, ético y/o económico, entre otros aspectos, utilizando como recurso expresivo el teatro. Los pedagogos teatrales o monitores culturales se entienden, desde la perspectiva radical, como facilitadores activos de cambio de las sociedades en

donde se encuentran insertos. En lo referente al sistema escolar, la tendencia radical se explicita cuando los docentes utilizan el juego dramático y/o el teatro como herramienta pedagógica para sectores curriculares. (19-20)

Esta noción conceptual contribuye a esclarecer las intenciones de este proyecto, puesto que toma como relevante la transmisión de ideas, a partir de la incorporación práctica, siendo no necesariamente el aprendizaje por medio de clases expositivas. Es así, que este trabajo investigativo se caracteriza por amalgamar una serie de ideas con el objeto de reflexionar, cuestionar y vislumbrar aquellos vestigios heredados por la cultura, pero que también evolucionan. De tal modo que las relaciones culturales situadas en un contexto escolar, pretende fomentar el aprecio y revalorización de la dramaturgia y del teatro desde el cuestionamiento cultural y reconocimiento histórico que implica; lo cual supone un aprendizaje holístico al ser un proyecto interdisciplinario, pues enlaza el arte teatral y de escritura, con la historia y el lenguaje.

Es así también que, este proyecto, se inicia por medio del juego, pero del mismo modo busca no saturar esta metodología, por lo cual la intención se acentúa en generar una aplicación amigable desde la recepción cognitiva por parte de los estudiantes, para posteriormente comenzar a apelar a la aplicación, reflexión y como objetivo central, generar pensamientos críticos desde el cuestionamiento de los roles sociales que se piensa la realidad atribuidos a las personas, a su identidad de género y clase. De ahí que la concepción de que “Tanto en el juego como en la creación artística, resulta característico que una imagen aportada por el mundo exterior sirva de soporte para revelar y expresar un estado de espíritu que tiene diferentes fuentes” (García-Huidobro, V. 2004 23)

Cabe destacar, la importancia que se atribuyó al aprender a leer obras dramáticas, con el fin de captar la esencia de estas, considerando que “Leer un texto dramático es totalmente distinto a verlo representado (...) (17)”, esto según Antonio García del Toro en su texto *Teatralidad: Cómo y por qué enseñar textos dramáticos* (2011). Es por esto que creemos necesario entregarle a los estudiantes este método, a partir de la enseñanza de la estructura externa e interna del género dramático.

Las actividades que se desarrollan a lo largo de toda la unidad están diseñadas sobre la base de la lectura de escenas de las obras *Flores de Papel* (1970), *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979). En función a esto, los Programas de estudio propuestos por el Mineduc (2009) señalan que “El o la docente desarrolla en esta unidad la lectura de escenas de obras dramáticas, que le permitan orientar los análisis de temáticas complejas, para modelar los focos del análisis y definir ciertas ideas claves” (104); en esta propuesta pedagógica se ha definido como temática la subalternidad y la construcción de género.

De hecho, tal como este proyecto se sitúa en el programa de tercero medio de Lenguaje y Comunicación, se reconoce al inicio del documento la importancia de educar en la igualdad de género, de modo que se asevera lo siguiente:

“Tal como hombres y mujeres tienden a cumplir roles diferentes en la sociedad, debido entre otras cosas a la socialización, también niños y niñas tienden a cumplir roles diferentes en la sala de clases. El espacio escolar debe proporcionar experiencias de colaboración entre niñas y niños, hombres y

mujeres, que les permitan lograr objetivos compartidos desde una posición de igualdad.” (18)

Esto cobra sentido en la medida en que se advierte sobre la enseñanza, no desde las implicaciones de un discurso suelto y parlamentos que puedan ser más o menos sofisticados, sino desde las redes de contenido, donde la interdisciplina contribuye a construir una mejor apropiación y sentido de la sociedad, a partir de la educación de este tipo de nuevos saberes, los cuales se espera que sean los que en algún momento de la historia formen parte del repertorio cultural de todos y todas.

Para el desarrollo de esta propuesta pedagógica, se establecen los siguientes objetivos en relación a lo que se busca que los estudiantes logren al final del proceso:

- Objetivo general:
 - Resignificar las obras dramáticas de la década de los 70 en el contexto actual.
- Objetivos específicos:
 - Fomentar el pensamiento crítico.
 - Valorar la dramaturgia y el contexto de producción.
 - Reconocer la vigencia de las obras dramáticas.
 - Reconocer a través del diálogo una estrategia para la resolución de problemas.
 - Aplicar el proceso de escritura individual y colectiva.

Los recursos comprometidos en esta propuesta pedagógica, son electrónicos como computador, proyector, parlante, presentación de power point y videos; también otras herramientas, como pizarra, plumones, cuadernos, módulo didáctico, guía de trabajo.

Las actividades a realizar son juegos de identificación para conocer los conceptos, distinción de definiciones, observar y analizar fragmentos de obras, aplicar una dinámica teatral, crear una historia colectivamente en la pizarra, conocer e identificar la estructura interna de las obras seleccionadas, leer dramatizadamente fragmentos de las obras, identificar conflictos en el nudo de cada escena, comparar las obras y sus conflictos en sus registros, deconstruir (en torno a su construcción de género) los personajes actuantes en las obras, crear un texto comparativo en relación a los personajes y su identidad, proyectar conflictos en situaciones reales, crear el texto dramático en relación a la deconstrucción de los personajes de las obras, editar el texto dramático y representarlos.

La unidad en la cual se sitúa esta propuesta pedagógica es en 3° medio, segundo semestre, unidad 3: diversidad y conflicto. El tiempo que se estima para trabajar los temas de la unidad está pensado para 16 horas, es decir, 8 horas de clases lectivas, las que se organizan en un cronograma específico.

La evaluación es de carácter formativo hasta la clase 7. Los estudiantes en la clase 5 reciben la rúbrica que será aplicada en la clase 8 (carácter sumativo) y comentada en conjunto con el grupo curso.

Capítulo 8: Conclusiones

Relevando lo anterior, se concluye respecto a las construcciones de género y subalternidad acotadas en las tres obras seleccionadas, considerando que están intrínsecamente ligadas a su contexto de producción, cuyas características ideológicas se enmarcan en la década de los 70, los constructos culturales y por ende las ideas, evolucionan y se transmutan en el tiempo.

El análisis crítico aplicado en esta instancia sobre la literatura chilena en la década de 1970, nos muestra situaciones y formas de relacionarse, desde lo cual es factible desprender una transición en las construcciones de género, considerando el contexto histórico y político. Considerando esto cabe la interrogante que cuestiona cómo se determina y conforma el rol personal de las personas, pero también entendido desde un colectivo.

En este sentido, el tiempo es determinante para poder entender cómo las personas construyen su identidad, ya sea desde la práctica o la praxis, a partir de la relación con el o la otra. La cronología, se dice, es determinante, porque es a través de esta que las discursividades se van transformando y adaptando sus proyecciones al presente, por una necesidad humana que se va gestando con el mismo paso de los años. Es así que dependiendo de cada contexto (histórico, cultural, político, familiar, religioso, social y económico, etc.), las construcciones identitarias se van articulando en las sociedades y cada individuo que se relacione con otro, tendrá la insoslayable responsabilidad de compartir y ayudar a construir a otro sujeto. Asimismo, todos y todas van configurando su identidad y prácticas sociales por medio de la asimilación e identificación de los múltiples elementos que se van desplazando a través de las relaciones humanas. Esto es lo que se entiende como osmosis, de lo cual los y las seres partícipes de una comunidad no tienen la posibilidad de evitar, pues lo percibimos

a través de todas las formas de percepción; por ende, es parte de los procesamientos de información interna, los cuales están en constante adquisición.

Es por ello que, considerando las concepciones de los 70, se vislumbra que la segregación social tiene una mirada subalterna, debido a que existen jerarquizaciones clasistas que se concretan en términos económicos, roles de género, contextos laborales y en las visiones de mundo.

A partir de los objetivos propuestos al inicio de la investigación, se plasman las siguientes conclusiones:

Los roles sociales se distinguen a partir de una serie de elementos, principalmente el contexto histórico, económico, social, político y cultural; por tanto se evalúa una transición en la construcción de los personajes y sus prácticas desde *Flores de Papel* (1970) hasta *Tres Marías y una Rosa* (1979) dependiendo del contexto, pero desintencionadamente en contraste con la actualidad. En primera instancia, se presentan los personajes como contrapuestos, es decir, binariamente los personajes se configuran desde lo que hace El Merluza y lo que hace Eva. En segunda instancia, en *Pedro, Juan y Diego* (1976), los personajes se ven obligados a cambiar sus roles sociales debido a que el contexto se los exige laboralmente; por ello, hay una mutación con respecto a los roles. En última instancia, en *Tres Marías y una Rosa* (1979) se ven expuestos a partir la conjugación de rol doméstico y laboral, difuminando los límites entre estos ámbitos; además, se percibe la empatía como base de resistencia.

Principalmente, los personajes comparten un contexto común en el espacio geográfico, es decir, en particular un espacio urbano; sin embargo, una diferencia fundamental es el cambio en cuanto a los procesos históricos de la década. En las tres obras, se presentan personajes hombres y mujeres que se relacionan entre sí a partir de una relación identitaria configurada por el contexto cultural.

Además, el arte en las mujeres se ve como símbolo de formas de resistencias diversas, es decir, Eva en *Flores de Papel* se vincula al arte haciendo pinturas de flores en óleos, para evadir la soledad presente en su vida. La Señora María fue artista circense durante muchos años por tradición familiar, por lo cual, ve el arte como una herramienta para sobrevivir económicamente. El arte en *Tres Marías y una Rosa*, se ve como un objeto testimonial y, a su vez, de denuncia.

Una diferencia significativa es que solo en *Flores de Papel*, se ve la tensión del encuentro entre dos clases sociales antagónicas y el impacto que esto provoca, como la irrupción del espacio privado de Eva y todos los espacios que configuran su identidad; sin embargo, en *Pedro, Juan y Diego y Tres Marías y un Rosa*, los personajes que participan de la trama pertenecen a una clase social común. En *Pedro, Juan y Diego* existe un encuentro conflictivo entre las clases sociales, lo mismo ocurre en la relación jefe-obrero. Y finalmente, aparece mencionado un personaje que funciona como mediador entre las arpilleras y el ente abstracto mencionado como “Central” que, dentro de la trama, no interactúa directamente con las arpilleras.

La construcción de género se ve amalgamado con los roles sociales, los oficios, la subalternidad, identidad y alteridad; por ello, se va reconfigurando como resultado de los cambios históricos. En síntesis, se infiere que hubo un cambio de manera intermitente y que se da cuenta, principalmente, a partir de los oficios de los personajes, por ejemplo, en *Flores de Papel* el rol femenino, en primera instancia, aparece configurado desde una práctica independiente en Eva, pero que a causa de la llegada de El Merluza y la necesidad de esta de comunicarse con otro, la personaje concluye sus acciones en calidad de dominada. En la obra posterior, el rol femenino, se ve también de una manera independiente, pero que no posee la

posibilidad de ser escuchada. En la tercera obra, el rol femenino se ve cristalizado por el trabajo, dada la responsabilidad que toman frente a sus familias.

Con respecto al rol masculino, se evidencia que en *Flores de Papel*, El Merluza posee prácticas que califican a una configuración femenina (visto en sus habilidades manuales), pero sus actitudes se catalogan dentro de lo masculino. Además, cabe mencionar que es un sujeto que trabaja de manera esporádica y sin un oficio determinado. Por otro lado, en *Pedro, Juan y Diego*, el rol masculino se hace notar en el oficio que poseen, entendido tradicionalmente como masculino. En *Tres Marías y una Rosa*, el rol masculino se puede interpretar en la cesantía producida por la discriminación económica, siendo los cuatro esposos cesantes y sin intención de buscar trabajo.

El fenómeno de osmosis, tributa su operatividad para dar cuenta que por modelaje social y cultural, las personas adquieren constantemente conductas que son configuradas desde la praxis, como formas de asimilación al medio y una adaptación que busca funcionar en el sistema hegemónico-universal. En este caso, las obras dan cuenta de este fenómeno y se vislumbra en las construcciones de género, en los roles sociales, en la identidad, en las clases sociales y oficios, etc.

Como propuesta pedagógica, se enfatiza el hecho de que este proyecto tiene características interdisciplinarias, puesto que está situado en el área de lengua y literatura, se relaciona al arte de la dramaturgia, considerando contextos históricos desde una mirada que comprende las relaciones sociales. Es por esto que se hace posible dar cuenta de los vestigios que la cultura arrastra desde épocas pasadas hasta la actualidad. En este sentido, pensamos que el diálogo es fundamental y hacerlo de forma dramatizada situándose en las y los personajes, permitiría que los y las estudiante se incorporen a un contexto lejano, así lo evoquen y resignifiquen de acuerdo a las demandas sociales de la actualidad. Para concluir,

rescatamos las palabras de Paulo Freire en Danilo Streck (2015) que señalan “Para el pensar ingenuo, lo importante es la acomodación a este presente normalizado. Para el pensar crítico la permanente transformación de la realidad, con vistas a una permanente humanización de los hombres” (110). Desde esta concepción se piensa posible que las y los estudiantes comprendan y reflexionen a partir de qué es la subalternidad, cómo funciona, de tal modo que den cuenta de cuál es su lugar de enunciación para identificar el nivel de voz que tienen en el mundo, tanto a nivel individual, como colectivo.

En *Flores de papel* se puede identificar que los personajes son configurados por Egon Wolff de acuerdo al contexto, representando modelos arquetípicos de su época que corresponden a las construcciones en las clases sociales, a sus roles de género y a sus ocupaciones. La identidad de Eva y de El Merluza son constructos arquetípicos de la sociedad y que, a pesar de que esta obra fue escrita y representada hace casi 50 años, sigue siendo vigente por cómo estos dos personajes intrínsecamente antagónicos colisionan, dejando completamente a merced al más débil. Ambos son personajes entendidos desde la subalternidad, Eva como mujer y El Merluza como vagabundo. Eva inicia como la personaje dominante en la obra y El Merluza con una constante timidez, sin embargo, los roles se intercambian y el mundo exterior termina desfigurando la realidad del mundo interior. Desde lo que se puede apreciar de sus ocupaciones, estas representan las de un hombre que vive el día a día, que ha ocupado su tiempo y rescatado lo mejor cada cosa que ha hecho. Eva representa a una mujer que, a pesar de ser independiente no puede ignorar la fuerte necesidad de estar con un otro. Esta apertura es la que finalmente desencadena la obra. La búsqueda de alguien que sea testigo que la existencia.

Para las consideraciones globales que son posibles de permear a partir de los análisis en la obra *Pedro, Juan y Diego*, es posible concluir respecto al deslinde en las construcciones de género (perspectiva binaria), que el contexto histórico estructuró en gran medida las determinaciones en las prácticas sociales que de esto surjan. Esto con una visión hegemónica, donde se entienden roles específicos para quien sea percibido como sujeto masculino o para sujetos femeninos, de tal modo que existió una carga cultural impuesta y determinante, lo cual, fue posible evidenciar a partir de los oficios que desempeñaban los y la personaje, los cuales bajo una lectura subalterna da cuenta de violencias implícitas, donde en el caso de quien denota el rol femenino representa la anulación de la voz en las mujeres de la época. Es por ello, que se vuelve clave articular que la ubicación personal en cierta clase social marca la diferencia en la percepción cultural, en las prácticas que de ello mismo se piensa, lo cual conforma una base identitaria que somete al resto de la comunidad a limitar una amplitud en las expresiones y formas de ser humanas.

Para concluir con la obra *Tres Marías y una Rosa*, es importante señalar, la resistencia que tienen estas mujeres, dado que sin importar la violencia económica que sufren por parte del gobierno, ellas persisten e insisten en mantener económicamente a sus familias, enfrentándose a las vejaciones que pasan, a partir de la violencia machista. Esta violencia, las posiciona como sujetas subalternas que día a día las enfrenta con una identidad individual y colectiva como arpilleras.

El oficio de arpillera, además de ser su sustento, es también su arma testimonial. las Marías y la Rosa, son sujetas conscientes de su entorno, que buscan plasmar la realidad de manera objetiva, sin prejuicios de lo que dirá la sociedad, porque se reconocen parte de una clase social baja, cuya identidad reconocen y aceptan, como sujetas sociales y culturales.

Es importante mencionar la relevancia que posee esta investigación para el contexto chileno actual, dado que creemos que el estallido social, desatado con mayor fuerza el 18 de octubre, es consecuencia de la realidad que relatan los dramaturgos en las obras, puesto que podemos observar como los personajes cobran vida en la sociedad chilena actual, a partir de las problemáticas que presenta la sociedad, la violencia de género, la explotación laboral, las repercusiones económicas que tiene algunos gobiernos y la desigualdad socioeconómica que se intenta invisibilizar en Chile.

Por esto mismo, es importante que nosotras como docentes, mostremos las causas que provocaron estas situaciones desde las letras y el arte dramático, para así analizar y reflexionar por parte de nuestros estudiantes, quienes con valentía dieron el primer paso para este cambio.

Nuestras proyecciones se atisban, a partir del análisis general que se ha realizado en este estudio, donde se apunta a una interpretación en las prácticas sociales y culturales, lo cual se puede idear desde las consideraciones en la creación teatral post-dictadura hasta la contemporánea, y así complementar la observación de la transición en la idiosincrasia chilena.

Por otro lado, se percibe de forma relevante el trabajo que se ejerce fuera del canon teatral y dramático chileno, situado en espacios populares con el fin de cristalizar la realidad en la que se desenvuelven los sujetos subalternos de la sociedad. Así, también buscan evocar la identidad propia que la cultura hegemónica ha invisibilizado.

Por último, cabe mencionar la necesidad de considerar la formación dramática y teatral en las y los profesores de castellano, puesto que al menos en la UCSH, se carece de espacios que otorguen conocimientos y habilidades sobre esta disciplina, lo cual se vuelve perjudicial a la hora de abordar los contenidos de dramaturgia en el aula. De este modo,

creemos fielmente que es importante abrir los márgenes de esta área a nuestros estudiantes y presentar este género literario como una herramienta dialógica, humanizadora y dinámica. Esto en el sentido, de que se ha encargado de rememorar los sucesos históricos haciéndolos convivir con los presentes.

Finalmente, es importante mencionar la catarsis ficcional que traen los personajes tomando elementos de la realidad, es decir, desde una perspectiva crítica frente a los relatos ficcionales, el teatro y la dramaturgia se valen de ciertos elementos que siendo reales o no buscan articular una historia creíble utilizando las circunstancias verídicas de las cuales se van inspirando. Vale decir que lo anterior, reafirma la idea de que el teatro y la dramaturgia considera cada arista que proponen sus personajes.

Referencias bibliográficas

Corpus

Benavente, David. *Tres Marías y una Rosa*. Chile: Ediciones ChileAmérica - CESOC, 2005. Impreso.

Benavente, David. *Pedro, Juan y Diego*. Chile: Ediciones ChileAmérica - CESOC, 2005. Impreso.

Wolff, Egon. *Flores de Papel*. Chile: RIL editores. 2002. Impreso.

Referencias complementarias

Alano, Juan Carlos y Camilo Kong. "Teatro chileno: La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar". VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS. Santiago de Chile. 2012. Congreso.

Agosín, Marjorie. "Narraciones en un tapiz: Tres Marías y una rosa". *Virtual Miguel de Cervantes*. [Barcelona, España]. 21-26 Ago. 1989. Congreso. Web. 12 nov 2019

Benavente, D. (2005). *Teatro Chileno: Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa, Tejado de Vidrio y Tengo ganas de dejarme barba*. Ediciones ChileAmérica - CESOC. Chile. Impreso.

Biblioteca Nacional de Chile. *La Vicaría de la Solidaridad*. Memoria chilena. 2018. Web. 11 Dic, 2019.

Boal, Augusto. *El arco iris del deseo: Las tres hipótesis del "arco iris del deseo"*. Primera edición. Barcelona, España: Alba, 2004. Impreso.

"Bordador/a". Def 3. Diccionario Real academia española. 23.^a ed, 2014. Web: 11 Dic 2019.

Braidotti, Rosi, Amalia Fisher y María Luisa Femenías (trads.) Primera edición. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, España: Gedisa. 2004. Impreso.

- Chang, Raymond. *Química*. Colombia: The McGraw-Hill Companies. 2002. Digital.
- Cobo, Rosa. “El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad”. *Investigaciones Feministas* 6. (2015): 7-19. Web. 10 Nov. 20.
- Coloma, Carmen. “Emociones y Lenguaje en educación y política”. *Educación* 4 (1993): 233-235. Impreso.
- Cuesta, José, y Jesús Huenao. “El arte del vendedor: ¿Profesión u oficio?”. Tesis Universidad tecnológica de Bolívar, 2011. Digital.
- Darrigrandi, Claudia. *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago, Chile: LOM, 2001. Impreso.
- De Barbieri, Teresita (1993). “Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica.” *Debates En Sociología* 18. Sao Paulo, Dic. 3-7, 1993. 145-169. Digital.
- De la Fuente, José. “Chile: Crisis cultural, una identidad fracturada” III° Forum Social Mundial. Oficina: Multiculturalismo, una propuesta para entender América Latina UNISINOS, Porto Alegre. 23-28 Ene. 2003. Ponencia.
- De la Fuente, José. *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social: La novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2007. Impreso.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada. S.A, 1945. Digital.
- Donoso Fritz, Karen. “El apagón cultural en Chile”. *Outros tempos* 16 (2013): 104-129. Digital.
- Dube, Saurabh. “Insurgentes subalternos y subalternos insurgentes”. *Sujetos Subalternos*. México: El colegio de México, 2001. 39. Web. 04 Ene. 2020
- Esteban, María Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra, 2004. Digital

- F. Fagg, John. *El hombre marginado: el teatro denunciatorio en Chile y la obra de Juan Radrigán*. Tesis University of Georgia, 1998. United States. Athens. Digital.
- Fernández, Teodosio. “Los teatros universitarios (1941-1973)” *Apuntes para una historia del teatro chileno*. (1976): 331-347. Digital.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Argentina: Siglo veintiuno. 2015. Impreso.
- Friedan, Betty. *La mítica de la feminidad*. Madrid: España: Ediciones cátedra, 2009. Digital.
- García del Toro, Antonio. *Teatralidad: Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*. Barcelona, España: Editorial Graó, 2011. Impreso.
- García-Huidobro, María V. *Pedagogía teatral: Metodología activa en el aula*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012. Impreso.
- Gayatri, Spivak. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista colombiana de Antropología*. (2003): 297- 364. Impreso.
- Gissi, Jorge. Jorge Larraín, y Fidel Sepúlveda. *Cultura e identidad en América Latina*. 1a. ed.- Santiago: Editorial Instituto Chileno de Estudios Humanísticos., 1995. Impreso.
- Gomez, Consuelo. “Los Alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)”. *Espacio, tiempo y forma* 4. (1991): 39-52. Web. 27 Nov. 2019.
- Guajardo, Gabriel. “Homosexualidad masculina y opinión pública chilena en los noventa”. *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago: Chile 123-139. Impreso.
- Guha, Ranajit. “Prefacio a los estudios de la subalternidad: Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática” *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. Comp. Silvia Rivera, Rossana Barragán. Trads. Raquel Gutiérrez, Alison Spedding, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera. Bolivia: Historias, 23-24. Impreso.
- Harnecker, Martha. *Clases sociales y lucha de clases*. Akal editor. 1979. Impreso.

- Hurtado, María de la luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980: Antología crítica*. Santiago, Chile: CENECA, 1982. Impreso.
- Hurtado, María de la luz. *Teatro Chileno y Modernidad: Identidad y Crisis Social: Teatro chileno y modernidad en el siglo XX (1900-1993)*. 1997. Editorial de Gestos. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Memorias Teatrales: El teatro de la Universidad Católica en su Cincuentenario: Revista Apuntes- Serie Testimonios*. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993. Impreso.
- Hurtado, María de Luz. “Pedros, Juanes, Marías, Diegos y Rosas”. *Teatro chileno: Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa, Tejado de Vidrio y Tengo ganas de dejarme barba*. Comp. David Benavente. Santiago, Chile: Ediciones ChileAmérica – CESOC, 2005. 41. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. (2010). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo I (A). Comisión bicentenario. Chile.
- Hurtado, María de la Luz. (2010). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo II (B). Comisión bicentenario. Chile.
- Hurtado, María de la Luz. (2010). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo III (C). Comisión bicentenario. Chile.
- Hurtado, María de la Luz. “Teatro Chileno: Historicidad y autorreflexión.” *Revista nuestra América* 7. (2009) 143-158. Digital.
- Kirkwood, Julieta. *Tejiendo rebeldías*. Santiago, Chile: CEM, La Morada, 1987. Digital.
- Kirkwood, Julieta. *Feminarios*. Santiago, Chile: Ediciones documentadas, 1987. Digital.
- Landa, Ladislao. “Los fantasmas de la subalternidad (La transformación de/en los discursos (sobre los) indígenas en América Latina)”. *Tomo II*. (2007): 9-41.
- Lepeley, Oscar. “*Pedro, Juan y Diego: Obra fundacional del teatro contestatario chileno*”. *Latin American Theatre Review*. (2001): 21-38. Impreso.

- Madrazo, María. “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”. *Contribuciones desde Coatepec* 9. (2005): 114-132. Web. 17 oct. 2019.
- Marmentini, Luz. *Bordar el desborde: Las bordadoras de Isla Negra en el Museo Nacional de Bellas Artes 1969 - 2019*. Santiago, Chile. Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. Impreso.
- Mayobre, Purificación. “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía” *Revista venezolana de estudios de la mujer* 28 (2007): 35-62. Digital.
- Mendicoa, G. (2003). *Sobre tesis y tesisistas. Lecciones de enseñanza aprendizaje*. Espacio editorial. Argentina.
- Modonesi, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires, Argentina : CLACSO, 2010. Digital.
- Mundo teatral: año 1, número 1 del 18 de octubre de 1918. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-65455.html> . Accedido en 20/12/2019.
- Munizaga, Guiselle y Carlos Ochsenuis. *El discurso público de Pinochet, 1973-1976. 1a ed.* Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1983. Impreso.
- Navarrete, Zaira. “¿Otra vez la identidad?: un concepto necesario pero imposible”. *Revista mexicana de investigación educativa* 20 (2015): 460-479. Digital.
- Obregón, Osvaldo. “El teatro de Egon Wolff o la importancia del texto dramático”. *Literatura chilena hoy*. (2002): 389-404. Digital.
- Olavarría, José y Rodrigo Parrini, eds. *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia*. Santiago, Chile: Lom, 2000. Impreso.
- Otano, Rafael. “Egon Wolff: un dramaturgo entre el nacimiento y el suicidio”. *Mensaje* (22). Chile: 1976.

- Otegui, Rosario. "La construcción social de las masculinidades". *Política y Sociedad* 32. (1999): 151-160. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Tercera edición. Barcelona, España: Paidós. 1998. Impreso.
- Peris, Jaume. "Trauma y denuncia en los testimonios del exilio chileno". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38. (2009): 261-278. Impreso.
- Peris, Jaume. "Literatura y testimonio: un debate". *Revista Puentes* 1. (2014). 10-17. Digital.
- Pinedo, Javier. "Chile a fines del siglo XX: Entre la modernidad, la modernización y la identidad". *Revista Universum* 12. (1997): 67-110. Impreso
- "Polisemico". Def. 1. Diccionario Real academia española. 23.^a ed,2014. Web: 05 Ene 2020.
- Pozuelo Yvancos, José María, Rosa Aradra. *Teoría del canon literario y literatura española*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000. Impreso.
- Rey, Miller, y Armando Caroca. "Medición y estimación de los albañiles, un aporte a la educación matemática". *Revista U.D.C.A Actualidad y Divulgación Científica* 14. (2011): 137-147. Web. 27 Nov. 2019.
- Rojas, Guillermo. "Las clases sociales en Karl Marx y Max Weber: elementos para una comparación". *Centro de Estudios y Educación Popular Germinal*. (2011): 1-10. Web. 18 Dic. 2019.
- Rojo, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Madrid, España: Libros del Meridiano, 1985. Impreso.
- Rojo, Grinor y Sara Rojo. "Teatro chileno: 1983-1987 (Observaciones preliminares)". *Teatro: revista de estudios teatrales* 2. (1992): 105-128. Impreso.
- Roster, Peter. "Los personajes de Egon Wolff o los vetustos pilares de la felicidad". *Literatura chilena, creación y crítica*. (1984): 93-103. Impreso.

San Miguel, Maite. “Efectos en las subjetividades contemporáneas de la desigualdad y de las relaciones de poder entre los modelos de masculinidad y feminidad”. *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. Ed. Almudena Hernando. Madrid: Traficantes de sueños, 2015. 160 - 174. Digital.

Sambade, Iván. “Masculinidades, sexualidad y género”. *Congreso internacional de la Red española de Filosofía 5*. (2017). 115-128. Impreso.

Sayers, Margaret. “Kindergarten: un nuevo drama de Egon Wolff”. *Latin american Theatre review* (1977). Impreso.

“Screenwriting”. Def 2. Universidad de Cambridge. Guionista. 4^a ed, 2018. Web: 17 Oct 2019.

Sepúlveda, M. Del trabajo protegido al trabajo subsidiado. Intervención, libre mercado y la situación de los trabajadores del PEM y POJH, 1974 – 1984. Estado, mercado y sociedad. Chile 1920- 1989. Chile: Santiago. 2004. Seminario.

Streck, Danilo, Euclides Redin y Jaime José Zitkoski. *Diccionario: Paulo Freire*. 2^o edición. Lima, Perú: 2015. Impreso.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coord.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Primera edición. México: 2009. Impreso.

Taylor, Diana. “Hacia una definición de “performance””. *Revista Picadero 15* (2005): 3-5. Digital.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: El problema del otro*. Novena edición. Mexico: 1998. Impreso.

Ulises, Jaime. “Nepotismo, epidemia de la corrupción”. *El mundo*. 11, jun. 2019: s.p. Web. 15 dic. 2019.

Valdés, Teresa y José Olavarría, eds. *Masculinidad/es: Poder y crisis*. ed. 24. Santiago, Chile: Isis internacional, 1997. Impreso.

Vázquez, Rafael. *Termodinámica Biológica*. México: AGT editor. 2002. Digital.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canada: Girol Books, 1982. Impreso.

Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Telémaco, Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.

Zaliasnik, Yael. “¿Re/posición? de “Tres Marías y una Rosa”: Tres décadas para a/bordar la resistencia”. *Revista chilena de literatura* 77. (2010): 193-215. Impreso.

Zamora, Andrea. “La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena”. Tesis Universidad de Chile, 2006. Digital.

Anexos

1. Planificación de unidad clase a clase

PLANIFICACIÓN DE UNIDAD DIDÁCTICA CLASE A CLASE – II SEMESTRE	
Profesoras: Javiera Araya – Valentina Gamboa – Camila García.	Curso: 3° medio.
Asignatura: Lengua y literatura.	Semestre: Segundo semestre.
Unidad: 3: Diversidad y conflicto.	Tiempo: 16 horas pedagógicas.
CONTENIDOS	
<p>> Reconocer que el diálogo es la base para resolver diferentes problemas en la sociedad.</p> <p>> Aplicar flexible y creativamente el proceso de escritura en la producción individual y colectiva de textos literarios y no literarios, utilizando los rasgos del texto escogido en función de propósitos comunicativos.</p>	<p>> Personajes.</p> <p>> Conflicto dramático.</p> <p>> Argumentación.</p> <p>> Lectura dramatizada.</p>

NÚMERO DE CLASE	OBJETIVO DE APRENDIZAJE	OBJETIVOS DE CLASE	INDICADORES DE EVALUACIÓN	ACTIVIDADES - TIEMPO	RECURSOS	EVALUACIÓN
1	<p>AE 13:</p> <p>-Describir, personajes de obras dramáticas, considerando, entre otros aspectos, su estructura psicológica, sus relaciones con otros personajes, su situación vital y su evolución.</p>	<p>- Identificar conceptos claves sobre dramaturgia, diversidad y conflictos sociales.</p>	<p>- Recuperar conocimientos previos sobre dramaturgia.</p> <p>-Estructuran nuevos saberes en torno a la dramaturgia y a las construcciones de género.</p>	<p>La olla del drama</p> <p>Introducción (20 minutos):</p> <p>-Los estudiantes conocen la unidad 3 “Diversidad y conflicto”, el título de la clase, el objetivo de la unidad. Además, conocen el objetivo de la clase.</p> <p>-Así mismo, comentan sus experiencias con el teatro y la dramaturgia.</p> <p>-Los estudiantes evocan conocimientos sobre género dramático.</p>	<p>-Lista de conceptos.</p> <p>-Bolsa con conceptos.</p> <p>-Guía clase n° 1</p>	<p>-Formativa</p>

2	AE 13 Analizar y evaluar personajes de obras dramáticas, considerando, entre otros aspectos, su estructura psicológica, sus	- Comprender las características principales de la estructura externa del género dramático.	-Comprender la estructura externa del género dramático. -Diferencian las partes de un texto dramático.	<p>Desarrollo (30 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes reciben guían n°1 sobre conceptos claves “La olla del drama”, (texto dramático, directora o director, escenografía, elenco, estreno, montaje, creación colectiva, ensayo (lectura dramatizada, construcciones de género, subalteridad, contexto), de la cual se desprende un juego de adivinanzas/identificación. - Realicen una segunda ronda de juego sobre identificación de conceptos a través de sinónimos. <p>Cierre (15 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes comentan sus experiencias en las dinámicas realizadas en clases, reflexionando acerca de dramaturgia y las concepciones de género en la sociedad chilena actual. 	<p>-Computador</p> <ul style="list-style-type: none"> -Proyector -Parlante -PPT clase n°2 -Pizarra 	-Formativa
---	--	---	---	--	--	------------

	<p>relaciones con otros personajes, su situación vital y su evolución.</p>		<p>- Reflexionan sobre la importancia de la estructura en este género.</p> <p>- Conocen los personajes presentes en la obra <i>Flores de papel</i>.</p>	<p>-Recuerdan los conocimientos de la clase anterior y se realiza una síntesis de la clase anterior.</p> <p>-Los estudiantes conocen el título y objetivo de la clase que es: Comprender las características principales de la estructura externa del género dramático.</p> <p>-Recepcionan la guía n°2 de la unidad, llamada "El arte dramático que conozco".</p> <p>Desarrollo (60 minutos):</p> <p>-Leen en voz alta la definición de acto, escena, cuadro y personajes presentes en la guía n°2 mientras la docente les ejemplifica a partir del video de la obra <i>Flores de papel</i>.</p> <p>- Los estudiantes realizan la actividad n°2 de su guía "El arte dramático que conozco".</p> <p>Cierre (15 minutos):</p> <p>-Los estudiantes crean una historia a modo plenario, a partir de un formato proyectado en la pizarra que rellenará el curso, factual a la estructura externa.</p>	<p>-Plumón</p> <p>- Guía clase n°2</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=9jUnF4VeISU</p>	
--	--	--	---	---	---	--

3	<p>AE 14:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Analizar e interpretar el conflicto dramático en términos de los papeles de cada personaje, la integración dialógica de ideas y los valores comunicados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Comprender las principales características de la estructura interna de género dramático. 	<ul style="list-style-type: none"> -Reconocen la estructura interna de las obras dramáticas. -Aplican la identificación de la estructura, a partir de fragmentos de dos obras dramáticas. -Comparan el tipo de conflicto presente en las dos obras, considerando contexto de producción. -Escuchan respetuosamente las reflexiones acerca de la estructura interna, mediante la contextualización de esta en la vida diaria. 	<p>-Los estudiantes comentan sus apreciaciones sobre lo visto en clases, retomando los conceptos de la estructura externa vista.</p> <p>-Conocen de manera general el contenido de la siguiente clase.</p>	<p>-Pizarra</p> <ul style="list-style-type: none"> -Plumón -Computador -Proyector -PPT clase n°3 - Parlante -Guía clase n°3 	<p>-Formativa</p>
			<p>El teatro para sí mismo</p> <p>Introducción (10 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Se realiza una síntesis de la clase anterior, donde los estudiantes recuerdan lo visto por medio de preguntas que guía la docente a cerca de la estructura externa de la obra dramática y conocen el objetivo de la clase que será: Comprender la estructura interna de género dramático y el título de esta. <p>Desarrollo (60 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Leen en su guía n°3, donde aparecen los conceptos de la estructura interna e identifican tales conceptos en la obra <i>Pedro, Juan y</i> 			

4	AE 14 Analizar e interpretar el conflicto dramático.	- Reflexionar en los conflictos de tres obras de teatro chilenas: <i>Flores de Papel, Pedro Juan y Diego y Tres Marias y una Rosa</i>	- Comparan las temáticas de cada obra y reflexionan en torno a sus contextos de producción. -Escuchan respetuosamente las reflexiones acerca de las situaciones de conflicto, mediante la contextualización de esta en la vida diaria.	<p><i>Diego y Tres Marias y una Rosa</i>, a partir de 3 preguntas.</p> <p>-Los estudiantes realizan la actividad n°3 de su guía n°3 llamada "El teatro para si mismo".</p> <p>Cierre (20 minutos):</p> <p>-Comentan sus respuestas con sus compañeros.</p> <p>-Reflexionan acerca de las situaciones de conflictos presentes en las obras y en la vida real.</p>	Fragmentos de obras: <i>-Flores de papel</i> <i>-Tres Marias y una Rosa.</i> <i>-Pedro, Juan y Diego.</i>	Formativa
		<p>El drama como espejo social</p> <p>Introducción (20 minutos):</p> <p>-Los estudiantes conocen el título de la clase y el objetivo.</p> <p>Se retoman conocimientos previos, a partir de una lluvia de ideas y se realiza una síntesis de la clase anterior.</p> <p>Desarrollo (50 minutos):</p> <p>-Se contextualiza cada obra, de acuerdo con la transición en términos culturales y sociales en la década de los 70.</p>				

				<p>- Los estudiantes leen de forma dramatizada los fragmentos de las tres obras.</p> <p>-A través de las siguientes preguntas se dirige la creación de un texto comparativo y crítico que dé cuenta de una interpretación reflexiva en sus cuadernos, en relación a los personajes y sus características identitarias:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Flores de Papel</i>: ¿Cuál/es situación/e/s rescata/s de la obra y cómo las relacionas a las otras dos? 2. <i>Pedro, Juan y Diego</i>: ¿Qué sucede con el oficio en esta obra? ¿Sucede igual en las otras? 3. <i>Tres Mariás y una Rosa</i>: ¿Cuál/es característica/s identificas en este fragmento que en las otras no o si aparecen? <p>Cierre (20 minutos):</p> <p>-Comentan sus respuestas con el curso.</p> <p>-Los estudiantes reflexionan en las prácticas sociales de los personajes las diferencias y similitudes entre las tres obras.</p>		
--	--	--	--	---	--	--

5	<p>AE 13: -Analizar e interpretar el conflicto dramático en términos de los papeles de cada personaje, la integración dialógica de ideas y los valores comunicados.</p> <p>AE 15: Identificar, comprender y describir los recursos discursivos aplicados por un emisor para exponer un tema o desarrollar sus argumentos.</p>	<p>-Reelaborar una situación de conflicto, a partir de una de las tres obras vistas en clases: <i>Flores de Papel, Pedro Juan y Diego y Tres Marías y una Rosa.</i></p>	<p>-Crean nuevas situaciones de conflicto presente en las obras dramáticas chilenas: <i>Flores de Papel, Pedro Juan y Diego y Tres Marías y una Rosa.</i></p> <p>-Escuchan respetuosamente las reflexiones críticas de sus compañeros y compañeras.</p>	<p>No todo conflicto es violencia</p> <p>Introducción (20 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes conocen el título y el objetivo de la clase y se realiza una síntesis de la clase anterior. -Retoman conocimientos previos, considerando los conflictos de la vida diaria y los presentes en las obras. -Se socializa con el curso la Pauta de evaluación de texto escrito. <p>Desarrollo (50 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes identifican conflictos de una escena de una de las tres obras, para luego determinar una temática a tratar y reelaborar una nueva situación ligada a la actualidad. -Elaboran la situación de conflicto propuesta de forma grupal, realizando el primer borrador de la evaluación. <p>Cierre (20 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes comentan sus avances. -Responden sus apreciaciones sobre las obras dramáticas. 	<p>-Computador</p> <ul style="list-style-type: none"> -Proyector -Parlante https://www.youtube.com/watch?v=7A2HaJYfOA -Fragmentos de obras. -Pauta de evaluación texto escrito. 	Sumativa
---	---	---	---	--	---	----------

6	<p>AE 18:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Aplicar intencionalmente los elementos que influyen y configuran los textos orales, mediante acciones como: <ul style="list-style-type: none"> >Adecuar el registro a la situación de enunciación y el tema. > Emplear recursos verbales y paraverbales pertinentes. 	<p>-Deconstruir en grupos los personajes de las obras dramáticas presentadas.</p>	<p>-Reconfiguran los roles sociales de personajes de la obra selecta.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descomponen las prácticas sociales que se construyen desde la identidad de género. 	<p>(De)construyendo(nos)</p> <p>Introducción (15 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Se realiza una introducción a la clase retomando la actividad anterior, junto a conceptos ligados con la construcción del género. Se comentan el objetivo y título de la clase. -Los estudiantes se juntan en grupos establecidos en la clase anterior para trabajar en la deconstrucción de los personajes con el fin de situarlos en la creación dramática que realizaron en la clase anterior. <p>Desarrollo (60 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes caracterizan los personajes adjudicándoles simbolismos, a partir de los conceptos de género: Feminidades y masculinidades, subalternidad, clases sociales, para que las y los compañeros puedan interpretarlos en las representaciones. - Comienzan a desarrollar una historia dialógica a partir de los personajes ya (de)construidos. 	<p>-Pizarra</p> <ul style="list-style-type: none"> -Plumón -Módulo “Deconstruyendo estructuras” 	<p>Formativa</p>
---	--	---	---	--	---	------------------

7	<p>AE 19: Aplicar de modo selectivo, variado y preciso, palabras y expresiones de acuerdo con el propósito, el tema y los destinatarios, considerando, cuando sea pertinente, el empleo consciente de:</p> <ul style="list-style-type: none"> > Un vocabulario técnico de campos disciplinarios. > Préstamos de lenguas indígenas, con especial atención a las habladas en Chile. > Variantes léxicas dialectales. 	<p>- Editar y corregir la situación de conflicto, a partir de la reelaboración de un texto dramático.</p>	<p>-Revisan sus avances sobre la creación colectiva de un extracto de una obra dramática. - Consideran el uso de variantes dialectales con fines expresivos.</p>	<p>Cierre (15 minutos): -En grupo eligen un personaje de la obra y comentan las características generales que observan de él.</p> <p>No soy lo que ves, sino lo que te hago sentir</p> <p>Introducción (15 minutos): -Se realiza una síntesis de la clase anterior y los estudiantes conocen el objetivo de la clase y el título de esta, ordenados de manera grupal</p> <p>Desarrollo (60 minutos): -Los estudiantes presentan los borradores de sus textos y terminan la elaboración y corrección de ellos. - Comienzan a ensayar para la representación de la próxima clase.</p> <p>Cierre (15 minutos): -Los estudiantes conocen la rúbrica de evaluación para las representaciones dramatúrgicas. -Se comenta el trabajo de la clase final de unidad y con ello, la evaluación.</p>	<p>-Rúbrica representación -Pizarra -Plumón</p>	<p>Formativa(D</p>
---	--	---	--	---	---	--------------------

	<p>> Recursos poéticos, tales como metáforas, metonimias, comparaciones, hipérboles, entre otros.</p>					
8	<p>AE 17: Realizar representaciones o lecturas dramáticas, en las que se deben:</p> <ul style="list-style-type: none"> > Manejar los recursos verbales y paraverbales. > Usar coherentemente la comunicación proxémica y kinésica. > Adecuar la enunciación y la actuación a los personajes. > Lograr efectos específicos en la audiencia (atención, sorpresa, asombro, risa, emoción, empatía, etcétera). 	<p>- Representar la situación de conflicto, donde estén presente los personajes y representados, a partir de una concepción de género.</p>	<p>-Entregan creación dramaturgica (texto). -Montan y representan la obra creada.</p>	<p>Sin roles determinados, hay libertad</p> <p>Introducción (10 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los estudiantes entregan los textos terminados con la rúbrica de evaluación adjunta. - Se ordena la sala como teatro. <p>Desarrollo (70 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los estudiantes representan las obras creadas durante las clases anteriores. <p>Cierre (10 minutos):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Se realiza una síntesis de la unidad con preguntas guiadas por la docente sobre las representaciones ya vistas y que sienten de sus experiencias actorales con el curso. 	<p>-Pizarra -Plumón</p>	Sumativa

2. Cronograma

PLANIFICACIÓN DE UNIDAD DIDÁCTICA CLASE A CLASE – II SEMESTRE	
Profesoras: Javiera Araya – Valentina Gamboa – Camila García.	Curso: 3° medio.
Asignatura: Lengua y literatura.	Semestre: Segundo semestre.
Unidad: 3: Diversidad y conflicto.	Tiempo: 16 hrs pedagógicas.
OBJETIVOS FUNDAMENTALES	CONTENIDOS
<p>> Reconocer que el diálogo es la base para resolver diferentes problemas en la sociedad.</p> <p>> Aplicar flexible y creativamente el proceso de escritura en la producción individual y colectiva de textos literarios y no literarios, utilizando los rasgos del texto escogido en función de propósitos comunicativos.</p>	<p>> Personajes.</p> <p>> Conflicto dramático.</p> <p>> Argumentación.</p> <p>> Lectura dramatizada.</p>

N° Clase	Tiempo	Objetivos de clase
Clase 1	2 horas pedagógicas.	-Identificar conceptos claves sobre dramaturgia, diversidad y conflictos sociales.
Clase 2	2 horas pedagógicas.	- Comprender las características principales de la estructura externa del género dramático.
Clase 3	2 horas pedagógicas.	-Comprender las principales características de la estructura interna de género dramático.
Clase 4	2 horas pedagógicas.	-Reflexionar en los conflictos de tres obras de teatro chilenas: <i>Flores de Papel, Pedro Juan y Diego y Tres Marías y una Rosa.</i>

Clase 5	2 horas pedagógicas.	-Reelaborar una situación de conflicto, a partir de una de las tres obras vistas en clases: <i>Flores de Papel</i> , <i>Pedro Juan y Diego</i> y <i>Tres Marías y una Rosa</i> .
Clase 6	2 horas pedagógicas.	-Deconstruir en grupos los personajes de las obras dramáticas presentadas.
Clase 7	2 horas pedagógicas.	-Editar y corregir la situación de conflicto, a partir de la reelaboración de un texto dramático.
Clase 8	2 horas pedagógicas.	-Representar la situación de conflicto, donde estén presente los personajes y representados, a partir de una concepción de género.

3. Material pedagógico

3.1 Guía clase n°1



Dpto. Lengua y Literatura.

Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

Guía n°1 “La olla dramática”

Nombre:

Curso: 3° medio

Objetivos:

- Identificar diversos conceptos sobre género dramático.
- Comprender diversos conceptos básicos sobre género dramático.



Actividad

1. Observe la siguiente lista y responda a cuál definición, entregada por sus compañeros, corresponde.
 - > Texto dramático (guion)
 - > Directora o director
 - > Escenografía
 - > Elenco (actores y actrices)
 - > Estreno
 - > Montaje
 - > Creación colectiva
 - > Ensayo (lectura dramatizada)
 - > Género
 - > Feminidades
 - > Masculinidades
2. Luego, a partir de los conceptos ya vistos, deberán sacar un papel con alguno de estos y así, señalar alguna palabra clave, para que sus compañeros identifiquen a que concepto y definición corresponda.



Dpto. Lengua y Literatura.

Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

<p>Texto dramático:</p> <p>Se caracteriza por el uso del diálogo, escrito en prosa o verso para producir el efecto de una conversación real. Su finalidad es convertirse en espectáculo y ser representado ante un público. En él se recogen los diálogos que deben ejecutar los actores y las didascalias o acotaciones que sirven para organizar la puesta en escena. Por lo común, en las acotaciones aparecen detallados el tono y ritmo de los parlamentos, los gestos y movimientos.</p>	<p>Creación colectiva:</p> <p>Este elemento se caracteriza por sustituir al director y autor, de tal modo que es cuando un grupo de personas colabora para la construcción de la obra, por lo tanto, son variadas voces que contribuyen en el proceso de creación.</p>
<p>Directora o director:</p> <p>Es una persona que asume y dirige el mundo dramático creado por la o el dramaturgo. Se encarga de transformar el texto dramático en teatro.</p>	<p>Elenco (actores y actrices):</p> <p>Estudian rigurosamente a los personajes de la obra dramática y los representarán en la obra de teatro.</p>
<p>Escenografía:</p> <p>Implica todo el espacio donde se llevará a cabo las escenas. Requiere de decoración para generar una adaptación teatral, que generalmente son instrucciones tomadas de las acotaciones.</p>	<p>Estreno:</p> <p>Es la primera exhibición de obra ante un público.</p>
<p>Montaje:</p> <p>Esto comprende todo el entramado de actividades a realizar para poder ejecutar la obra de teatro, por ejemplo, elección de obra, búsqueda de director y actores, obtención de fondos monetarios, ensayos, construcción escenográfica, etc.</p>	<p>Género:</p> <p>Se refiere a la identidad sexual de los seres vivos, la distinción que se hace entre Femenino y Masculino, este concepto ha evolucionado a tal punto de representar cualquier referencia a ideales sociológicos, creencias y condiciones de vida, razón por la cual esta palabra adoptó un importante significado en la vida diaria de los seres humanos.</p>
<p>Masculinidades:</p> <p>Es el conjunto de características impuestas socialmente que defina la forma de ser de un hombre. Estas se remiten a aspectos biológicos, culturales y sociales.</p>	<p>Feminidades:</p> <p>Conjunto de cualidades que una cultura o sociedad le atribuye a la mujer, ya sean comportamientos o características biológicas.</p>



Dpto. Lengua y Literatura.

Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.



Material de apoyo a docente para actividad de guía n°1:

1. Texto dramático (<u>guión</u>)	Texto dramático (<u>guión</u>)	Creación colectiva
2. Directora o director.	Directora o director	Ensayo
3. Escenografía		
4. Elenco (actores y actrices)	Elenco (actrices y actores)	Montaje
5. Estreno		
6. Montaje		
7. Creación colectiva	Escenografía	Estreno
8. Ensayo (lectura dramatizada)		
9. Género	Género	Masculinidades
10. Masculinidades		
11. Feminidades	Feminidades	

3.2 Guía clase nº2



Dpto Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

"El arte dramático que conozco"

Nombre:

Curso:

- Comprender las características principales de la estructura externa del género dramático.



Estructura Externa de la obra dramática

Actos:

Divisiones del texto: final de la introducción o cambio en el conflicto (Se señala con caída del telón)

Escenas:

División del acto determinada por entrada o salida de los personajes

Cuadros:

División del acto o escena determinada por el cambio de la escenografía

Acotaciones escénicas: La descripción de la escenografía y la caracterización de los personajes. Entre paréntesis y en *itálica*

Personajes:



Principal: Los personajes principales son el núcleo de la acción dramática, es decir, sin su participación no habría conflicto.

Secundarios: Los personajes secundarios se llaman así por tener una relación menos directa en el desarrollo del conflicto.

Incidental: Como su nombre lo indica, estos personajes participan en episodios específicos, generalmente no aparecen más de dos veces y pueden perfectamente desaparecer de la acción sin que ello implique la alteración del conflicto entre el protagonista y su antagonista.



Alegóricos: La alegoría es una figura retórica que representa a través de un personaje una idea o entidad abstracta. Un ejemplo de este tipo de personaje es la muerte representada por un manto negro.

Colectivo: Es muy común en las obras de teatro la aparición de ciertos personajes que, si bien son individuos, su principal función es representar a un grupo humano cuyas características generales el personaje colectivo encarnaría.

Antagonistas: Es aquel personaje que intenta impedir que el protagonista consiga su objetivo. Bien porque él quiere lo mismo, bien porque va contra sus propios intereses.

Actividad n° 1

1. Lee el siguiente fragmento de la obra *Flores de Papel* (1970) de Egon Wolff e identifica y señala su estructura externa, destacando con colores sus distintas partes.

Personajes: El Merluza

Eva

ESCENA PRIMERA

(Escenario: Living de pequeño departamento suburbano, arreglado con esmero, con mano femenina, confortable, íntimo. Dos puertas, además de la de entrada, una al dormitorio, la otra a la cocina. Una ventana. En una jaula, un canario. En algún lugar, un caballete con un lienzo a medio pintar. Caja de óleos. En otro, figuras hechas de paja: peces, cabezas de animales diversos [burros, cerdos, gallos, etc.] La escena está vacía.)

Luego entran Eva y El Merluza. Eva, 40, bien vestida, con medida elegancia. El Merluza, 30, zarrapastroso, sucio, despeinado, flaco, pálido.

Eva, que abre la puerta, entra resueltamente. Va hacia la cocina. El Merluza queda en la puerta, titubeando entrar. Trae dos grandes bolsas de papel. Tirita con todo el cuerpo. Mira la habitación con tímida curiosidad.)

EVA: (Volviendo de la cocina.) Bueno, pase. ¡Pase! ¡Déjelos ahí, en la cocina! (El Merluza entra con respetuosa cautela, sin dejar de mirar los objetos. Deja las bolsas en el suelo, en medio de la habitación.) ¡Ahí no! En la cocina. Al lado del horno, por favor. (El Merluza hace como le dicen. Vuelve a salir sin las bolsas. Eva ha entrado al dormitorio. Sale peinándose con una escobilla. Saca un billete de su cartera y se lo pasa.) Aquí tiene, y gracias. (El Merluza no toma el billete que le pasan.) ¡Tome! ¡No me va a decir que me trajo los paquetes por nada? (El Merluza la mira fijo.) Bueno, entonces, muchas gracias. Ha sido muy amable. (El Merluza no le quita la vista.) Muy amable. No tenía por qué hacerlo. Muchas gracias.

MERLUZA: (Con voz impersonal; dolida.) Preferiría que me diera una taza de té.

EVA: (Un poco sorprendida.) ¿Té?

MERLUZA: Usted tiene, ¿no es cierto?



Dpto Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

EVA: Claro que sí, pero... No tengo tiempo. Voy a prepararme el almuerzo y luego tendré que salir. (*Vuelve a ofrecerle el billete.*) Con esto puede servirse una taza en cualquier parte. En la esquina hay una fuente de soda.

MERLUZA: Cualquier parte no sería lo mismo.




Vocabulario contextual

CAUTELA: Precaución y cuidado en el proceder. Se le asocia a la prudencia y a la cordura.

TITUBEANDO: Hablar de una persona de forma insegura.

A yellow cartoon character with a face and hands is positioned at the top right of a blue-bordered scroll-like box. The box contains the title "Vocabulario contextual" and two definitions: "CAUTELA: Precaución y cuidado en el proceder. Se le asocia a la prudencia y a la cordura." and "TITUBEANDO: Hablar de una persona de forma insegura."

3.3 PPT clase nº2



EL ARTE DRAMÁTICO QUE CONOZCO

- **Objetivo de la clase:** Comprender las características principales de la estructura externa del género dramático.

ESTRUCTURA EXTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA

Actos: Divisiones del texto: final de la introducción o cambio en el conflicto. Se señala con caída del telón.	Escenas: División del acto determinada por entrada o salida de los personajes.
Cuadro: División del acto o escena determinada por el cambio de escenografía.	Acotaciones escénicas: La descripción de la escenografía y la caracterización de los personajes. Entre paréntesis y en itálica.

ESTRUCTURA EXTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA

- **Principal:** Los personajes principales son el núcleo de la acción dramática, es decir, sin su participación no habría conflicto.
- **Secundarios:** Los personajes secundarios se llaman así por tener una relación menos directa en el desarrollo del conflicto.
- **Incidental:** Como su nombre lo indica, estos personajes participan en episodios específicos, generalmente no aparecen más de dos veces y pueden perfectamente desaparecer de la acción sin que ello implique la alteración del conflicto entre el protagonista y su antagonista.

ESTRUCTURA EXTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA

- **Alegóricos:** La alegoría es una figura retórica que representa a través de un personaje una idea o entidad abstracta. Un ejemplo de este tipo de personaje es la muerte representada por un manto negro.
- **Colectivo:** Es muy común en las obras de teatro la aparición de ciertos personajes que, si bien son individuos, su principal función es representar a un grupo humano cuyas características generales el personaje colectivo encarnaría.
- **Antagonistas:** Es aquel personaje que intenta impedir que el protagonista consiga su objetivo. Bien porque él quiere lo mismo, bien porque va contra sus propios intereses.

ACTIVIDAD

→ **Observen el siguiente video**

- <https://www.youtube.com/watch?v=9jUnF4VeISU>

→ **Lee el siguiente fragmento de la obra *Flores de Papel* (1970) de Egon Wolff e identifica y señala su estructura externa, destacando con colores sus distintas partes.**

3.4 Guía clase n°3



Dpto Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

"El teatro para sí mismo"

Nombre:

Curso:

- Comprender las principales características de la estructura interna de género dramático.

Estructura interna de la obra dramática





- Observa los ejemplos de la estructura interna, a partir dos fragmentos de las obras dramáticas *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979) del dramaturgo David Benavente.

Pedro, Juan y Diego (1976)

PEDRO: ¡Claro! Y uno plantificado aquí desde las ocho de la mañana, esperándolo, al perla.

JUAN: Acarreando piedras de allá para acá y de aquí para allá, sin saber para qué. Y sin guantes, más encima.

PEDRO: Yo cuando era jefe de obras, llegaba media hora antes para tener todo preparado.

JUAN: (A DON CARLOS) ¿Y? ¿Qué dice el irresponsable?

DON CARLOS: ¡Y usted que se mete!

JUAN: ¿Y usted dónde se mete los guantes? Mire como tengo las manos... (Extiende las palmas mostrándoselas)

DON CARLOS: Manos de señorita. De homosexual. No habís trabajado en tu vida con las manos.

JUAN: Por eso necesito guantes.

DON CARLOS: ¿Sabís qué más? Se acabaron los guantes.

JUAN: En todas partes dan guantes. En la municipalidad, dan guantes. Al compadre Baldomero, le dan guantes y lo dejan llevárselos para la casa, así que anda en bicicleta con los guantes. Aquí no más no dan guantes. ¿Y qué es lo que hace con los guantes? Se chupa los guantes. Los vende y se toma la plata. Llega atrasado y sin guantes más encima.



Vocabulario contextual

ACARREAR:
Transportar de cualquier manera.



Tres Marías y una Rosa (1979)

MARUJA: ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA: No le he hablado.

MARUJA: Tendría que hablarle, primero. Porque después se molestan donde una trabaja...

ROSITA: ¡Qué tiene que venir a decir! Si no trae plata, no tiene na' que decir, puh...

MARUJA: Se molestan igual, donde una es la pone la plata pa' la casa, Rosita.

ROSITA: ¡Ah...!

MARIA LUISA: Pero estaríamos de acuerdo en que ella entrara, ¿no cierto?

MARIA ESTER: Perdóneme, pero aquí no se ha tomado ningún acuerdo.

MARIA LUISA: Sería cuestión de tomarlo, entonces...

MARUJA: ¿Usted qué cree, Estercita?

MARIA ESTER: Apurado se está pasando una arpillera semanal, donde hay problemas de salida... ¿Y ustedes quieren meter más gente al taller? Yo no estoy de acuerdo.



¡Ahora, vamos
a responder!



Dpto Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

❖ A partir de los fragmentos anteriores, responde las siguientes preguntas de forma crítica y reflexiva.

1.- ¿Qué situaciones de conflictos se presenta en los textos anteriores?

2.- ¿Qué aspectos de la estructura interna se hacen presentes en estos fragmentos? Mencionalos y justificalos.

3.- ¿A qué temas de la actualidad podrías asociar lo que se presenta en el texto? ¿Por qué?

3.5 PPT clase nº3



EL TEATRO PARA SÍ MISMO

- **Objetivo de la clase:** Comprender las principales características de la estructura interna de género dramático.

1

ESTRUCTURA INTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA

Presentación del conflicto:
Primera instancia, donde se muestran los fuerzas antagónicas. Al conocer sus propósitos, motivaciones y caracteres podemos reconocer el conflicto. Corresponde al primer acto de la obra.

Desarrollo:
La pugna entre las fuerzas crece. Se producen enfrentamientos por los acciones desencadenadas por los personajes. Estos oscilan entre la tensión y la distensión dramática. Corresponde a los actos intermedios de una obra. En el caso de una obra de tres actos, corresponde al segundo.


2

ESTRUCTURA INTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA

Climax:
Momento de mayor tensión dramática. Por el alto grado de presión psicológica y emotiva que envuelve a los personajes, el climax es un momento breve, a partir del cual rápidamente se resuelve el desenlace.

Desenlace:
Eliminación de la fuerza antagónica o desaparición o anulación del protagonista. En favor de uno u otro, el conflicto se resuelve, por lo tanto, la obra finaliza.

3



ACTIVIDAD

→ Observa los ejemplos de la estructura interna, a partir dos fragmentos de las obras dramáticas *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979) del dramaturgo David Benavente.

4

3.6 Fragmentos clase nº4



Dpto. Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

Fragmento *Flores de Papel* (1970) Egon Wolff

ESCENA CUARTA

MERLUZA.- No, sin antes decirme cómo va a ser.

EVA.-¿Cómo va a ser qué?

MERLUZA.- ¿Esa marcha por la calle?

EVA.- No te entiendo.

MERLUZA.- ¿Voy a ir delante o detrás de usted?

EVA.- Ya estamos de nuevo. A mi lado. si quieres.

MERLUZA.- ¿A qué distancia? ¿Un metro? ¿Dos? ¿Lo ha pensado? (*Eva no responde.*) ¿Y? ¿Qué le vamos a decir al tendero?... Porque hay tipos suspicaces, tremendamente suspicaces; ven un andrajo y deducen un mundo de cosas. A la simple vista de un andrajo, se les despierta toda una fantasía mitológica. (*Se vuelve hacia Eva.*) ¿Entiende lo que quiero decir? Tendremos que tener el mayor cuidado. (*Con la cara en blanco.*) ¿Cree que resultará si le decimos... que juego... tenis?

EVA.- ¿Tenis? ¿Y por qué eso?

MERLUZA.- ¿Su marido no juega tenis?

EVA.- Sí. ¿Y cómo lo sabes?

MERLUZA.- (*Indica hacia el dormitorio.*) Los pantalones y la polera, ahí, en el closet. ¿Cree que podría pasar?

EVA.- Tú podrías "pasar" por cualquier cosa. (*La sonrisa en blanco de El Merluza.*)

MERLUZA.- (*Inocente.*) ¿Hasta por gigoló? (*Ríe. Una risa dolorosa, entrecortada.*)

EVA.- (*Se acerca a él.*) Esta noche vas a volver a dormir aquí, en el sillón, pero yo no cerraré la puerta de mi dormitorio... Ya no desconfío, ¿res? (*Toma las manos de El Merluza.*) Si te sientes... solo, no dudes en llamarme. Tengo el sueño liviano. (*Muy cerca de él.*) Al menos que no sientas atracción por solteronas de más de cuarenta, que pintan por desesperación, o guarden por nostalgia ropa del hombre que dejó el nido hace siglos. Una solterona que ni siquiera sabe comprar muebles apropiados...

MERLUZA.- (*Rígido.*) ¿Tendré que... bañarme, de nuevo? (*Eva apoya su cabeza en el pecho de él.*)

EVA.- ¡Oh, Beto!, ¡entrégate! Descansa... (*Después de un rato.*) Apoyar la cabeza en tu pecho es como apoyarla en una roca. ¿Qué te ha hecho la vida que te ha dejado así?



Fragmento *Pedro, Juan y Diego* (1976) David Benavente

DIEGO: ¿Usted ha trabajado toda su vida en esto?
PEDRO: ¿Acarreando piedras?
DIEGO: En la construcción.
PEDRO: Desde chiquitito que le pego a la albañilería yo.
DIEGO: ¿Y dónde aprendió el oficio?
PEDRO: Lo heredé de mi padre.
DIEGO: Él se lo enseñó, querrá decir...
PEDRO: Lógico, y él lo heredó de su padre.

(JUAN llega, desde el foyer con un par de piedras y se detiene en un punto de pasillo)

JUAN: (A PEDRO) Venga a buscarla. ¿O quiere que se la dé en bandeja? ¿Con cuántas piedras sale una pirca, oiga?
PEDRO: Depende del porte de la pirca...
JUAN: ¿O sea que vamos a pasarnos toda la vida acarreando piedras?
DIEGO: ¿Dónde trabajaba usted antes de llegar aquí?
PEDRO: Diecisiete años en la firma Pérez-Cotapos Pérez-Cotapos...
JUAN: *(Interrumpiéndolo)* No hay que confundir "Pérez-Cotapos" con "Perezco-Poto".
PEDRO: ...Hasta que quebró. Quebró, y los dueños se mandaron a cambiar a Venezuela. Don Eduardo hijo me convidó a irme con él, pero yo no quise...
JUAN: ¡Y en qué estuvo que no se fue, ¡no! *(Entrega dos nuevas piedras)*
PEDRO: ¡Qué me iba a estar yendo, si no me gusta!
JUAN: ¿Y cómo sabe, si no conoce?
PEDRO: Por eso no me gusta, porque no conozco.
JUAN: Yo tengo un primo en Venezuela. A los tres días, instaló bomba bencinera. Claro que allá no es gracia... Uno mete la manguera y sale un medio chorro de bencina que le pega en la cara a uno.
PEDRO: (A DIEGO) ¿Cómo cuánta gente cree usted que anda trabajando afuera?
JUAN: ¿Migrantes?
DIEGO: Yo no sabría decirle, pero menos que los uruguayos.
JUAN: Dicen que hay mucho uruguayo afuera ¿ah?
DIEGO: Ochocientos mil, según las estadísticas
JUAN: ¡Pero eso es mucha gente!
PEDRO: Como diez Estadios Nacionales llenos.
DIEGO: Ochocientos mil, de tres millones. Casi un treinta por ciento. Castíguelo, y déjelo en un veinte por ciento ¿Se imagina?
PEDRO: ¡No puede ser!
JUAN: No hay pega.



Fragmentos de *Tres Marías y una Rosa* (1976) David Benavente

PRIMER ACTO

CUADRO PRIMERO

NEGRO: (En off. Desde el interior de la casa). ¡Apaga esa huevía, Maruca!

(Maruja baja la escalera, apaga el receptor y regresa a su trabajo, martillando más fuerte).

MARÍA ESTER: (Entrando con anteojos ahumados) ¿No ha llegado nadie?

MARUJA: ¿¡Qué le pasó, Estercita, por Dios?

MARÍA ESTER: ¡El Román me pegó!

MARUJA: ¿¡Otra vez!?

MARÍA ESTER: Estoy tan aburrída, oiga... Ahí se lo pasa, mirándose al espejo y peinándose. No hace amago de buscar trabajo. “¡Andate, huevón!” le digo yo, pero no se quiere ir de la casa.

PRIMER ACTO

CUADRO TERCERO

MARUJA: ¡Sea usted la jefa, entonces! ¡Vaya usted a arreglar los problemas a la central! Eche usted los pulmones alegando por el taller, a ver si le gusta el título... ¿Y usted, qué dice Estercita?

MARÍA ESTER: Yo no digo nada.

MARUJA: Tenemos que encontrarle una salida entre todas, ¿nocierto?

MARÍA ESTER: Pa'mí, que esta custión no tiene salida...

MARUJA: ¡Cómo! Si usted ha sido siempre la más entusiasta del taller...

MARÍA ESTER: ¡La más entusiasta cuando había trabajo!

MARÍA LUISA: Pa' venir a mirarse las caras, es mejor que se termine altiro esta custión.

ROSITA: ¿'Sea que no va a haber más reuniones del taller? Porque yo ya me había acostumbrado a estar con gente, aquí...

MARUJA: Si el taller no se puede acabar, Rosita...

MARÍA LUISA: La única salida que yo le veo es ponerse a trabajar altiro pa' la Carmen. Treinta dólares por arpillera le están pagando en la butic de Providencia por hacer bote manicero, parada militar, greda de Quinchamalí...

MARUJA: ¡Mientras yo sea la jefa, este taller no le trabaja un veinte a la Carmen!

3.7 Pauta de evaluación texto escrito



Dpto Lengua y Literatura
Prof: Araya, J. Gamboa, V. García, C.

Pauta de evaluación texto escrito

Integrantes:

Curso:

Indicador	Logrado (3 puntos)	Medianamente logrado (2 puntos)	En proceso de adquisición (1 punto)	No logrado (0 puntos)	Observación
Identifica el conflicto dramático en la obra seleccionada.					
Presentan escrito sin faltas de ortografía.					
Se diferencian los personajes utilizando estrategias de estructura externa.					
Recogen a los personajes de la obra.					
Reelaboran la situación de conflicto.					

3.8 Módulo “Deconstruyendo estructuras”



Dpto. Lengua y Literatura
Prof. Araya, J. Gamboa V, García C.

Deconstruyendo estructuras

Integrantes: _____

- Objetivo: Deconstruir en grupos los personajes de las obras dramáticas presentadas.

Instrucciones: Leer comprensivamente en conjunto, discutir y responder sobre la base de la actividad anterior.

1. ¿Qué entendemos por identidad de género?

El concepto de “Género” se tiende a relacionar con la distinción biológica que presentan las personas, esto quiere decir que dependiendo de la característica genital, la cultura categoriza en “masculino” o “femenino”.



En la actualidad se sabe que el cuerpo no determina cómo te quieres sentir, expresar, relacionar e identificar.

Es importante comprender que las construcciones de género responden a un orden cultural, por lo cual, es muy probable que determinadas características asumidas como parte de lo “femenino”, o parte de lo “masculino” en una comunidad difieran de otras localidades.



Conversen en grupo sobre las características que creemos como “masculino” y “femenino” y luego respondan lo siguiente.





¿Recuerdan el diálogo que crearon la clase anterior? Ahora, a partir de ello, deben caracterizar personajes desde una deconstrucción en la identidad de género.

2. ¿Qué es la clase social?

Esta definición nos lleva a caracterizar las clases como grupos de la sociedad que tienen contradicciones entre sí, ya que las relaciones que se establecen entre ellos son relaciones de explotador a explotado (uno se apropia el trabajo de otro).



¿Te imaginas en nuestra sociedad cuál es el grupo explotado y cuál no?



Se reconocen tres clases sociales: clase alta; clase media y la clase baja. Las cuales se definen en función de los bienes materiales con que cuenta cada uno de estos grupos, lo que, por supuesto, depende de sus ingresos económicos.



Ahora a tus personajes debes asignarles una clase social y caracterizarles con símbolos que den cuenta de su oficio (vestuario, objetos, accesorios, etc.)

3. Conozcamos la Subalternidad...



Este concepto se origina de "subalterna/o" y apunta a un rango inferiorizado, a un subordinado/a. Alguien que no tiene capacidad de decidir, porque siempre su conducta será lo más bajo según la cultura perteneciente. Por eso, generalmente, se les asocia a personas marginales, como por ejemplo el lumpen¹ o las minorías sexuales. Como también en algunos países se subalterna a partir de la religión, color de piel, o por ser mujer

¿Se les ocurre otra forma de subalternar?





Decidan alguna forma en la que se refleje la Subalternidad desde las prácticas de sus personajes y describanlas a continuación:



Vocabulario contextual

“Lumpen”: Refiere al grupo social formado por las personas social y económicamente marginadas en ambientes urbanos, carente de conciencia de clase, como las personas que practican la prostitución, mendicidad y delincuencia.

3.9 Rúbrica evaluación representación



Depto. Lengua y Literatura
 Prof. Araya, J. Gamboa, V. García, C.

3.9 Rúbrica evaluación representación

Rúbrica evaluación representación

Integrantes:

Curso:

CRITERIO	EXCELENTE (4 PUNTOS)	BUENO (3 PUNTOS)	PUEDE MEJORAR (2 PUNTON)	INSATISFACTORIO (1 PUNTO)
1. Conflicto	Consideran uno o más conflictos de las obras presentadas para contextualizar hacia la actualidad en la propia creación dramática.	Consideran un conflicto de las obras trabajadas en clases, pero sin resignificarlo a la actualidad.	Presentan un conflicto en su creación dramática, pero no retomado desde las obras trabajadas en clases.	El conflicto de la obra no queda claro.
2. Montaje	El grupo se encargó de escenificar la obra a presentar, ya sea con accesorios decorativos, un fondo que sitúe el ambiente ficcional, música, etc.	La escena carece de caracterización de vestuario o de elementos decorativos.	La escena está caracterizada de forma arbitraria y no tiene correspondencia con la trama de la obra.	La obra no presenta elementos que ayuden a crear un ambiente ficcional.
3. Uso de la voz	Los y las integrantes de la obra ejecutan una proyección de la voz es suficiente para que todos y todas oigan bien.	Solo un compañero o compañera no logró la proyección de la voz necesaria.	Más de un compañero o compañera no logró la proyección de la voz requerida.	En general, la proyección de la voz fue tenue y generaba desentendidos en el público.



Dpto. Lengua y Literatura

Prof. Araya, J. Gamboa, V. García, C.

4. Diálogo	El diálogo tiene correspondencia con las obras trabajadas en clases y demuestra una reelaboración por el grupo.	El diálogo demuestra ser una reelaboración a partir de las obras trabajadas en clases.	El diálogo tiene correspondencia con las temáticas de las obras trabajadas en clases.	El diálogo elaborado es incoherente, no tiene correspondencia con las obras trabajadas en clases, ni demuestra a partir de ello una reelaboración.
5. Deconstrucción de personajes	Cada personaje presenta una reconstrucción, a partir de su concepción de identidad de género y las relaciones de Subalternidad. Esto se demuestra en el vestuario, nombre, y cómo lo concibe el resto (personajes y público).	Cada personaje presenta una deconstrucción, pero en ocasiones queda impreciso, lo cual se demuestra en cómo lo concibe el resto (personajes y público).	La deconstrucción de personajes carece de elementos simbólicos, como el nombre, el vestuario o en las relaciones de Subalternidad.	No existe una deconstrucción total en los personajes presentados, tienen nombres comunes, vestuario estereotipado y no considera relaciones en la Subalternidad.