

**TEATRO CHILENO DE TEMÁTICA CAMPESINA. *EL COCHAYUYERO* Y *LA MARIPOSA EN EL BARBECHO* DE ROBERTO NAVARRETE TRONCOSO**CHILEAN THEATER WITH PEASANT THEMES. *EL COCHAYUYERO* AND *LA MARIPOSA EN EL BARBECHO* THE ROBERTO NAVARRETE TRONCOSO**Dra. Patricia Henríquez Puentes***Universidad de Concepción
Concepción – Chile
pathenriquez@udec.cl**Dr. Daniel Pereira Pereira***Universidad de Concepción
Concepción – Chile
danielpereira@udec.cl**Dr. Juan Pablo Amaya González***Universidad de Concepción
Concepción – Chile
jamayag@udec.cl**Mg. Nicolás Masquiarán Díaz***Universidad de Concepción
Concepción – Chile
nimasquiaran@udec.cl**FECHA DE RECEPCIÓN:** 26 septiembre 2017 – **FECHA DE ACEPTACIÓN:** 12 enero 2018

RESUMEN: El artículo analiza dos obras de Roberto Navarrete Troncoso, dramaturgo formado en el marco del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC): *El cochayuyero* y *La mariposa en el barbecho*, ambas representativas del escaso teatro chileno de temática campesina. La particularidad de estas obras radica en que aquí el campesino es el poseedor de una verdad conducente a la reivindicación social y política y no quien recibe esa verdad de un personaje ajeno a la comunidad. Su voz cobra valor y es visible y audible en el presente de las obras. En esta dramaturgia, los campesinos son sujetos políticos autónomos, que se desplazan por las actuales regiones del Biobío y Ñuble en búsqueda de una solución a los problemas que los aquejan. Es en este deambular por lugares inexplorados e invisibilizados por los discursos geográficos, históricos, sociales, políticos y literarios que se ven impulsados por una empresa de conocimiento y apropiación territorial que les permite hacer suyo lo que les era denegado: la capacidad de hablar, pensar y ocuparse de los asuntos comunes.

PALABRAS CLAVES: Teatro chileno; Campesinado; Política; Territorio; Roberto Navarrete Troncoso

* **Correspondencia:** Universidad de Concepción, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte. Barrio Universitario s/n Concepción, Concepción, Chile.

Proyecto Fondart Nacional de Investigación n° 413750. “Roberto Navarrete Troncoso, dramaturgo del TUC. La escena inconclusa”.

ABSTRACT: The article analyzes two works by Roberto Navarrete Troncoso, a playwright trained under the framework of the Theater of the University of Concepción (TUC): *El cochayuyero* and *La mariposa en el barbecho*, both representative of the limited Chilean theater on peasant themes. The peculiarity of these plays is that here, the peasant is the possessor of a truth conducive to social and political demand and not one who receives this truth from a character alien to the community. His voice gains value and is visible and audible in the moment during the course of the story. In this dramaturgy, the peasants are autonomous political subjects who move through the present regions of Biobío and Ñuble in search of a solution to the problems that afflict them. It is in this itinerary of places, unexplored and invisible by geographical, historical, social, political and literary discourses, that their endeavors, driven by knowledgeable and territorial appropriation, allow them to take what they were denied: the ability to speak, to think and deal with common issues.

KEY WORDS: Chilean theater; Peasantry; Politics; Territory; Roberto Navarrete Troncoso

1. ANTECEDENTES DE UN DRAMATURGO INÉDITO

Roberto Navarrete Troncoso (1925-1999) forma parte de los dramaturgos chilenos que escribieron y escenificaron sus obras entre 1960 y 1972, al alero de uno de los teatros universitarios de la época, el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC (1945-1973), elenco que, junto al Teatro de la Universidad de Chile (1941) y al de la Universidad Católica (1943), contribuyó decididamente a transformar la escena teatral de nuestro país¹. Tal como se señala en el libro *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC* (2003), durante sus años de existencia, este conjunto se caracterizó por presentar un repertorio variado y actualizado de teatro europeo y norteamericano, el que tempranamente comenzó a incluir teatro chileno, en coherencia con el lema que aunaba a los elencos universitarios de la época, “sin dramaturgia chilena no hay teatro chileno”. Desde 1953 hasta 1972, el TUC escenificó diez y siete obras nacionales, el cincuenta por ciento de las cuales fueron de autoría regional.

Navarrete escribió catorce obras dramáticas, una novela y un número impreciso de poemas; dirigió un total de quince montajes y participó en más del cincuenta por ciento de los estrenos del TUC (46 de 81), desde 1955 a 1973². A fines de la década de 1960, comenzó a trabajar en cine³, período que coincide con su traslado a Santiago, junto a su familia, donde inició su carrera en televisión⁴.

A pesar de que Roberto Navarrete fue el dramaturgo local más escenificado en el TUC, gran parte de sus obras han permanecido inéditas desde la década de 1960 hasta nuestros días. Solo tres de ellas, *Hora cero* (1972), *Los herederos de las moscas* (1982) y *Carta abierta a individuos no identificados* (1986) fueron publicadas en el volumen *Los herederos de las moscas*, por Editorial Génesis, el año 1987. El resto no ha sido dada a la imprenta, estudiada, antologada, ni incluida en las historias del teatro chileno, hasta ahora. Las únicas menciones a su trabajo figuran en el libro *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC*.

La propuesta dramática de Navarrete, especialmente aquella que corresponde a la década de 1960, es coherente con el ideario institucional de la época, explicitado por el rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin: “dar satisfacción a los intereses, necesidades y apetencias culturales de la comunidad en que nos desenvolvemos”⁵. En sintonía con ello, Pedro de la Barra,

Director del TUC entre 1959 y 1960, advirtió que una de las estrategias para materializar escénicamente este ideario era:

“... identificar al TUC con la ciudad y la región de modo de influir en los espectadores de provincia, montando obras que enseñen algo, que tengan un fondo, que sirvan a la región agitando al público y atiendan la zona mediante giras...para ello es necesario estudiar al hombre de provincia y así no hacer una imitación solamente, sino crear a partir de una investigación del medio en que se actúa”⁶.

El proyecto de fundar un teatro regional, al servicio de las ciudades y pueblos de la zona sur se materializó en itinerancias y en un repertorio que se consolidó con el trabajo de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, autores de *Población esperanza* (1959); de José Chesta, autor de *Las redes del mar* (1959), *Umbral* (1961) y del radioteatro *Cruces hacia el mar* (1962); y de Roberto Navarrete, autor de más de diez obras dramáticas. A diferencia de Rojas y Aguirre, que recrearon el espacio del proletariado urbano de la época afincado en la población callampa; o de Chesta, que instaló sus personajes en dos espacios tan o más precarios social y económicamente, como la zona minera del carbón de Lota y una caleta de pescadores artesanales de Cerro Verde de Penco, Navarrete centró la atención de parte importante de sus obras en la zona campesina de las actuales provincias de Biobío y Ñuble, específicamente, en lugares invisibilizados hasta el día de hoy por los discursos geográficos, históricos, sociales, políticos y literarios, espacios que, en ese entonces, experimentaban el ‘atraso’ del sector agrícola vivido desde la década de 1930 en Chile. Al respecto, Gamonal afirma que el campesinado de la época hacía en política lo que ordenaba el patrón.⁷ El sometimiento a su autoridad era, en ese entonces, el resultado de una serie de factores relacionados con el aislamiento y las relaciones de dependencia:

“El aislamiento en que vivían en los fundos, alejados de los centros urbanos y de las conquistas modernas de la ciudad; las relaciones de dependencia y de lealtad, características de la sociedad tradicional, vinculando los campesinos a los patrones; las propias condiciones de trabajo inherentes al sistema de inquilinaje, enfatizando los lazos de dependencia; (y) el bajísimo nivel cultural de los trabajadores rurales”⁸.

2. TEATRO CAMPESINO

La dramaturgia chilena de temática campesina es escasa en nuestro país. Juan Villegas advierte que, a comienzos del siglo XX en Chile, el sector social ascendente –del que, por lo demás, proviene parte de los dramaturgos del período– se interesa especialmente por los proletarios, quienes constituían potenciales aliados con los cuales se conquistaría el poder político.⁹ Esto no es extraño, pues la temprana industrialización en esa época trajo como consecuencia que el sector agropecuario perdiera importancia en términos demográficos y productivos.¹⁰ El éxodo del campo a la ciudad y las condiciones de hacinamiento de un porcentaje importante de población dio origen a la proletarianización de mineros y trabajadores urbanos. Juan Andrés Piña recuerda que a comienzos del siglo XX, “en el país comenzaba a hervir una efervescencia que nacía de lo que se llamó la Cuestión Social, es decir, la abrumadora pobreza en que vivía la mayor parte de la población.”¹¹ Lo propio afirma Alejandra Brito para referirse a ese período en que la ciudad –específicamente Santiago–

resumía, de un lado, la prosperidad de la oligarquía chilena de la época del salitre; y, del otro, las tensiones y problemas que en el movimiento popular creaba la particular modernización de la sociedad chilena.¹² Obras representativas del teatro social de este periodo son parte importante de las propuestas de Antonio Acevedo Hernández, especialmente aquellas que denuncian el hacinamiento y la promiscuidad de quienes habitaban los conventillos, en el marco de la desigualdad con otras clases sociales. Piña lo expresa de esta manera:

“Hacia 1912, cien mil personas –la cuarta parte de la población santiaguina– sobrevivía en 25 mil conventillos, con un promedio de tres habitantes por pieza, que en muchos casos llegaba a diez. Todos los historiadores coinciden en señalar la presencia de enfermedades, desnutrición, analfabetismo, alcoholismo y alta mortalidad infantil que caracterizan el período, pero que era ocultado o apenas mencionado por los hombres públicos de la época”¹³.

Tal como dice Villegas, el análisis de los pocos textos teatrales de la época en los que aparecen campesinos es especialmente sugerente para entender la despreocupación de los sectores en el poder cultural por las condiciones de la vida en el campo.¹⁴ Los discursos históricos dedicados a ello afirman que lo que caracteriza la vida campesina hasta avanzada la mitad del siglo XX es la precariedad y el régimen de semiesclavitud en el que viven sus habitantes, entre otras cosas, debido a las gestiones que los hacendados del siglo XX realizaron para lograr la inaplicabilidad en el campo de las normas contenidas en el Código del Trabajo de 1924.¹⁵ Esto, sumado a que los campesinos no tenían voz como grupo y no mantenían relaciones sino con el patrón¹⁶, hizo que vivieran una situación de gran aislamiento y dependencia.

Navarrete forma parte de un reducido grupo de dramaturgos que se ocupa del régimen de inquilinaje en el que vivía el campesinado chileno aún a comienzos de la década de 1960, así como casi cincuenta años antes lo había hecho Antonio Acevedo Hernández en dos de sus obras emblemáticas, *En el rancho* (1913) y *El inquilino* (1914). Durán Cerda afirma que Acevedo Hernández expuso tempranamente la “gravitación secular de la supervivencia del sistema feudal en la explotación de la tierra y del hombre, la condición miserable en que vive el campesino sometido al capricho y a los intereses del rico, a la soberbia de los administradores, a menudo más aniquiladora que la del patrón.”¹⁷ Lo propio señala Piña, en relación a la primera obra de Acevedo Hernández, *En el rancho*.

“Estaba echado el cimiento, pues, para el llamado teatro social: el que indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos; da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno, y toma partido por los más pobres y destaca sus anhelos de humanidad”¹⁸.

El proyecto de reforma agraria constituía, a comienzos de la segunda mitad del siglo XX en el país, motivo de álgidos debates. En este marco, Roberto Navarrete escribió cuatro obras: *El cochayuyero* (1963), *La flor de la laguna* (1964), *La mariposa en el barbecho* (1969) y *Navidad en la aldea* (1970). Si bien el dramaturgo forma parte de esa “generación de artistas comprometidos”¹⁹ propia del mundo ideológico de los ‘60 en América Latina, para los cuales, tal como lo advierte Nelly

Richard, “la obra debía ser reflejo de la sociedad”²⁰, su propuesta se aparta de aquella “cuyas figuras –temáticas- debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentes”²¹. En estas obras, los personajes, la mayoría de ellos representativos de distintos tipos de dependencia dentro de la hacienda²², se desplazan por pueblos, villas y caseríos remotos de Ñuble y Biobío, reapropiándose de su tiempo fragmentado para crear formas de subjetividad que les permitan vivir a un ritmo distinto del que impone el patrón²³ e interrumpir así los efectos de la dominación.²⁴ Este deambular es impulsado por una empresa de conocimiento y apropiación territorial que les posibilita expandir los límites de su mundo y descubrir que sus problemas, como peones e inquilinos, se replican en otros lugares de la región, el país y, eventualmente, en otros lugares del mundo. En este sentido, estos personajes hacen visible una “singularidad universal, su verdad es propuesta en esta dramaturgia como una verdad universal”²⁵.

El resultado del desplazamiento de los personajes y de las respectivas detenciones traza un recorrido que, tal como lo afirma Ainsa, “propone su propio sistema de lugares (para) llenar los “abismos no revelados”²⁶. Navarrete dibuja un circuito que, organizado en movimiento, visibiliza el país desde localidades escasamente conocidas desde ese entonces: Rucapequén, San Rafael, Yumbel, San Carlos, Bulnes, Cabrero, El Colón, Tomé, Cobquecura, Talcahuano, Quiriquina, Buenuraqui, Pueblo Seco, Llano Blanco, Quillón, Nancagua y El Carmen. El dramaturgo elude las capitales regionales para dibujar un mapa físico y mental de su propio territorio, de ese “espacio vivido, marcado y reconocido en su variada y rica simbología”²⁷, poniendo con ello en entredicho una idea de región homogénea y, por sobre todo, formulando una ruptura con el orden de dominación y una reconfiguración del orden de los lugares, disposiciones y jerarquías.

Estas obras instalan en nuestro imaginario una selección de espacios y sistemas culturales heterogéneos legitimados y valorizados, entre otras cosas, a través de la inclusión sistemática de música, canto, baile y poesía popular, reinaugurando en la década de 1960, cierta rapsodización del drama.²⁸ En ellas, los personajes cantan, pregonan versos, hacen payas populares y bailan al son de la guitarra y de la victrola, haciendo visible el desborde hacia otros lenguajes y géneros poéticos. En efecto, estos lenguajes no son utilizados en estos textos para acompañar, ni para generar un ambiente, sino para configurar y valorar un imaginario social campesino, para “volver a emancipar lo que siempre ha sido (la) maldición (del drama): su estatuto de arte canónico”²⁹. En este sentido, si bien la propuesta dramática de Navarrete se inscribe en el escaso corpus de teatro chileno de temática campesina, también forma parte del corpus de teatro político, pero no solo porque tematiza sobre ello, tal como ocurre con parte importante de la dramaturgia de Acevedo Hernández e Isidora Aguirre, entre otros, sino por “la ausencia de lugares, voces y jerarquías que hace presente”, por la interrupción constante del orden natural de la dominación protagonizada por quienes no tienen parte, es decir, por el disenso que propone.³⁰

Advierte De Certeau que todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio, que no es sino un cruzamiento de moviidades. En las obras de Navarrete esta movilidad se hace festiva: en ocasiones, desde la nostalgia por el amor perdido: “El amor es como el agua, busca su cauce y no avisa, igualito hacen mis penas, cuando la que amo me olvida”³¹; en otras, desde la sátira política religiosa: “Venaiga”, San Sebastián, que no sabe de miseria, que no sabe que el poroto, el maíz y las tortillas, hay que ganarlas con sangre, con sudor y con desdicha”³²; y en otras, desde el verso

popular prosaico: “A una vieja le surcieron el pote con puro mimbre, no le quedaría bonito, pero le queo harto firme”³³.

El peón, “que iba de una hacienda a otra solicitando empleo... orillando las grandes ciudades en busca de posibles revueltas y saqueos”³⁴, fue hasta entrado el siglo XX una figura temida, “de un temor propietario al saqueo de la riqueza acumulada. Es decir, el temor nervioso que siempre despertaron en el patriarcado las masas de “rotosos”³⁵. En las obras de Navarrete, sin embargo, el peón itinerante es el que, producto de la crisis económica, busca sustento para su familia, recorriendo grandes distancias. A diferencia de ese peón estigmatizado como ladrón y de cuestionables costumbres, este presenta una conciencia social y política anticipadora de una rebelión campesina. De igual forma a como ocurre en otras obras de teatro latinoamericano, como es el caso de las propuestas escénicas del peruano Víctor Zavala³⁶ o del mexicano Luis Valdéz³⁷, en las obras de Navarrete los peones están dispuestos a reaccionar revolucionariamente ante los causantes de la opresión. La diferencia estriba en que aquí no solo se resisten frente a la dominación de los patrones, sino que también se niegan a reproducir su vida y a dejar el cuidado de sus asuntos en manos de los “hombres de pensamiento, de la palabra, de la visibilidad y de gobierno”³⁸, en resumen, en manos de los que históricamente han sido considerados poseedores del saber.

Con el objetivo de ejemplificar lo señalado, se propone una lectura de dos obras emblemáticas del teatro de temática campesina de Navarrete: *El cochayuyero*³⁹ (1963) y *La mariposa en el barbecho*⁴⁰ (1969), ambas representativas de una dramaturgia que organiza sus escenas en un flujo lineal sin interrupción y en las que, en general, no hay ocasión para citas o comentarios alusivos a lo que pueda tener lugar más allá del escenario; en esta dramaturgia, todo se limita al encuentro de caracteres a través del diálogo, en un proceso de continuidad temporal y espacial.⁴¹ Pese a esto, es posible identificar en una de ellas, específicamente en *La mariposa en el barbecho*, un guiño al espectador que vulnera ese carácter absoluto del drama, para proponer una zona de comunicación entre ese mundo paralelo y el mundo del espectador, lo que desestabiliza el textocentrismo⁴², evidenciando uno de los antecedentes locales de la crisis de la representación.

3. LAS OBRAS

En *El cochayuyero*, Don Rosendo, un peón que ha vivido y trabajado “desde que era cabro”⁴³ en un fundo de la Región del Biobío, es expulsado de su puebla, una vez que ha disminuido su fuerza de trabajo producto de la vejez y de las enfermedades que lo aquejan. La historia de este peón se desarrolla en la obra en una secuencia ininterrumpida y a través del diálogo de los personajes.

La fábula se inicia junto a una vertiente. Horacio Cancino, el Cochayuyero, ha caminado durante quince días, desde Cobquecura a Bulnes, con el objetivo de vender su producto y, con ello, alimentar a su familia.

Cochayuyero ... No sé qué vamos a hacer si la plata no alcanza pa' na'. Y a onde hay que alimentar cinco bocas... "hay" son los apuros. Es harto duro ver llorar a un hijo de hambre, sin hallar qué darle de comer... *(Pausa)*. Traje mi negocito a ver si puedo llevarme un par de saquitos de trigo pa'l invierno más que sea...⁴⁴.

El deambular del personaje y su caballo se interrumpe para descansar junto a la vertiente. Es precisamente aquí donde confluyen otros personajes que, también en tránsito, dibujan un mosaico de identidades campesinas de la época: Estanislao, Juan, Mercedes, Flor, el Mayordomo y los camperos. Este lugar, donde conviven en tensión patrones, peones e inquilinos y donde "los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados"⁴⁵, devuelve a los campesinos el uso del tiempo, "siempre contado, siempre contabilizado"⁴⁶. Aquí los personajes "oponen su propio orden del día"⁴⁷ para plantear su idea de mundo, sus anhelos y preocupaciones, en una temporalidad que escapa a la norma, excepto por el caso del Mayordomo y los camperos, representantes de los patrones, quienes justamente tienen la función de reestablecerla e imponerla. Junto a esta vertiente, especie de microcosmos del campo sureño de la época, verdadero "lugar practicado"⁴⁸, peones e inquilinos piensan y se ocupan de sus asuntos para lo cual dejan de trabajar, subvirtiendo el orden impuesto.

Estanislao ¡Macanudo! Hay que buscar gente en todas partes hasta que seamos una gran fuerza y nadie nos pueda parar. Tenemos que luchar por que alguna vez se acabe esta injusticia y toda esta explotación. No sacamos na' con quedarnos echaos en los huevos *(Todo este parlamento debe ser dicho con gran entusiasmo)*. Hay que buscar gente entre nuestros parientes, entre nuestros amigos, en todas partes.

Juan Usted sabe cómo están de "cachúos" los patrones.

Estanislao *(Riendo)* A ellos hay que decirles que güeno no más.

Cochayuyero Perdóneme, señor, que me meta en su conversación; esas palabras las hay escuchao yo... son harto bonitas...

Estanislao Y se puede realizar, amigo, antes que nada, debemos tener fe y confianza, porque estamos con la verdad... necesitamos que se nos haga justicia.⁴⁹

En esta obra, Estanislao es un comerciante que, además de ejercer su oficio, transmite a los otros personajes un conocimiento relacionado con "las razones y las causas de esa dominación que padecen"⁵⁰.

Estanislao Esto es lo que tenemos que cambiar. Ya estamos cansaos con las mentiras. No queremos limosnas, no queremos que mientras nos están hablando de Dios nos tengan con las tripas vacías y sin qué darle de comer a nuestros hijos. No, ya está bueno, harto hemos aguantao ya.⁵¹

Este personaje es particularmente importante en la obra, pues es el poseedor de una discursividad representativa de quienes supuestamente no tendrían que hablar, los trabajadores del campo. No es un intelectual, sino uno de los tipos humanos que puebla los campos chilenos de la época, es –en el presente de la obra– vendedor ambulante de "cachivaches"⁵². Antes, sin embargo,

también ha sido “hombre de mar”⁵³. En este sentido, forma parte de ese porcentaje de población identificada por el discurso histórico como *vagamundo*, aquel que itineraba por el territorio nacional desempeñando distintos oficios, que se empleaba “móvilmente y sin especialización”⁵⁴. Lo interesante es que este *vagamundo* conoce muy bien los mecanismos de dominación que sufren los que representan los distintos tipos de dependencia de la hacienda chilena de la época: peones, gañanes, inquilinos, entre otros. Su palabra causa efracción⁵⁵ en el Mayordomo y en los capataces.

- Mayordomo (A *Estanislao*) ¿Y vos, qué andás haciendo aquí? ¿No te tiene prohibido el patrón que te metás al fundo...?
- Estanislao Él no me he dicho ninguna cosa.
- Mayordomo Pero yo te dije.
- Estanislao ¿Y qué tiene...? Me ando ganando honradamente la vida con mi negocio.
- Mayordomo No te vengás a hacer el desentendido aquí. Vos sabís por qué el patrón no quiere que te metás al fundo... Te vas a mandar a cambiar altiro y no quiero verte más por aquí. O en la noche los vamos a arreglar de otra manera, oye...
- Estanislao ¡Puchas! que manda juerte usted ¡Cree que yo soy cabro chico!⁵⁶.

Estanislao es un personaje que hace uso de la palabra “para hablar de los asuntos comunes”, se apropia en este sentido de lo que no le estaba destinado, de la palabra que manifiesta lo justo y lo injusto.⁵⁷ De ahí que sea conminado sistemáticamente al silencio por el Mayordomo, “Usted no tiene velas en este entierro..., así es que callaíto mejor”⁵⁸.

El conflicto en *El cochayuyero* se explicita desde la primera parte de la obra. La expulsión de Don Rosendo de su puebla, el padre de Juan, hace visible una práctica antigua, supuestamente abolida en el campo chileno de mediados del siglo XX. Señala Góngora que la “institución del préstamo” presentaba una forma jurídica singularmente flexible, pues su registro solo constaba en papeles privados o verbales. Además, “estos contratos verbales (podían) renovarse automáticamente... esta voluntariedad (permitía) el lanzamiento con pocos días de anticipación”⁵⁹. Muchas veces la renovación dependía de la relación personal del tenedor en préstamo con el dueño.⁶⁰ Esta es precisamente la situación que presenta Navarrete en esta obra, lo que se observa en el siguiente fragmento:

- Estanislao (*Mirándolo*) Se la puede el viejo todavía. ¡Tan güenazo pa’ la talla que es, no!
- Juan Hace tiempo que anda con la guardia media caída sí. Desde que le pidieron la puebla. (*Pausa*) Si el patrón viejo hubiera estado vivo, estoy seguro que no se habría animao a pedírsela. Se conocían de guainas⁶¹.

La compleja e injusta situación que vivía el campesinado chileno durante la primera mitad del siglo XX había sido denunciada en la novela *Ránquil* (1941) de Reinaldo Lomboy, obra basada en uno de los episodios de extrema violencia que forman parte de la historia social del mundo rural de Chile, la matanza de Ránquil del año 1934⁶². Tanto en esta novela, como en otras reescrituras del mismo episodio, como *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre y, también, en la novela de Patricio Manns, *Actas del Alto Biobío* (1985), reeditada como *Memorial de la noche*

(1999), el personaje que porta la verdad sobre la injusta situación que vive el campesino en la zona, en este caso mapuche, es ajeno a la comunidad: es un profesor que, “aunque nacido en mejor cuna, tiene los ojos puestos en los humildes”⁶³. En las obras de Navarrete, en cambio, se propone una transformación del mundo de los posibles.⁶⁴ Aquí los mismos peones comprenden que pueden ser algo distinto que peones.

En efecto, en *El Cochayuyero*, Juan se debate entre la rebeldía frente a su situación –“soy un pobre peón que no puede casarse con la mujer que quiere”⁶⁵- y la desesperación, frente al problema que enfrenta su padre – “¡Qué barbaridad más grande, Dios mío! Si el pobre no puede hacer ningún plan... too le sale mal”⁶⁶. Pese a la aparente imposibilidad de encontrar una solución, Juan comprende, en el final de la obra, que la educación le permitirá enfrentarse a las injusticias: “cuando vuelva, vamos a luchar contra toda esta miseria, aunque nos maten (*Hace la señal de la cruz*) ¡Juro que voy a aprender a leer! ¡Que voy a ser un hombre!”⁶⁷.

Así como en Navarrete, Acevedo Hernández, casi treinta años antes, también había advertido que el camino de la liberación del pobre era la educación, principio que recuerda el lema más famoso del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, “Gobernar es educar”. En *Los Palladores* (1936) uno de los personajes señala: “Y cuando tengay hijos hácelos estudiar en libros... que no haya ningún Javier de la Rosa que los haga bajar la ley. Cuando el roto sepa de libros, nadie lo igualará”⁶⁸. Lo propio señala Isidora Aguirre en *Los que van quedando en el camino* (1969): “¿Cómo puede defenderse el campesino y pelear su puebla, si ni siquiera es capaz de distinguir un papel escrito que lo favorece de otro que lo condena?”⁶⁹. De esta manera, la denuncia en Navarrete, así como en Acevedo Hernández y Aguirre, cumple una función que motiva a la acción, función que debe ser distinguida de aquella que se dirige a los sectores medios, no obreros, ni campesinos, pues, como advierte Juan Villegas dicha denuncia cumple aquí una función concientizadora.⁷⁰

En efecto, la dramaturgia de Navarrete está más claramente dirigida a sectores obreros o campesinos, en coherencia con ese espíritu solidario que en la década de 1960 compartían actores, directores y escritores, los que realizaban “grandes esfuerzos a fin de llevar sus creaciones al pueblo”⁷¹. Tal vez este fue el motivo por el cual el estreno de tres de sus obras de temática campesina se realizó en el marco de actividades de extensión del elenco penquista. *La mariposa en el barbecho* fue la obra con la cual el TUC hizo una gira por las comunas de Angol, Victoria y Mulchén el año 1969; *El cochayuyero* fue puesta en escena por el conjunto teatral de la Escuela Dental de la UdeC el año 1965 en el marco del Primer Festival de Teatro para Universitarios. Por su parte, *La flor de la laguna* fue estrenada el año 1965 por el TUC y, al año siguiente, fue reestrenada por un nuevo conjunto teatral de la ciudad, Los comediantes del Biobío.⁷²

En *La mariposa en el barbecho*, obra ambientada cerca de Bulnes en 1941, Amadeo, el inquilino de Don Tristán, le consigue trabajo a Luis Acuña, un peón itinerante que ha encontrado en el camino. La llegada de este al fundo llama la atención de Ester, la hija del patrón, quien en poco tiempo lo seduce, subvirtiendo con ello estereotipos de clase y género y proponiendo un nuevo orden que, sin embargo, no aspira a mantener en el tiempo. El peón se revela, se da cuenta que no tiene por qué someterse al régimen de explotación que le propone veladamente Ester.

En esta obra confluye una heterogeneidad de personajes representativos de las relaciones laborales del campesinado chileno de la época: aquí hay peones estables, itinerantes, peones de “valde” e inquilinos. Amadeo es uno de estos últimos, “puebla precariamente un campo del cual no es dueño”⁷³ y en el que ha trabajado desde “guainita”⁷⁴, sin embargo, “después de treinta años, apenas (le) alcanza pa’ parar la olla”⁷⁵. Advierte Góngora que el inquilino no es un proletario, sino un tenedor de tierras y un usuario de los pastos de la hacienda.⁷⁶ Esta es precisamente la situación de Amadeo el que, de regreso desde Bulnes al fundo de Don Tristán, entra en contacto con Luis, impulsado por un sentido de la solidaridad con este peón itinerante, a quien traslada para conseguirle un trabajo. La obra, sin embargo, no se inicia sino hasta que llega a *su casa* donde vive con Margarita, su mujer, quien, lejos de apoyarlo, lo cuestiona duramente:

- Amadeo Pase y siéntese no más, amigo. (*Entra Luis. Hacia la cocina*) Oye, te traigo una visita.
- Margarita (*Se asoma y mira despectivamente a Luis*) ¡Ahhhhh!
- Amadeo (*Indicándole que se siente*) Ave María, el tremendo calor que hacía en el camino... ¡A quién se le ocurre cortar toda la alameda también! (*Nuevamente a la cocina*) Oye, tráeme una limonadita, ¿quieris...?
- Margarita (*Su voz fuerte, desafiante*) Estoy ocupada...
(...)
- Amadeo ... Así es la cosa, pues, amigo: el pez más grande se come al más chico. Mire usted, empecé a trabajar de “guainita” y después de treinta años, apenas me alcanza “pa’ parar la olla”... Patiperrié hartó sí; rebuscándola, llegué hasta la Patagonia. Casi me cagué de frío, así es que me las “emplumé” de vuelta... después tuve en El Teniente, ahí sí que se ganaba plata, no ve que eso es de los gringos... Nosotros somos solos con la patrona, a veces me pega sus “boquillazos” porque me pego mis respiraitas... uno tiene que darse sus gustos también, si no somos na’ animales... ¿no es cierto? (*Luis sonríe y afirma. Margarita en sus actividades de casa*) Oye... ¿Voy a ver si el patrón le da trabajo a este cabro?
- Margarita ¡Metete en líos, no más... como yo soy la piedra de tope!
- Amadeo (*Intentando contestarle*) Yo soy el...
- Margarita (*Cortando*) Sigue con tus “burrás” no más... (*Luis intenta irse*)
- Amadeo (*Deteniéndolo*) Espere (*Se sirven dos copas de limonada*)⁷⁷.

La casa en la que habitan Amadeo y Margarita es en esta obra el espacio en el que ocurre gran parte de la acción. Allí confluyen patronos, peones e inquilinos; se desarrolla la vida doméstica de estos últimos y tiene lugar una tonada popular acompañada de guitarra; allí encuentra refugio el peón, pero también el yerno y la hija del patrón y él mismo, pues es este el lugar donde el primero pasa la borrachera, duerme, se cambia de ropa, come y encuentra nuevos compañeros de juerga; donde ella subvierte los órdenes; y donde el patrón demanda del inquilino formas de conseguir dinero para las apuestas.

Margarita ¡Diablo, que me asustó!
Jorge ¡Bah! Ahora no conoces a tu regalón. (*Se le tira encima*)
Margarita (*Sacándolo*) Por Dios, en la facha en que anda, don Jorge... Sáquese esa ropa... miren... Voy a buscarle una camisa... A ver, venga pa'cá. (*Entra Amadeo. Margarita saliendo*) Ahí está, vieras cómo llegó.
Jorge (*Sale del dormitorio, abrochándose la camisa*) Quiubo, pus, Amadeo. Todavía estás vivo, hombre. (*Pausa*) Putas, tay hasta más güenmozo...⁷⁸.

En esta obra, Navarrete “recompone las relaciones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir... (y) las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra”⁷⁹. En *La mariposa en el barbecho*, a diferencia de la otra obra en estudio, el énfasis está puesto en una mirada más prosaica de la sociedad campesina y de las relaciones humanas entre peones e inquilinos, patrones y peones, como también, entre ellos mismos. Aquí se “desmontan los mecanismos de los vicios, manías y alienaciones”⁸⁰, haciendo visibles las grietas de lo real. Ester, Jorge y Tristán constituyen tres facetas del patrón de fundo chileno de la época. Pero Ester se aparta de la “misión de la mujer”⁸¹ prevalente desde la segunda mitad del siglo XIX en Chile de “servir a Dios, a su marido, a sus hijos”⁸². Es una mujer liberal sexualmente, con lo cual desafía el estereotipo femenino de la época y los valores que la definían: “su virginidad, su honra sexual y su maternidad”⁸³. Lo propio ocurre con otro personaje femenino, Juanita, quien mantiene una relación desenfadada con Amadeo en presencia de su marido, Don Quicho. La diferencia entre una y otra, además de la procedencia de clase –una es hija del patrón; la otra, la esposa de un peón–, es que, en el caso de Juanita, su marido, no se encarga de su virtud, tal como estaba estipulado socialmente. Zárate (1995) lo expresa así: “En búsqueda de virtud, la mujer no está sola; cuenta con el aparato represivo de su propia familia, de la Iglesia, de la policía y del resto de las mujeres.”⁸⁴ En la obra, el acotador señala que Amadeo “Le pega un atrincón delante de Don Quicho. Este no reacciona, mira para el lado”⁸⁵.

Los preceptos de masculinidad de la época que estipulaban el comportamiento para los esposos⁸⁶ se tensionan en el caso de ambos personajes, Amadeo y Don Quicho. En lo que concierne a Ester, el aparato represivo de la familia y de las otras mujeres hace que esta se encargue de buscar los momentos en los que no será sorprendida, interviniendo el orden establecido que estipulaba un lugar para los patrones y otro para los peones. No obstante su liberalidad, este personaje no tiene la dirección de su vida, sabe que la única manera de salir del campo es casándose⁸⁷, con Jorge, su novio. El problema es que este también representa un “modelo alternativo de masculinidad”⁸⁸ de la época, para el cual la autonomía de probar su virilidad en burdeles y bares es más importante que la estabilidad de la responsabilidad familiar. En el presente de la obra, Jorge ha pasado quince días tomando en un burdel, apartándose del proyecto moralizador de las élites de la época, de las que forma parte, para las cuales “la abstinencia era un signo de autodisciplina y denotaba una hombría virtuosa que favorecía el desarrollo nacional”⁸⁹. Por último, Don Tristán, el dueño del fundo, de igual modo que su futuro yerno, tampoco cumple con los modelos de masculinidad, pues ha gastado su fortuna en apuestas. En el aquí y ahora de la fábula, necesita que Amadeo venda algunos animales para volver a jugar “una mano buena que acierte siquiera... Este es el periodo más jodido, vienen todos los pagos, y pa’ colmo, no falta el güevón que se accidenta”⁹⁰. En resumen, en esta obra el patrón se caracteriza por su decadencia, condición que poco a poco va permeando también al inquilino y a su mujer.

Margarita, Juanita, Luis, Bartolo y Amadeo constituyen facetas de peones e inquilinos. En el campo chileno de la época, el inquilino tiene algo de patrón y, al mismo tiempo, de peón. En efecto, la identidad del inquilino se tiñe del incierto color del mestizaje, tal como lo advierte Ranciere, en el caso de obreros y patrones:

“Existe una gran cantidad de hombres que se ubican entre el patrón y el obrero, es decir, que tienen algo de patrón y algo de obrero, pues ellos trabajan para patrones y son tratados por esos mismos hombres de obreros, y ellos a su vez son tratados de patrones por los obreros que ocupan...son los mestizos políticos”⁹¹.

Margarita es un ejemplo de mestizaje político. En el momento en que detecta que el peón se hace visible para Ester, reacciona negativamente, conminándolo a volver a su lugar y a su tarea. Es precisamente en esta escena que la hija del patrón le recuerda que no es más que la mujer del inquilino:

Margarita *(Interrumpiendo)* ¡Bah! Yo creí que ya se había ido, señorita Ester. *(A Luis)*
 ¿Y usted no tiene nada que hacer? *(Pausa)* ¿Qué platicaba tanto?
Luis La señorita me estaba preguntando...
Margarita *(Dura)* Ya le contestó... ¿Qué espera entonces? *(Luis sale)*
Ester Oye... esas no son maneras de tratar a la gente... ¡Qué te has creído...!
 Humillar así... ¿Qué derecho tienes...! *(Sale)*
Margarita Bueno, y qué le digo yo... *(Pausa)* Lo único que faltaba..., a mí retándome
 la niña. Estoy segura de que si la señora supiera esto “otro gallo cantaría”.
 (Pausa) Pero Amadeo es el que tiene toda la culpa. *(Pausa)* Tan “condolío”
 que lo han de ver. *(Pausa)* Pero me las va a pagar carito sí...⁹².

Lo propio ocurre con Amadeo, pero en relación a Bartolo, un “peón de valde”⁹³ que, en tanto tal, desempeña distintas funciones en el fundo. Entre todos los peones que participan en esta obra, Bartolo es el personaje sobre el cual prácticamente todos ejercen dominio. No ocurre así con Luis, quien, pese a ser un peón itinerante, se gana el aprecio del inquilino, de la hija del dueño del fundo e incluso del novio de esta, el que, en un comienzo, lo toma como compañero de juega. Lo interesante de este personaje es su evolución. En el comienzo de la fábula, ordenada según un flujo lineal sin interrupción, Luis es un tímido peón al que Ester y de alguna manera, su novio Jorge, le otorgan una nueva y paradójica dignidad-igualdad, al convertirlo en su amante, en el caso de Ester; y en su compinche, en el de Jorge, lo que trae consigo la subversión de las jerarquías entre peones y patrones:

Ester Recién escuché por la radio que van a hacer 35 grados de calor... *(Pausa)*
 ¿Usted no siente calor?
Luis *(Sonriendo)* Un poco.
Ester Mire yo como estoy... Tóqueme... *(Luis no se atreve)* Tóqueme *(Le toma la mano)*.
Luis Sí, está...
Ester ¿Qué edad tiene...? ¿Quiere que le adivine? ¡No tiene ni bigote! *(Luis*

Luis *sonríe*) ¿Qué edad tiene?
Veintiuno (*Le toma la cara, lo acaricia*).⁹⁴

Ester se caracteriza por manifestar una sexualidad casi irrefrenable, incluso en el ámbito familiar, distanciándose con ello de las prácticas de abuso y servidumbre sexual usualmente protagonizadas por personajes masculinos en lugares “sin referencias geográficas”⁹⁵, en contra de mujeres en situación de dependencia u obediencia:

Ester (*Sobreexcitada*) Amame, ámame, ámame... (*Lo besa, lo abraza y lo arrastra a la cocina. Ruido de relación amorosa. Entra Bartolo, pone atención y mira detenidamente al público. Se queda sin comprender mientras siguen los ruidos. Se queda unos segundos y sale. Toda la escena de un comienzo debe ser sotto voce*) No quiero que salgas más con Jorge (*Con reproche, en escena*).⁹⁶

Es precisamente en esta escena que la fábula interrumpe su flujo lineal producto del desdoblamiento del personaje Bartolo, que se acerca cómplice al espectador-lector, como un otro para mostrarle algo. La desaparición momentánea de la identidad fija del personaje es paralela, tal como lo afirma Sarrazac, a la crisis de la fábula y a su concepto fundamental, la mimesis.⁹⁷ En efecto, lo que aquí sucede es una fractura de la mimesis, momentánea, pero fractura al fin y al cabo. De esta manera, esta se torna “parcial, desviada, insólita, en una palabra, distanciada”⁹⁸. Si la distancia invita a la reflexión, ¿qué juicio demanda del lector-espectador esta escena? Tal vez, en primer lugar, la instalación de la sospecha frente a la transformación del mundo de los posibles propuesta por la hija del patrón y, en segundo lugar, la rebelión de Luis, el peón, frente a esta particular forma de dominio. En las escenas finales, este último exige mantener los derechos otorgados, exige igualdad. Como no lo logra, renuncia a la servidumbre de la hija del patrón:

Luis Recién acaba de decirme que me ama que...
Ester Y así es, ¿o crees que estoy fingiendo...? ¿Para qué... con qué objeto...?
Luis (*Agresivo*) Entonces, ¿qué puede importarle lo que haga o no haga don Jorge?
Ester ¡Es mi novio! No puedo de golpe y porrazo terminar con todo, lo cierto es que no hay nada que me acerque a él...
 (*Recuerde que esta escena en su totalidad es sotto voce*)
Luis Y yo, ¿qué soy? ¿Una cosa..., un mueble, un monigote?
Ester (*Alti*) Estás celoso.
Luis Sí, celoso. ¿O no tengo derecho? Cree que es muy agradable para mí ver cómo lo provoca a diario, se le cuelga del cuello, lo besa delante de mí... Francamente no comprendo. (*Pausa*) Para que lo entienda bien..., no porque las circunstancias me sean desfavorables, puede tratarme como si fuera un estúpido..., no lo soy... y no lo voy a seguir aceptando. ¡Entiéndalo bien!⁹⁹.

4. REFLEXIONES FINALES

La dramaturgia de Roberto Navarrete Troncoso se inscribe en el proceso de desarrollo y cierre de uno de los tres elencos universitarios chilenos de mediados del siglo XX en Chile, el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC (1943-1972). En este sentido, es esta una dramaturgia representativa de un periodo en el que la institución universitaria fortaleció sus políticas culturales y de vinculación con el medio, lo que se tradujo en un incentivo y valoración de una diversidad de lenguajes de las artes, uno de los cuales fue el teatro.

Roberto Navarrete forma parte de los dramaturgos de Concepción que fueron escenificados por el elenco universitario, en un momento en el que este comenzó a incluir teatro chileno en su repertorio y a hacer suya la consigna que aunaba a los elencos universitarios de la época: sin dramaturgia chilena no hay teatro chileno. Cuatro son sus obras de temática campesina. En este trabajo se han estudiado dos de ellas, *El cochayuyero* (1963) y *La mariposa en el barbecho* (1969). En ambas se discute sobre el régimen de inquilinaje en el que vivía el campesinado chileno aún a comienzos de la década de 1960, a través de una fábula organizada de acuerdo a un flujo lineal sin interrupción, en el que se hace evidente una continuidad temporal y espacial y el predominio del diálogo. En la segunda de estas obras, sin embargo, es posible percibir cierta fisura entre el mundo del espectador y el mundo paralelo de la escena, anticipando con ello la crisis del carácter absoluto del drama y, por lo tanto, de la representación.

La importancia de la dramaturgia de Navarrete radica no solo en que permite completar un capítulo de la historia del teatro de temática campesina en Chile, del que se tienen escasos antecedentes, sino también en que propone una transformación del mundo de los posibles al hace presente la ausencia de lugares, voces y jerarquías inexploradas por la dramaturgia del periodo. En estas obras, los personajes se movilizan por pueblos, villas y caseríos de las actuales provincias de Biobío y Ñuble, reapropiándose de su tiempo fragmentado para crear formas de subjetividad que les permitan vivir un ritmo diferente del que impone el patrón e interrumpir el sistema de dominación imperante en el fundo chileno de la época. Aquí la práctica del espacio instala en el imaginario de lectores y espectadores una selección de sistemas culturales heterogéneos, en los que el campesino se singulariza por poseer una verdad conducente a la reivindicación social y política y no quien recibe esa verdad de los que históricamente han sido considerados los que saben.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Affonso, Almino, Sergio Gómez, Emilio Klein y Pablo Ramírez. *Movimiento Campesino Chileno. Tomo I* (Santiago: ICIRA, 1970).
- Aszyk, Urszula. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016).
- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001).
- Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino* (Santiago: Imprenta Mueller, 1970).

- Aínsa, Fernando. "Propuestas para una geopoética latinoamericana" *Revista Archipiélago* Vol. 13 n° 50 (2005).
- Badiou, Alain. "Presentación de la edición en castellano de El ser y el acontecimiento" *Acontecimiento* Año X n° 19-20 (2000), pp. 11-25.
- Brito, Alejandra. "Del rancho al conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina. Santiago de Chile, 1850-1920" En: Lorena Godoy, et al. *Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: Coedición SUR/CEDEM, 1995).
- Contreras, Marta, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción, TUC.* (Talcahuano: Trama Editores, 2003).
- Contreras, Marta, Enrique Luengo y Luz Marina Vergara. *José Chesta. Textos y Contextos* (Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994).
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana, 2007).
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno moderno" *Anales de la Universidad de Chile* Año CXXI n° 126 (1963).
- Flores, Arturo. *Acerca del Teatro Campesino de Luis Valdéz* (Bogotá: Universidad Veracruzana, 1990).
- Foucault, Michel. *De los espacios otros* (Lima: Cercle des études architecturales, 1967).
- Gallardo-Saborido, Emilio. "Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala" *Estudios Ibero-Americanos* Vol. 43 n° 1 (2017), pp. 97-111.
- Gamonal, Germán. *Jorge Alessandri. El hombre. El político* (Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1987).
- Gómez, Sergio. *El Movimiento Campesino en Chile* (Santiago: FLACSO, 1985).
- Gómez, Sergio y Jorge Echenique. *La agricultura chilena. Las dos caras de la modernización* (Chile: FLACSO, 1988).
- Góngora, Mario. *Origen de los inquilinos de Chile central* (Santiago: Universidad de Chile, Seminario de Historia Colonial, 1960).
- Navarrete, Roberto. *Los herederos de las moscas* (Santiago: Editorial Génesis, 1987).
- Navarrete, Roberto. *El cochayuyero* (Obra inédita, 1963).
- Navarrete, Roberto. *La mariposa en el barbecho* (Obra inédita, 1969).
- Navarrete, Roberto. *Navidad en la aldea* (Obra inédita, 1970).
- Piña, Juan Andrés. *Teatro Selecto de Antonio Acevedo Hernández* (Santiago: Red Internacional del Libro Ltda., 2000).
- Ranciere, Jacques. *Figuras de la historia* (Argentina: Eterna Cadencia, 2013).
- Ranciere, Jacques. *La noche de los proletarios* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010).
- Ranciere, Jacques. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética* (Barcelona: Herder Editorial, 2011).
- Ranciere, Jacques. *El desacuerdo. Política y Filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996).

Richard, Nelly. "Lo político en el arte: Arte política e instituciones" En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Roseblatt, Karin. "Masculinidad y trabajo: el salario familiar y el estado de compromiso, 1930-1950" En: *Proposiciones. Aproximaciones a la familia* (Santiago: Sur Ediciones, 1995).

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile, Tomo II. Actores, Identidad y Movimiento* (Santiago: Editorial LOM, 1999).

Sarrazac, Jean Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (México: Editorial Paso de Gato, 2013).

Silva, Armando. *Imaginario urbano* (Bogotá. Arango editores, 2006).

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico* (Madrid: Editorial Dykinson, 2011).

Villegas, Juan. *La representación de los sectores campesinos en el teatro chileno de comienzos de siglo: El caso de Antonio Acevedo Hernández* (Santiago: Fondo Acevedo Hernández, 2006).

Zárate M. Soledad. "Mujeres viciosas, mujeres virtuosas. La delincuente y la Casa Correccional de Santiago, 1860- 1900" En: *Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: SUR/CEDEM, 1995).

¹ Urszula Aszyk. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016), p. 135. Fue precisamente a partir de los teatros universitarios que el espectáculo comenzó a ser concebido como un todo integral, bajo la responsabilidad artística de un Director; que los lenguajes escénicos comenzaron a cobrar una importancia inusitada para la época, en su potencialidad creativa y significativa¹; y que el repertorio de obras inauguró la inclusión regular de dramaturgia nacional. Es precisamente también en este período que la reflexión sobre el proceso escénico cobra importancia fundamental. Se descubre el espacio escénico tridimensional, cambia la función del decorado y se descubren sus valores poéticos y simbólicos, asimismo se abre el camino hacia una nueva arquitectura teatral, huyendo del teatro a la italiana.

² Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Alborno. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción, TUC* (Talcahuano: Trama Editores, 2003), pp. 485-551. *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard (1952), *Juno y el pavo real* de Sean O'Casey (1952), *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez (1953), *El capitán Carvallo* de Dennis Cannan (1953), *Todos son mis hijos* de Arthur Miller (1953), *La pata de mono* de W. W. Jacobs (1953), *Marido y mujer* de Ugo Betti (1954), *Cómo él le mintió al marido de ella* de George Bernard Shaw (1955), *Los lobos* de Romain Rolland (1956), *La posadera* de Carlo Goldoni (1956), *Té y simpatía* de Robert Anderson (1957), *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (1957), *El diario de Ana Frank* de Frandes Goodrich y Albert Hackett (1958), *La saga* de Patrick Hamilton (1958), *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller (1958), *Población esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre (1959), *El bobo que quiso ser médico* de Lope de rueda (1959), *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov (1959), *Las redes del mar* de José Chesta (1959), *El herrero y el diablo* de Ricardo Guiraldes y Juan Carlos Gené (1960), *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck (1960), *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare (1961), *Tienda de modas* de Kriloff (1961), *El niño de oro* de Clifford Odets (1961), *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca (1962), *La niña madre* de Egon Wolff (1962), *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola (1962), *Su día gris* de Roberto Navarrete (1962), *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega (1963), *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández (1963), *El diario de un sinvergüenza* de Alejandro Ostrovsky (1963), *La muerte de un vendedor viajero* de Arthur Miller (1963), *Don Juan* de Moliere (1964), *Ayayema* de María Asunción Requena (1964), *Dos horas con Shakespeare* de William Shakespeare: *Rey Lear*, *La muy dolorosa comedia* y *cruelísima muerte de Piramo y Tisbe* (1964), *Oh papá, mi pobre papá, mi mamá te tiene colgado del closet y yo me siento muy triste* de Arthur Kopit (1965), *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún (1966), *Los fantástikos* de Harvey Schmidt y Tom Jones (1966), *Don Benigno y los incendiarios* de Max Frisch (1967), *Montserrat* de Emmanuel Roblés (1968), *Las tres hermanas* de Antón Chéjov (1968), *Blues por Mister Charlie* de James Baldwin (1969), *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández (1972), *Lisistrata González* de Sergio Arrau (1972) y *Santa Juana de América* (1973).

³ En 1969, integró el elenco de *El chacal de Nahueltoro*, dirigida por Miguel Littin; en 1972, el de *Estado de sitio*, una producción franco italiana, dirigida por Costa Gravas; en 1973, *Ya no basta con rezar*, dirigida por Aldo Francia; en 1991, *Amelia López O'Neil*, dirigida por Valeria Sarmiento; en 1994, *Los naufragos*, dirigida por Miguel Littin; y en 1999, *No tan lejos de Andrómeda*, dirigida por Juan Vicente Araya.

⁴ Roberto Navarrete participó de importantes telenovelas chilenas de la época: *La gran mentira*, *La dama del balcón*, *Las herederas*, *el semidiós*, *La torre 10*, *La villa*, entre otras.

⁵ Contreras, et. al. (1994), p. 21.

⁶ Contreras, et. al. (2003), p. 163.

⁷ Germán Gamonal. *Jorge Alessandri. El hombre. El político* (Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1987), p. 47.

⁸ Almino Affonso, Sergio Gómez, Emilio Klein y Pablo Ramírez. *Movimiento Campesino Chileno. Tomo I* (Santiago: ICIRA, 1970), p. 18.

⁹ Juan Villegas. *La representación de los sectores campesinos en el teatro chileno de comienzos de siglo: El caso de Antonio Acevedo Hernández* (Santiago: Fondo Acevedo Hernández, 2006), p. 1.

¹⁰ Sergio Gómez. *El Movimiento Campesino en Chile* (Santiago: FLACSO, 1985), p. 8.

¹¹ Juan Andrés Piña. *Teatro Selecto de Antonio Acevedo Hernández* (Santiago: Red Internacional del Libro Ltda., 2000), p. 12.

¹² Alejandra Brito. "Del rancho al conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina. Santiago de Chile, 1850-1920" En: Lorena Godoy, et al. *Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: Coedición SUR/CEDEM, 1995), p. 30.

¹³ Piña (2000), p. 12.

¹⁴ Villegas (2006), p. 1.

¹⁵ Sergio Gómez y Jorge Echenique. *La agricultura chilena. Las dos caras de la modernización* (Chile: FLACSO, 1988), p. 41.

¹⁶ Affonso, et. al. (1970), p. 18.

¹⁷ Julio Durán Cerda. "El teatro chileno moderno" *Anales de la Universidad de Chile* Año CXXI n° 126 (1963), p. 178.

¹⁸ Piña (2000), p. 13.

¹⁹ Nelly Richard. "Lo político en el arte: Arte política e instituciones" En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-62/richard>, p. 2.

²⁰ Richard, p. 1.

²¹ Richard, p. 1.

²² Mario Góngora. *Origen de los inquilinos de Chile central* (Santiago: Universidad de Chile. Seminario de Historial Colonial, 1960), p. 103. Góngora advierte que hay tres tipos de dependencia dentro de la hacienda: la esclavitud, el peonaje y el arrendamiento, prescindiendo de asalariados de mayor rango, como el mayordomo y los capataces.

²³ Jacques Ranciere. *La noche de los proletarios* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), p. 25. Ranciere afirma que la dominación fija el ritmo del trabajo –y de su ausencia- o el de los comicios electorales, tanto como el orden de la adquisición de los conocimientos y de los diplomas. Separa entre quienes tienen tiempo y quienes no lo tienen; decide qué es lo actual y qué es pasado. Se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global... la emancipación de los proletarios consiste, primero, en reapropiarse de esta fragmentación del tiempo para crear formas de subjetividad que vivan un ritmo distinto al del sistema.

²⁴ Jacques Ranciere. *El desacuerdo. Política y Filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996), p. 25.

²⁵ Alain Badiou. "Presentación de la edición en castellano de *El ser y el acontecimiento*" *Acontecimiento* Año X n° 19-20 (2000), p. 4.

²⁶ Fernando Aínsa. "Propuestas para una geopoética latinoamericana" *Revista Archipiélago* Vol. 13 n° 50 (2005), p. 2.

²⁷ Armando Silva. *Imaginarios urbanos* (Bogotá. Arango editores, 2006), p. 29.

²⁸ Jean Pierre Sarrazac. *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (México: Editorial Paso de Gato, 2013), p. 77.

²⁹ Sarrazac (2013), p. 32.

³⁰ Jacques Ranciere. *Figuras de la historia* (Argentina: Eterna Cadencia, 2013), p. 47; Ranciere (1996), p. 25.

³¹ Roberto Navarrete. *La mariposa en el barbecho* (Obra inédita, 1969), p. 5.

³² Roberto Navarrete. *El cochayuyero* (Obra inédita, 1963), p. 8.

³³ Roberto Navarrete. *Navidad en la aldea* (Obra inédita, 1970), p. 13.

³⁴ Gabriel Salazar y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile, Tomo II. Actores, Identidad y Movimiento* (Santiago: Editorial LOM, 1999), p. 148.

³⁵ Salazar y Pinto (1999), p. 148.

³⁶ Emilio Gallardo-Saborido. "Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala" *Estudios Ibero-Americanos* Vol. 43 n° 1 (2017), p. 2.

³⁷ Arturo Flores. *Acerca del Teatro Campesino de Luis Valdéz* (Bogotá: Universidad Veracruzana, 1990), p. 32. Luis Valdéz (1936) es considerado el fundador del grupo teatral El Teatro Campesino de México. En 1965 los obreros campesinos de Délano, California, votaron la huelga. Valdéz fundó el elenco con el objetivo de "crear una conciencia de unidad y solidaridad entre los huelguistas". Con el correr del tiempo, este se transformó en la base del Movimiento Chicano. Junto con estrechar los lazos político-culturales mediante el arte, el grupo se transformó en la vanguardia artística que más tarde se conocería como El Renacimiento Chicano. Es importante señalar que el grupo teatral de Valdéz estaba integrado por campesinos y se presentaba ante espectadores campesinos. En este sentido, no se trata precisamente de teatro de temática campesina, sino de teatro campesino.

³⁸ Jacques Ranciere. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética* (Barcelona: Herder Editorial, 2011), p. 82.

³⁹ Contreras, Henríquez y Albornoz (2003), p. 301. *El cochayuyero* fue puesta en escena por un elenco de la Escuela Dental de la UdeC en 1965, en el marco de la celebración del Primer Festival de Teatro para Universitarios, convocado por la institución universitaria y dirigido por Héctor Hodgkinson. Participaron del montaje: Roberto Parada, Daniel Mardones, Ernesto Hurel, Guillermo Loo, Juan Donaire, Mónica Guzmán y Lila Bobadilla.

⁴⁰ Contreras, Henríquez y Albornoz (2003), p. 232. *La mariposa en el barbecho* formó parte de las actividades de extensión del TUC con la que el elenco realizó una gira a las comunas de Angol, Victoria y Mulchén. El elenco estuvo compuesto por Alberto Villegas, Fernando Fariás, Brisolia Herrera, Sergio González, Gloria Varela, Sergio Madrid, Juan Arévalo, Vicente Santamaría y Mireya Mora. En dirección, Roberto Navarrete Troncoso, como ayudante de dirección, Nina García; en composición y ejecución musical, Eduardo Gajardo; en sonido, Enrique Hidalgo; en confección de vestuario, Irma Troncoso; en apuntes, Dora Cárdenas; en escenografía, vestuario e iluminación, Héctor Hodgkinson; como jefe de taller, Luis Romero, ayudante, Luis Solar; y como jefe de electricistas, Luis Saldaña.

⁴¹ Peter Szondi. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico* (Madrid: Editorial Dykinson, 2011), pp. 35-37.

⁴² Szondi (2011), p. 37; Sarrazac (2013), p. 33.

⁴³ Navarrete (1963), p. 14.

⁴⁴ Navarrete (1963), p. 4.

⁴⁵ Michel Foucault. *De los espacios otros* (Lima: Cercle des études architecturales, 1967), p. 4.

⁴⁶ Ranciere (2011), p. 14. Ranciere afirma que los obreros deben luchar para romper el consenso que los asigna al orden del trabajo y distribuir, de otra manera, las funciones y lugares de los cuerpos... y finalmente, también la denegación temporal que experimentan los obreros y que consiste en la desapropiación del uso del tiempo... para los obreros la noche no es propiamente noche, si se reduce a un mero intervalo de reposo y recuperación de fuerzas entre dos jornadas de trabajo.

⁴⁷ Ranciere (2010), p. 9.

⁴⁸ Michel De Certeau. *La invención de lo cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), p. 129.

⁴⁹ Navarrete (1963), p. 5-6.

⁵⁰ Ranciere (2011), p. 12.

⁵¹ Navarrete (1963), p. 15.

⁵² Navarrete (1963), p. 14.

⁵³ Navarrete (1963), p. 14.

⁵⁴ Salazar y Pinto (1999), p. 106.

⁵⁵ Ranciere (2011), p. 73. Ranciere afirma que la política empieza con la existencia de sujetos que no son "nada", que son un exceso respecto al recuento de partes de la población. El proletario no es el representante de un grupo social, sino un sujeto político cuya palabra causa efracción porque es la palabra de los que supuestamente no tendrían que hablar.

⁵⁶ Navarrete (1963), p. 8.

⁵⁷ Ranciere (2011), p. 17; Ranciere (1996), p. 8.

⁵⁸ Navarrete (1963), p. 18.

⁵⁹ Góngora (1960), p. 102.

⁶⁰ Góngora (1960), p. 102.

⁶¹ Navarrete (1963), p. 44.

⁶² “La tragedia de Ránquil” (Archivo Nacional de Chile, DIBAM). En: <http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-52351.html>. El origen de este conflicto agrario se remonta a fines del siglo XIX. Desde 1881, el terreno en disputa, conocido como hijuela de Ránquil, formaba parte de un extenso latifundio denominado San Ignacio de Pemehue, de alrededor de 132.000 hectáreas. El conflicto comienza a escalar desde 1929, oportunidad en que Carlos Ibáñez del Campo dictó el Decreto N° 3.871, en el que reconocía a la familia Puelma Castillo la propiedad de 139.362 hectáreas ubicadas en el Alto Biobío, incluyendo 4.000 hectáreas de terrenos fiscales, que habían sido entregadas con anterioridad a familias de colonos. Ante esta medida los campesinos organizaron el Sindicato Agrícola de Lonquimay. Una delegación encabezada por su presidente, Juan Segundo Leiva Tapia, viajó a Santiago para intentar revertir esta medida. Como resultado se logró la derogación del Decreto N° 3.871 y también, que se dictara uno nuevo, el N° 265, de 27 de marzo de 1931, que convertiría esta hijuela en la Colonia Agrícola de Ranquil. Sin embargo, la caída de Ibáñez y la ascensión al poder de Arturo Alessandri Palma significó el comienzo de la tragedia de Ránquil y del Alto Biobío. La nueva administración adoptó una política favorable a los intereses de los latifundistas y los hacendados Puelma y Bunster, quienes consiguieron, a través de la acción de sus abogados, que el Gobierno volviera a revisar las medidas paliativas adoptadas por Ibáñez. El informe de la comisión nombrada por el Ministerio de la Propiedad Austral para investigar la validez de terrenos en la Provincia del Biobío tuvo como resultado los decretos de 1931 que favorecieron a los colonos con la entrega de 30.000 hectáreas de terrenos fiscales a los latifundistas. Esta acción legal del Ejecutivo fue la base para que los colonos, campesinos y mapuches fueran considerados ocupantes ilegales de los terrenos y fuera solicitado su desalojo definitivo.

⁶³ Isidora Aguirre. *Los que van quedando en el camino* (Santiago: Imprenta Mueller, 1970), p. 10.

⁶⁴ Ranciere (2010), p. 9.

⁶⁵ Navarrete (1963), p. 10.

⁶⁶ Navarrete (1963), p. 19.

⁶⁷ Navarrete (1963), p. 22.

⁶⁸ Durán Cerda (1963), p. 179.

⁶⁹ Aguirre (1969), p. 16.

⁷⁰ Villegas (2006), p. 1.

⁷¹ Contreras, Henríquez y Albornoz (2003), p. 58.

⁷² Contreras, Henríquez y Albornoz (2003), p. 531. Los Comediantes del Biobío tenían por objetivo entretener al público y divulgar en el ambiente local obras de autores regionales. Formaron parte del elenco de *La flor de la laguna*: Mireya Mora, María Inés Chavarría, Vicente Santamaría, Fernando Farías y Brisolia Herrera. En dirección y música, Roberto Navarrete Troncoso; asistente de dirección, Vicente Santamaría; escenografía e iluminación, Héctor Hodgkinson; Vestuario, Nina García; Dirección del coro, Eduardo Gajardo; Interpretación musical, Coro Universitario; Coreografía, Silvia Avila; Intepretación coreográfica: Grupo de Liceo de Niñas.

⁷³ Góngora (1960), p. 84.

⁷⁴ Navarrete (1969), p. 2.

⁷⁵ Navarrete (1969), p. 2.

⁷⁶ Góngora (1960), p. 95.

⁷⁷ Navarrete (1969), p. 1.

⁷⁸ Navarrete (1969), p. 9.

⁷⁹ Ranciere (1996), p. 58.

⁸⁰ Robert Abirached. *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001), p. 30.

⁸¹ M. Soledad Zárate. “Mujeres viciosas, mujeres virtuosas. La delincuente y la Casa Correccional de Santiago, 1860-1900” En: *Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: SUR/CEDEM, 1995), p. 152.

⁸² Zárate (1995), p. 152.

⁸³ Zárate (1995), p. 152-153.

⁸⁴ Zárate (1995), p. 153.

⁸⁵ Navarrete (1969), p. 15.

⁸⁶ Karin Roseblatt. “Masculinidad y trabajo: el salario familiar y el estado de compromiso, 1930-1950” En: *Proposiciones. Aproximaciones a la familia* (Santiago: Sur Ediciones, 1995), p. 184.

⁸⁷ Navarrete (1969), p. 4.

⁸⁸ Roseblatt (1995), p. 193.

⁸⁹ Roseblatt (1995), p. 193.

- ⁹⁰ Navarrete (1969), p. 8.
⁹¹ Ranciere (2010), p. 65.
⁹² Navarrete (1969), p. 6.
⁹³ Góngora (1960), p. 153.
⁹⁴ Navarrete (1969), p. 4.
⁹⁵ Foucault (2009), p. 12.
⁹⁶ Navarrete (1969), p. 12.
⁹⁷ Sarrazac (2013), pp. 131 y 168.
⁹⁸ Sarrazac (2013), p. 131.
⁹⁹ Navarrete (1969), p.12.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.

La reproducción parcial de este artículo se encuentra autorizada y la reproducción total debe hacerse con permiso de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.

Los artículo publicado en *Revista Estudios Hemisféricos y Polares* se encuentran bajo licencia Creative Commons CC BY-NC-SA 3.0 CL.

