

Papeles
D. 127

GESTOS

TEORIA Y PRACTICA
DEL TEATRO HISPANICO





EL MELODRAMA, GENERO MATRIZ EN LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORANEA: constante y variaciones de su aproximación a la realidad.*

MARIA DE LA LUZ HURTADO
Universidad Católica de Chile. Ceneca

PRESENTACION:

Para plantear algunas hipótesis acerca de los géneros literarios, realizaré un ejercicio de análisis comparativo de obras teatrales de autoría chilena escritas en la segunda mitad de este siglo. Buscaré demostrar que existen géneros como el melodrama, cuyo arraigo en la cultura de la sociedad es tan fuerte, que sus matrices básicas de significación suelen hacerse presente en producciones diversas a través del tiempo. Y, lejos de ser rígidos, poseen la capacidad de rearticularse para responder a las necesidades de los sujetos en cada situación socio-política. En esta historificación se va, entonces, también recomponiendo la relación interpretativa que se establece con la realidad. Se produce de esta manera un tal dinamismo entre forma-contenido-contexto social, que no es posible atribuir a un género una única función ideológico-cultural.

Explorar, entonces, la riqueza de las rearticulaciones del melodrama chileno en las tres últimas décadas será el objeto de esta ponencia, intentando establecer una metodología que integre el análisis sincrónico de las formas expresivas con el diacrónico.

He tomado como unidad de análisis un género como manera de llenar el vacío que dejan los análisis críticos de la literatura centrados preferentemente en autores individuales. Destacan estos últimos más bien los rasgos rupturistas o innovadores de obras y autores que los hacen merecedores del rango estético de "vanguardia" más que las regularidades y continuidades históricas. Creo, por el contrario, interesante indagar en los géneros establecidos y recurrentes, por cuanto manifiestan elementos constitutivos de la cultura extendida socialmente, operantes en términos antropológicos. Mas, en tanto estamos hablando de textos que realizan síntesis resignificadoras, propias de la práctica artística, contienen, además, elementos que retroalimentan la cultura establecida en algún sentido, no necesariamente reproductor o estabilizador.

Me interesa especialmente realizar este ejercicio en el campo de la dramaturgia chilena contemporánea, porque el discurso interpretativo

existente exacerba con singular pasión el carácter rupturista del movimiento teatral universitario iniciado en 1941. De él, se destacan sus vínculos con las formas teatrales europeas y norteamericanas de vanguardia, a las que se conoce como modelo inspirador para su modernización y para su obtención de la jerarquía de alta cultura o de elaboración estética superior. Correlativamente, se valora el hecho de haber superado o cortado raíces con el movimiento teatral hispánico imperante hasta ese momento.

Este discurso desconoce el hecho que todo quehacer social, aún el creativo, se desarrolla en ámbitos culturales complejos pero específicos que, pudiendo ser transformados, lo hacen desde sus bases anteriores, las que no se pueden eclipsar. Es en este proceso dinámico entre sustrato común e innovación que va evolucionando la cultura y el arte, conformándose identidades nacionales más amplias y englobadoras. La conexión con elementos de la cultura imperante es más necesaria en el teatro que en otras formas de expresión, porque el rito que pone en relación en un mismo tiempo y espacio al acto de emisión con el de recepción requiere del logro de una comunicación efectiva inmediata. Siempre, claro, que interese mantener a una sociedad amplia con interlocutora, y no a una elite especializada.

Se ha escogido aquí el género teatral del melodrama para realizar el ejercicio propuesto por tener éste hondas raíces en la cultura hispanoamericana y chilena, manifestándose en diversas formas de expresividad cultural (literatura, canción popular, opereta, cine, radio-teatro, telenovela). Como decíamos, este ejercicio consistirá en identificar cuál es el eje ordenador del melodrama en cuanto a la relación que establece entre formas y significación de la realidad, a partir del juego entre constante y variación realizada a través de diferentes momentos de nuestra historia.¹

Entiendo aquí por formas los elementos constitutivos de la estructura dramática clásica: una *situación* o medio social en que se ubican *protagonistas* y *antagonistas* en equilibrio precario. La realización de acciones de unos y otros tendientes a un resultado provocan un *conflicto* cuando son contradictorias. El desarrollo de esta contradicción es finalmente *resuelto* en algún sentido en el desenlace, generando una nueva situación.

Como *significación* entiendo la cualificación que los elementos anteriores adquieren, al ser articulados de una manera dada en relación a rasgos sociales, simbólicos y valóricos. En la medida que el teatro es una mimesis simbólica de la realidad, aún cuando sus elementos sean específicos, es posible establecer proyecciones que van de lo particular a lo general, de lo individual a lo social, de un nivel de la estructura social a su totalidad.

La Matriz: el melodrama tradicional.

A comienzos de la década del '50 en este siglo, el melodrama es el género más trabajado autoralmente, y el más representado en nuestro país. En 1951, por ejemplo, nueve compañías han montado obras de

trece autores de melodrama tan afamados como Nicanor de la Sotta, Pérez Berrocal, Juan Ibarra, Moya Grau, Luchita Botto y Blanca Arce, muchas veces ligados también al radioteatro². Los autores que escriben a la fecha siguen reproduciendo un modelo ya cristalizado, que se arrastra desde principios de siglo, época en que las obras eran representadas directamente por compañías españolas.

Este modelo, matriz de los melodramas posteriores, posee las siguientes características: la *situación* siempre es la familia, la cual es el punto de cruce de los diferentes niveles de la vida (social). Esta es de clase media o baja urbana o rural, y está compuesta por un progenitor en general viudo, por hijos en edad casadera y por un sirviente antiguo (en el caso de la clase media). Todos ellos han constituido una unidad integrada, caracterizada por el respeto mutuo, el amor y la fraternidad con los sirvientes o los más pobres; no hay discriminación social. Han tenido un pasar económico digno, en el cual se satisfacen las necesidades básicas de subsistencia y se relacionan con los bienes materiales, entendiéndose como bienes de uso simbólicos, que prestan un servicio desde un lugar que forma parte de una cotidianeidad vivida por generaciones, y no como bienes de cambio proveedores de status.

El *conflicto* o la crisis se introduce por la ruptura de un miembro del plan familiar con los valores y formas de vida tradicionales, desintegrándola. Sabemos que el melodrama utiliza los estereotipos sociales de "los buenos" y "los malos". En este caso, el responsable de lo sucedido es "el malo", que puede ser el cónyuge de uno de los hijos, o un miembro de los grupos dominantes: aristócratas decadentes o funcionarios estatales venales. Siempre es un elemento externo a la familia sanguínea el que ejerce influencias negativas sobre un miembro de ésta.

Los inductores con que el "malo" atrae al desviado son, en último término, fundados en los valores modernizantes de la sociedad de consumo capitalista, en su momento de usufructo y no de producción. El objetivo de vida adoptado es la conquista del status, el lucro, el lujo ostentoso y el culto a la atracción física (las mujeres que usan adornos y pinturas, que hacen uso de su erotismo y que, por cierto, pasan necesitando dinero, son las "malas" de este melodrama). La conducta interpersonal consecuente es autoritaria, jerárquica y clasista, instrumentalizándose personas y bienes materiales para el logro de esos objetivos.

El principal símbolo de caída provocada por la ruptura familiar es la pérdida de la "pureza" en el caso de la mujer joven, y el abandono de la madre en el caso del hijo.

El *desarrollo del conflicto*, que profundiza el desequilibrio producido por el triunfo del mal(o), es el goce que estos últimos realizan de las posesiones de la familia, de nuevos recursos mal adquiridos, llevando

una vida licenciosa, mientras la madre y los "buenos" de la familia se encuentran ante una triple privación: afectiva, por la soledad y el desamor; moral, al no poder realizarse en la unidad familiar y en el respeto de sus miembros a los valores; material, al caer en la pobreza máxima, debiendo vivir en los conventillos más míseros. En el caso de los patrones, es ahora el sirviente el que les da de comer (en una inversión mítica de la realidad, compensando la subordinación deudora de éstos).

Mientras se produce el sufrimiento progresivo del "bueno" y la impunidad del "malo", la tensión del desarrollo dramático tiende al restablecimiento de la justicia y a la reunificación familiar.

La *resolución* consiste en el arrepentimiento del hijo desertor, que vuelve a la madre y al hogar. Rechaza como ajenos los valores que ha adoptado, y acepta la vida honrada y sencilla que le era habitual; al arrepentirse, vuelve a la comunión con la gran familia terrena, y por ende, con la celestial. La conclusión final es la muerte de uno de estos personajes, como acto final de expiación y/o purificación. La justicia, el perdón, la felicidad son atributos de Dios y no de los hombres.

Al "malo original" se le castiga cuando es un miembro del todo externo a la familia. En el caso de los melodramas de crítica social, el hacer justicia moral implica ir en contra de la justicia estatal, poniéndose estos órdenes en contradicción: el justiciero "popular" se transforma en "malo" ante los ojos de la sociedad, siendo que ha actuado en defensa del bien. Un ejemplo nítido de esta aproximación es *Almas Perdidas*, de Acevedo Hernández.

Este melodrama tradicional va tocando diferentes esferas de significación estratégicas:

- la psicológica, por cuanto profundiza fuertemente en la relación madre-hijo, simbolizando a la primera como útero materno protector, integrador, armonizador, siendo más efectivo en cuanto los hijos estén más incorporados en ella.
- la ética, por cuanto se constituyen ejes paradigmáticos de tipo binario, cuyos pares se corresponden verticalmente entre sí:
 - bien/mal
 - pobres/ricos
 - subordinados/poderosos
 - hogar/modernidad
 - justicia/injusticia
 - materia/espíritu
- la religiosidad popular tradicional, que homologa analógicamente a los componentes dramáticos: la madre equivale a la Virgen María; el hijo rebelde, al Hijo Pródigo, y el sufrimiento, al vía crucis expiatorio y redentor.

Este esquema visualiza las crisis afectivas, morales e institucionales como unidades correlativas que han de resolverse al interior de la familia mediante el restablecimiento del orden violado. En términos de *proyección histórica*, planteo la hipótesis que este modelo toma fuerza en momentos de sustitución de modos de producción y de relaciones sociales

cuya institucionalización histórica componía un mundo integrado y culturalmente legitimado. Este modelo proveniente de la tradición decimonónica, pero intensificado en su circulación en Chile a principios de este siglo, tiene como utopía a la sociedad tradicional feudal visualizada míticamente desde los sectores populares que han logrado en ella una integración estable. La familia extendida se plantea como la unidad capaz de resolver los problemas de subsistencia económica, de educación, de gratificación emocional, de protección, en definitiva, de reproducción biológica y social de los individuos.

Es esta familia la que se siente fuertemente amenazada al verse desplazada de sus fuentes de sustentación, al cambiar las relaciones sociales, formas de subsistencia y valores, marginalizándola en relación a la modernidad. Lo que se plantea es la mantención del orden tradicional, conservando la gran familia popular integrada fraternalmente por sectores medios y sus sirvientes, sustentado en el gran útero materno de la madre, símbolo del amor, de la tradición y de lo religioso-trascendente, del paraíso perdido que hay que restaurar.

Concretamente, se plantea familia y sociedad como elementos antagónicos, y la manera que ésta tiene de asegurar su continuidad es encerrándose en sí misma, inmóvil, evitando la introducción de elementos propios de la modernidad capitalista que trae, a la postre, el deterioro de su situación.

Dramaturgia Universitaria: *Deja que los Perros Ladren* (1959).

Como decíamos, muchas de las obras iniciales de los dramaturgos de la generación del '50, de raigambre intelectual y universitaria, poseen como estructuras fundantes al melodrama. Podemos mencionar, de Sergio Vodanovic, *El Senador no es Honorable* y *Deja que los Perros Ladren*, que analizaremos aquí; de Egon Wolff *Los Discípulos del Miedo* y *Parejas de Trapo*; incluso *El Abanderado*, de Heiremans.

Estas obras se las ha leído fundamentalmente en su dimensión realista-psicológica, en paralelo con Ibsen. Acordando que esta interpretación es válida, queremos buscar en el ángulo propuesto.

Deja que los Perros Ladren está ubicada como *situación social* en una familia de sector medio, específicamente, de empleado estatal. Los componentes son el padre, la madre, el hijo y la sirvienta, y se encuentran en un momento primero de estabilidad. Existe unión familiar, simbolizada por una serie de elementos, como la realización de paseos familiares, el cariño de la sirvienta, el trabajo conjunto de padre-hijo para mantener los objetos familiares que le son útiles (el viejo auto). Cada uno cumple su rol: el hijo estudia, la madre es una buena dueña de casa, el padre un funcionario cumplidor. Poseen un pasar económico básico que les da cierto desahogo, pero no lujos.

¿Cuál es el elemento de *ruptura*? Nuevamente, la presión externa: en este caso, simbolizada por intereses políticos fuera de la norma social y moral establecida. Se trata de un político que presiona al padre para que cambie su moral funcionaria y clausure un periódico, aduciendo razones sanitarias. La motivación última es nuevamente el lucro personal y el aprovechamiento de posiciones de poder en el Estado

para el propio beneficio. Aquí, el "malo" equivale al jefe laboral, quien, a su vez, ostenta un cargo de confianza política del régimen.

El *conflicto* se desarrolla a partir de la desviación de un miembro de la familia: cuando el padre entra al juego. Primero, lo hace para conservar su puesto y, por ende, el bienestar familiar; luego, por un vértigo de fascinación por el mundo de lujos y poder que se le abre. Viola su norma ética, y su bonanza económica va aparejada con el deterioro de las relaciones afectivas y la desintegración familiar. Esta se acentúa cuando el hijo sigue el ejemplo de su padre. Deja sus estudios y se convierte virtualmente en cómplice de los manejos de su padre con el político. Mientras, la madre —la mujer nuevamente— es la única que se mantiene incontaminada, como reserva moral de la familia.

Cuando el deterioro atraviesa todos los componentes de descomposición familiar, el padre reacciona al verse en el espejo viciado de su hijo y, pensando en el futuro de este último, intenta rescatar su ética funcionaria negándose a la clausura de la prensa opositora al régimen, aún a costa de los problemas que le devengan (chantaje del político, maniobras para desplazarlo, pérdida del trabajo, etc.).

La *resolución final* es la vuelta a la unidad familiar y a los roles tradicionales de cada cual, como también el inicio de la lucha por restablecer el orden social violado y violador de la integridad institucional-social. En este caso, a diferencia del modelo clásico, esta lucha lleva de nuevo a la sociedad en cuanto es ésta la que rompió a la familia. La manera de recomponerse como familia, y expirar su "caída", implica también recomponer a la sociedad —y al Estado— en una primaria lucha político-social. Se ven impelidos a influir en lo público; lo que ocurre en la familia y en la sociedad no son excluyentes (el bien no deriva de encerrarse y evitar contactos con el exterior amenazante), sino son analógicos o correspondientes: la familia que sufre la experiencia de una sociedad corrupta sabe que es el germen de la propia corrupción, por lo que su lucha es desde la familia unida hacia la sociedad, en una postura de influencia activa.

Respecto a la racionalidad político-social que puede tener este esquema, es necesario ubicar la obra en su contexto de emisión. Decíamos que fue escrita a fines de la década del '50, tras tres períodos de gobierno de un solo partido —el Radical— y del gobierno populista de Ibáñez. El diagnóstico que se hace en la obra a este nivel, es que se había perdido el impulso generador del Frente Popular, el que, como promotor del desarrollo nacional, se basaba en un Estado mesocrático o representante de las clases medias. Su fundamento era su capacidad técnica para modernizar al país, desde un Estado benefactor que asumía su rol en términos éticos como servidor público. Entonces, la familia aquí representa a estos sectores medios auténticos, y su crítica a la corrupción política se entiende como una práctica a los estamentos de poder que están desconociendo esta función histórica. Su restablecimiento implica asegurar el proceso de desarrollo y de servicio nacional democratizador.

Aún cuando su orientación a la sociedad integra una dialéctica de reciprocidad, siempre mantiene un tono moralizante que distingue

entre el bien y mal, radicando el bien en la familia (en especial en la madre), y el mal, en la sociedad. Tras la asunción de la crisis, su impulso es a restaurar un orden anterior considerado positivo; aquí no sólo relativo a la institucionalidad familiar, sino también a la político-estatal, respecto a la cual se plantea un dinamismo transformador histórico, diferente al inmovilismo proyectado a lo trascendente que sólo deposita en el juicio divino la posibilidad del equilibrio, característico del modelo tradicional.

Pero "Deja que los Perros Ladren" puede tener una lectura diferente si se realiza su decodificación desde otro contexto histórico. Es lo que han destacado algunos analistas³, que, desde al autoritarismo militar prevaleciente en el Chile de hoy leen el planteamiento crítico a una manera de hacer política como una crítica al sistema político en su conjunto, lo que implicaría respaldar alternativas no democráticas como la vigente. Queda en evidencia la importancia del momento histórico como especificador de las correspondencias de significación que se establecen entre formas lingüísticas y realidad, el que puede incluso invertir la intención original de su autor en el proceso de resignificación que se deriva de la recepción activa.

Los Papeleros: elementos melodramáticos en una aproximación brechtiana.

El ejemplo que nos aporta *Los Papeleros*, de Isidora Aguirre, es interesante, por cuanto advertimos que una forma dramática que busca ser lo opuesto al melodrama por la objetivación de situaciones, el distanciamiento emocional, el planteamiento didáctico que explicita su mensaje —al que se le atribuye fundamento científico o al menos realista y no mítico—; en definitiva, en una obra de corte brechtiano, se incluyen elementos característicos del melodrama.

Sabemos que la intención fundamental de *Los Papeleros* es denunciar las paupérrimas condiciones de vida de un grupo de marginados (recolectores de papeles entre la basura), explicarla como consecuencia de estructuras de poder social que los someten a la explotación, y manifestar el escaso nivel de conciencia social y política que poseen los papeleros. La dinámica fundamental que mueve a la obra es la apelación realizada a éstos para que se den una organización que les sirva como órgano de lucha, para salir de la situación de injusticia, sufrimiento y privación en que se encuentran.

Siendo que la obra recurre a personajes sin mayor densidad psicológica, básicamente, a tipos sociales y personajes alegóricos, hay una excepción importante en el personaje protagónico que le da dinamismo a la obra: la guatona Romilia.

Justamente, veo en la guatona Romilia elementos constitutivos básicos de lo melodramático. Ella es, sobre todo, mujer, y su cualidad de mujer-madre es la que le permite sobrepasar la situación de conciencia opacada o asfixiada que comparte con los otros papeleros, y le da el impulso de combatividad. Está motivada en el deseo de rescatar a su hijo para que no recorra el circuito típico del melodrama: la

descomposición moral, el sufrimiento, el desconocimiento de la madre, el desarraigo cultural. La posibilidad de reintegrar al hijo se simboliza con la conquista de un techo, o sea, de un hogar que los cobije, que permita la coexistencia habitacional, donde pueda reproducirse su cultura sana, de raigambre campesina tradicional.

El "malo", en este caso, es el patrón, el propietario del basural, que abusa de la pobreza e invalidez social de los papeleros, y que goza de una riqueza sustentada en el trabajo de éstos y en las condiciones miserables de vida que poseen. El forma parte de un engranaje mayor, que va excluyendo u oponiendo a estos marginados a la sociedad establecida. Es, entonces, una estructura de poder fuerte a la que la guatona Romilia quiere responder en conjunto con los que comparten su espacio de habitación y trabajo, impulsando la organización pseudo-sindical y la negociación reivindicativa del techo. Cuando parece que se va a dar por vencida ante lo infructuoso de su tarea, la constatación de que su hijo ya está a punto de perderse en los circuitos del vicio y de la delincuencia inretornables, a los cuales conduce también a su compañera y a la guagua que han recogido, le hace redoblar su combatividad. En esta situación, entonces, es cuando ella se exalta, se arma como sujeto y como capacidad de conciencia, y llega al nivel de la lucha política, al llamado a la acción desafiante, terminando como un personaje heroico-trágico, incomprensida y atacada, pero segura que su acción es éticamente válida.

Es interesante ver cómo en esta obra brechtiana se introduce este elemento melodramático, el que me parece se hace necesario para establecer ese nexo del que hablábamos, con rasgos culturales compartidos, empleando una simbología hondamente enraizada en el inconsciente del espectador. Ante un discurso innovador por su combatividad política (en tiempos que aún no era un distintivo frecuente del teatro latinoamericano), y por la organización expositiva de su contenido que pudieran provocar una reacción defensiva⁴, se pone a este personaje que es capaz de establecer identidades emocionales y una fundamentación ético-moral incontestable a su planteamiento.

Un Melodrama de fines de la década del 70.

El Último Tren, de Gustavo Meza e Imagen, estrenado en 1978, nos entrega otro ejemplo de la flexibilidad de la estructura melodramática para dar forma a necesidades de expresión e interpretación socio-históricas diferentes; esta vez, en el contexto de la dictadura militar.

La obra se inicia con un equilibrio precario: a la familia provinciana sin madre, compuesta por padre empleado público de Ferrocarriles del Estado e hija, se reintegra la tía ausente que viene del extranjero; todos juegan a revivir el pasado en momentos en que la familia estaba completa, unida y feliz. Esta unidad que les da la capacidad de tranquilidad moral y de existencia armoniosa en todos los planos es afectada por un conflicto externo. Hay nuevas autoridades en el país, que

fijan una política diferente respecto a la organización del aparato estatal —en este caso de Ferrocarriles— y que proponen la clausura de los ramales que no aportan ganancias económicas.

La familia, que ha vivido por décadas de este trabajo, el que les otorgaba un lugar en la sociedad y un profesionalismo que constitúan todo un modo de vida, se ve enfrentada a perderlo. El impacto de este hecho presiona a la familia fuertemente, y la hija se sacrifica por el padre a través de la transacción moral, ofreciéndose al jefe que toma las decisiones, perdiendo, por tanto, su pureza. El deterioro económico va minando a la familia, que también va perdiendo el carácter de hogar brindador de equilibrio emocional, afecto y seguridad, llegando a quiebres personales y sociales profundos.

La resolución es aquí diferente a las anteriores, ya que la obra termina con el momento máximo de desintegración. La hija emigra a la capital, porque en el pueblo ya no hay trabajo y honorabilidad para ella; mientras el padre, incapaz de modificar su situación de cesantía y de aceptar la ruptura de la familia y de la tradición, enloquece de impotencia y rabia.

Un elemento significativo en la metáfora obra-contexto histórico radica en qué es lo que defienden, transan o se disputan la familia con la sociedad o el Estado.

En el caso de la obra de Vodanovic, vemos que las autoridades políticas estaban vulnerando un derecho ciudadano como el de la libertad de expresión, ya que lo que se clausuraba o se mantenía abierto era la prensa de oposición (considerada sensacionalista, porque denunciaba irregularidades escandalosas de la conducta pública o privada); en este caso, lo que cierra o se mantiene es el ramal de ferrocarril. Este simboliza la integración que la comunidad nacional es capaz de tener. Cuando se cierra ese ramal, se está cortando, aislando, separando tejido social, guiándose el Estado por una racionalidad económica financiera instrumentalista (valor de cambio de los bienes) y no por la de cumplir un rol benefactor de servicio público (valor de uso y gratificador de los bienes). Y la familia, al defender el ramal, no sólo se defiende a sí misma, sino que también defiende la proyección institucional-nacional que esa función laboral posee o poseía. Es decir, son partícipes de un modelo histórico-cultural vigente en el pasado fundante de la institución pública que los conforma, el que es visto como el modelo tradicional del país y de la familia, siendo ése el paraíso perdido que se busca rescatar frente a las transformaciones rupturistas que se plantean como modernizantes, y que son vistas como "mal" que trae el sufrimiento desquiciador.

Finalmente, el que no exista una resolución dramática en la obra que reintegre a la familia, es un elemento inédito en los modelos anteriores. En el clásico, que añora el orden tradicional feudal, se reúne la familia y se cierra sobre sí misma en defensa a las amenazas sociales de corrupción, depositando su confianza en Dios. En la obra de Vodanovic, propia del Estado de Compromiso, la reconstitución familiar se logra junto con la lucha social de sus miembros para modificar el sistema político que ataca y pervierte lo que ellos representan. En *El Ulti-*

mo *Tren*, tras el quiebre del Estado de Compromiso por el golpe de estado, vemos que nuevamente hay una oposición destructiva y antagónica entre familia y orden social, entre cambios modernizantes y tradición. Pero esta vez la oposición es irreductible, ya que los individuos no tienen capacidad real o histórica para modificar la situación de poder y reestablecer su unidad, y por tanto, el bien.

Al profundizarse el sufrimiento y la crisis, al final de la obra, en vez de solucionarse el conflicto, no se produce uno de los fenómenos más característicos del melodrama: la catarsis provocada en el espectador al participar emocionalmente de la experiencia del castigo del malo, de la purificación del bueno y de la realización de la justicia. Evita así resolver míticamente contradicciones que en la historia aún están abiertas, en una aproximación propia del realismo. Comprueba la síntesis producida en nuestro teatro entre dos vertientes: el melodrama hispánico y el realismo de los universitarios; en definitiva, entre la cultura popular y lo que en nuestro país era una forma propia de la alta cultura.

NOTAS

- * Transcripción de la ponencia presentada en el Primer Coloquio de Literatura, Santiago, Dic. de 1984.
- 1. La perspectiva que soporta esta ponencia forma parte de un estudio más amplio realizado en la Universidad Católica de Chile y apoyado por la Dirección de Investigación de esta Universidad (DIUC), titulado: *Teatro y Sociedad en la Segunda Mitad del Siglo XX*, coordinado por M. Luz Hurtado con la participación de Loreto Valenzuela.
- 2. Ver: M. L. Hurtado y L. Valenzuela: "El Melodrama", Revista *Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile* N° 91, 1983.
- 3. Ver Hernán Vidal: "La Dramaturgia Demócrata Cristiana", Universidad de Minnesota, 1983.
- 4. Es casi la primera obra chilena de estilo brechtiano.