

UN CLÁSICO DEL TEATRO CHILENO: “LA VIUDA DE APABLAZA”

por Fernando Cuadra Pinto

PROPÓSITO

Con la “comedia campesina” de Germán Luco Cruchaga *La viuda de Apablaza* plantéase, en la evolución de la dramaturgia chilena, una significativa ejemplificación del tópico evaluativo. Historiadores, ensayistas, críticos y aficionados del estudio del Teatro Nacional, le han otorgado la categoría de obra rectora en determinados aspectos y circunstancias de nuestra creación dramático-teatral. Aluden a sus características generales. Enumeran factores creativos. Inciden en los elementos estructurales. Se refieren a su lenguaje. Intentan la caracterización de los personajes básicos, pero de tal globalización suele fluir un desconocimiento del texto dramático y de su potencialidad teatral, derivación inevitable, al parecer, de lecturas de superficie o de apreciaciones sin el necesario rigor crítico-sistemático.

Por ello, considero que *La Viuda de Apablaza* merece un análisis que realmente evalúe su contenido, su estructura y la significación que, como creación, conlleva en la madurez de la dramaturgia nacional. Este es el intento propuesto: la valoración jerarquizada del complejo concepto-estructura que involucra todo proceso creativo, en el cual la palabra y el lenguaje son factores concretados del mismo.

Mi propósito abarcará la estructura interna y la estructura externa; esto es, los significados conceptuales y los significados técnicos, paralelamente mostrados. En este aspecto, entiendo a la obra de creación como una imbricación sustantiva de ambos factores, susceptibles de una delimitación con fines didácticos, pero indisolublemente ligados en la concreción de la obra. La finalidad última de mi propósito es lograr la evaluación severa, rigurosa, sistemática, crítica y profunda de una obra dramático-teatral, habitualmente considerada como factor esencial en el desarrollo de

nuestra dramaturgia. En la elucidación adecuada de sus valores auténticos afínase mi propósito.

LA OBRA: SU CLASIFICACIÓN TÉCNICA

La Viuda de Apablaza es, según la clasificación técnica del propio autor, una “comedia campesina en tres actos”. Tiene un Título de Nominación Propia. El núcleo de gravitación conflictual es el sustantivo “viuda”. La significación afectivo-situacional del vocablo primará en la delineación del personaje, en su proposición conductual y en la problemática inherente a su comportamiento.

El Título es ya un factor de concreción, apoyado además en una realidad comprobable. Derívase desde el título la característica de realismo que la impregna: realismo conflictual y de caracterización de personaje; realismo lingüístico y de ubicación en un medio socio-económico-geográfico, establecido con precisión. La colocación prudente del determinante “La” configura, con fuerza, el propósito realístico que ha guiado al autor en su proceso creador. No es “Viuda de Apablaza”, sino “La”; es decir, un ser-personaje caracterizado mediante actitudes y reacciones que estructuran una personalidad definida.

Tal vez esto explicita la clasificación técnica aparentemente desconcertante que Luco Cruchaga adjudica a su obra: “comedia campesina”. El epíteto informativo “campesina” sitúa el nivel socioeconómico de los personajes y de la ubicación concreta. Más, el sustantivo nominador “comedia” provoca el desconcierto aparente. Concorde con la preceptuación aristotélica, *La Viuda de Apablaza* no sería una comedia por los siguientes elementos estructurales:

- a) Contenido conflictual proyectado;
- b) Estructuración del personaje protagónico femenino;
- c) Desenlace que a éste aguarda.

La Viuda de Apablaza estaría más próxima a lo trágico, a pesar de determinados factores y circunstancias que romperían la línea rectora de la tragicidad. Tal vez “drama trágico” sería la clasificación técnica más adecuada al mundo y a los personajes creados. Considero que el sustantivo “comedia” aplicado por Luco Cruchaga a su estructura dramático-teatral no se relaciona con la preceptiva aristotélica, sino con la concepción generalizada que el Teatro Aureo Español tiene de la clasificación técnica. Para Lope de Vega es “comedia” *Fuenteovejuna* como *Los embustes de Celauro*; es decir, representación de un hecho desgraciado o feliz, más allá de la tipificación del mundo organizado sobre la base de la tragicidad o de la comicidad.

Antes de analizar el reparto propuesto, estimo necesario insistir en otro elemento clasificador empleado por el autor. “Apuntes de la vida rural en la frontera” es la frase con la cual el autor reitera el significado “campesina”. De la frase clasificadora se desprende una ubicación minuciosamente señalada. No es una “comedia campesina” del centro ni del extremo sur o norte del país. No es una “comedia campesina” en la cual lo citadino aparezca como elemento perturbador; esto es, la conocida antinomia campo-ciudad utilizada como tópico de contrastación. No es tampoco una “comedia campesina” en la cual el autor haya procurado una definición de modos de existencia y de conducta. Son otros los significados que, a mi juicio, aparecen implicados en los sustantivos o frase-sustantiva “Apuntes”, “vida rural” y “frontera”. “Apuntes” le otorga un nuevo matiz a la clasificación técnica. En la polisignificación de este sustantivo, uno de ellos explicita el concepto inherente a la estructura interna y externa. Los tres actos de La Viuda de Apablaza son o serían notas que Luco Cruchaga habría aprehendido de un modo de existencia sin pretender alcanzar lo exhaustivo del mismo, sino, con simplicidad depuradora, estructurar solamente una crónica informadora de una circunstancia pasional, situada en un lugar determinado y sin que por ello se anule la probable universalidad de la circunstancia y de los seres en ella comprometidos. Así entendido y aceptado, el carácter cronístico de la obra se evidencia y es dicho carácter el que permite el análisis de otros motivos creadores: el predominio de la acción sobre la intriga. Compruébase en la obra una

clara minimización de la intriga en beneficio de la depuración de la acción. Ésta deviene quintaesenciada, lo cual contribuye a la sustantivación del conflicto.

Si atendemos a Henri Gouhier en su ensayo *La obra teatral*, este predominio de la acción involucra la jerarquía de la obra misma, en cuanto a obras en las cuales sea la intriga el factor de mayor importancia. Admitida, pues, esta categorización, el análisis de la estructura interna de la *Viuda de Apablaza* podrá definir su verdadera jerarquía.

El sustantivo “frontera” incorpora al cosmos dramático nacional lugares y ambientes no habituales. En un esquema elemental, nuestra dramaturgia aparece centrada en dos núcleos geográficos básicos: la ciudad y el campo. En relación con el núcleo primero, Santiago es el lugar más propuesto. La ciudad de provincia, en cambio, muéstrase como innominada por las características semejantes con que, en general, ha sido incorporada: tedio, monotonía, vaciedad, soledad y silencio. El campo, como segundo núcleo, muéstrase casi excluyentemente en la parte agrícola centro-sur y con el huaso como personaje representativo, sea éste patrón, inquilino o mediero. La tragicidad o comicidad de Norte y del Extremo Sur han sido enfocadas en escasas ocasiones. Antonio Acevedo Hernández es un ejemplo evidente con su obra *Chañarcillo*. Más, resta todavía la incorporación de muchas regiones del país con sus costumbres, tradiciones y circunstancias lingüísticas. Luco Cruchaga, consciente o inconscientemente, intenta una inclusión trascendente con *La Viuda de Apablaza*. En el análisis de esta inclusión habré de detenerme para fundamentarla con factores y elementos de la obra misma, como es la recreación lingüística y expresiva.

EL REPARTO

Nueve son los personajes que componen. Cuatro femeninos y cinco masculinos. Son señalados por su orden de aparición y todos nominados por el apelativo inicial o el apodo distintivo en el caso del

Ñico, personaje masculino protagónico. Sólo la viuda no está nominada por el apelativo, aunque sí en el devenir accional. Ya en el reparto se advierte que lo sustantivo en este personaje es su calidad de “viuda”, la cual se relaciona con su personalidad, conducta, acción y reacción.

La viudez le concede la libertad necesaria. Por ella puede actuar de acuerdo a su íntimo divagar, sin tener que observar ligaduras religiosas y morales. La viuda ha estructurado su propio cosmos ético. En él, la fuerza determinante se apoya en lo instintivo, tanto en el proceso existencial-conductual como en el complejo afectivo. Su visión del hombre y del mundo responde a la evaluación regida por una escala axiológica estrictamente subjetiva. En la circunstancia que vive en lo personal como en la regencia de la tierra, la Viuda accede únicamente a lo que el instinto le aconseja. Ha vivido aferrada demasiado tiempo a la tierra como para que en sus valores surja la sutileza del cálculo frío y equilibrado. Actúa con la astucia natural del ser inmerso en un medio geográfico en el cual la civilización desempeña una influencia mínima. Su astucia carente de sutileza será uno de los factores decisivos de su caída y destrucción.

El personaje de la Viuda está delineado con tal vigor que fácilmente puede opacar a los personajes restantes. Luco Cruchaga ha percibido esa fuerza dramática y ha creado otros personajes capaces de equilibrar la reciedumbre del carácter femenino. Ñico se constituye en la fuerza de oposición necesaria, con un claro sentido de evolución conductual. En el análisis conceptual me detendré para caracterizar, evaluar y definir la acción y la conducta de los personajes. Por ahora, continuaré analizando aspectos significativos de la estructura externa.

EL LUGAR

La acotación escenográfica observa la denominada “unidad de lugar” a pesar de la separación temporal de dos años entre el Acto Segundo y el Acto Tercero. La permanencia de las cosas parecería indicar la indiferencia ante el tiempo con que vive estos seres:

“Patio interior de vieja casona de campo cuyas ventanas se abren al corredor donde se guardan los caballos de madera con las monturas, las riendas, lazos, yugos, arados y aperos campesinos. Lateral izquierdo, ancho portalón de bodega. A su lado, un gran montón de paja. Decorando el corredor, maceteros de cardenales y jaulas con pájaros nativos”.

La escenografía citada es caracterizadora de modos de vivir nacional y sudamericano. Es un mundo perfectamente delimitado, de contornos precisos y comprobables. En él, los conceptos divagan entre la exactitud y la ambigüedad requeridas para la aceptación o el rechazo. Pero cuanto los ojos ven y las manos tocan es verdad, realidad, autenticidad. Así está configurado el cosmos en el que existen los personajes, con su doble nivel de realidad comprobable y realidad evaluable. Por ello, ante la quiebra de ambos niveles: el despojo material y el despojo afectivo, a la Viuda no le cabrá sino una salida: el suicidio.

ACTO PRIMERO: LOS PERSONAJES

Diez escenas estructuran el Acto Primero. Las diez escenas muestran el proceso accional con un sentido rítmico un tanto impreciso, fluctuante entre un dinamismo relativo y una pasividad casi estática. Esta última motívase por la aparente lentitud dialogal y reaccional de los personajes, consecuentes con determinados factores generadores.

El diálogo, en una evaluación primera, es expresivo, abundoso de recursos, pintoresco y, en particular, caracterizador de personajes y descriptor-situacional. El lenguaje de la obra es de tal riqueza concepto-estructural que ocupará mi análisis con especial dedicación.

Desde la presentación inicial, la Viuda aparece como un personaje trágico, condicionado por un factor que lo ubica en una situación límite: la pasión. Más, a pesar de la fijación inherente a todo personaje trágico, al Viuda es un ser vivo, arbitrario, temperamental, con una clara voluntad de dominio y ejecución.

“LA VIUDA: (Al custodio)¿Y encontraste las coyuntas?

CUSTODIO: No están ey.

LA VIUDA: ¡Maldición de hombre! Me viene a descomponer too....

Mándese a cambiar...Hay está la mañana perdía...Después llegará el tiempo malo y tendremos que sembrar sin la cruz...Y los babosos andarán diciendo por ey qu'el migajón de mis tierras está gastao, que mi semilla es puro ballico y granza y que mis aperos, no sirven pa' na... Y que la media no les alcanza ni pa la mantención. ¡Ahijuna! ¡Cómo quieren güen rendimiento si hacen los barbechos tardíos y las raíces no se alcanzan a podrir! ¡Y ni cruzan siquiera y pierden estos días de sol jugando a la rayuela y buscando las coyuntas...Viviera el finao Apablaza ya les habría descuerado y les habría quitao las pueblas...¡Juera de aquí! Ya está perdía la mañana...Pero me trabajarán hasta que oscurezca, con las candelillas y sino frangollo les valgo yo. ¡Juera! ¡Ráspenla!

La voluntad de dominio y ejecución, evidenciada a través de un lenguaje áspero, se emblandece y dulcifica ante la presencia de Ñico. Surge en la Viuda la mujer enamorada, a quien no importa la tierra ni su posesión. Sin embargo, un pudor inconsciente cubre sus palabras con exabruptos que, en lo esencial, no hacen más que reiterar el amor irrefrenable que siente por ese guacho taciturno que le recuerda al finado Apablaza. Este doble plano de reacción estructura la figura integral de la Viuda, ubicada de esta manera en la dimensión humana adecuada.

Sin desmedrar la riqueza estructural de la Viuda, considero que el Ñico es el personaje más complejamente concebido, mediante la mostración de sus dos niveles conductuales progresivamente mostradas: su aparente simplicidad inicial y su creciente cazurrería que, combinadas con astucia, lograrán los propósitos formulados. El doble nivel conductual de Ñico se muestra con la Viuda y con Celinda, sobrina de la Viuda y hermana de Flora, la cual, con su venida a la casa de la Viuda, provocará el inevitable conflicto.

Celinda, personaje también delineado con agudeza, es una mujer cogida por la urgencia de los sexual, más allá de de su supuesta ingenuidad y de su lenguaje. La urgencia citada la presionará como factor básico de

su conducta para obtener la plenitud de esa misma urgencia. Los peones – Remigio, Fidel y Custodio – actúan como una especie de coro rural, comentador de la conducta de los personajes que observan. La Viuda es una de las preocupaciones de este “coro”, a quien espían, escuchan, sorprenden sus secretos y evalúan, avizorando sus zonas misteriosas, sin que la Viuda se percate de ello.

El parlamento final de la Viuda con el cual se cierra el Acto Primero, en tanto se escucha la voz de Celinda cantando una tonada tradicional, informa de su íntimo divagar:

LA VIUDA: (abatida y sentimental) ¡Diez años de viúa!... ¡Die años que me 'ejo sola el finao Apablaza...Solita...¡Y entuavía estoy rebozando juventú! La sangre me prende fuego en el corazón...¡Pa' qué querré tantas tierras y tanta plata si me falta dueño!

Esta es la zona secreta de la Viuda. La soledad de varón pesa en su carne sino joven, todavía ansiosa y protestadora. El sexo y su imperio harán de ella cuanto es de suponer en el devenir conflictual. Con la presencia de una existencia cuyo hodor más auténtico se muestra, el autor estructura un desenlace de acto de gran jerarquía, al lograr una apertura emocional en cuya esencia percíbese la destrucción de la misma existencia proyectada.

La apertura emocional del desenlace del Acto Primero se apoya en dos factores creativos: el mundo pasional de la Viuda y el motivo musical-folklórico, cantado por Celinda, cuyo significado acentúa el estado anímico del personaje protagónico:

Corazones partíos
Yo no los quiero,
Que cuando doy el mío,
Lo doy entero....
Sí, ay, ay, ay.

La acción y la intriga del Acto Primero se muestran adecuadamente organizadas. La anunciada presencia de Flora, hermana de Celinda,

profesora, afincada en la ciudad por mucho tiempo, constituye un factor excitante. Flora es el factor perturbador del cosmos que la Viuda ha estructurado en el plano afectivo. Por ello Flora surge en el Acto Primero con una categoría equivalente a la del fatum.

El análisis por escenas del Acto Primero permitirá aclarar aspectos evaluativos enunciados. La acotación composicional y accional con que se inicia la Escena 1 posee una doble significación: costumbrista e identificadora. La escena 1 es un verdadero cuadro de costumbres. Su estatismo implícito evidencia al ritmo caracterizador de estos personajes rurales. Este ritmo habrá de convertirse en la dinamicidad contenida en la obra toda. El ritmo y la dinamicidad se proyectan mediante un diálogo definidor de modalidades lingüísticas idiosincrásicas; verbos, sustantivos, sintaxis y una sabia combinación de lo zoológico-parlante comunican la riqueza metafórica de una expresividad habitualmente considerada chata y monótona:

a) verbos: “rochar” por sorprender.

“encumbrar” por llamar la atención, amonestar.

b) Sustantivos: “quemaíta” por alcanzar el triunfo en el juego de la rayuela al colocar el tejo sobre la línea dibujada o la cuerda tensa.

“maulas” por trampas, engaño.

c) Sintaxis: “al puro pelo” por “con exactitud”.

“pasá e cuenta”, alusión a la preñez de un animal.

En la Escena 11 el autor muestra a su personaje protagónico. Carente, a mi juicio, de la suficiente motivación de presentación, Luco Cruchaga procura mostrar a la Viuda casi en una totalidad dramática inmediata, como una manera de indicar la significación que ella tiene en el desarrollo de la acción. Esta presencia totalizadora permite establecer, en una primera instancia, que la Viuda de Apablaza es una obra de personaje, según la clasificación kayseriana. No se percibe en Luco Cruchaga, como algunos ha querido ver, una preocupación crítica por la estructura social en la que se hallan inmersos sus personajes. Su preocupación es comunicarnos estas existencias fuertemente cogidas

por la pasión amorosa o por la posesión material. Hay alusiones a lo social, pero sólo como referencia que no implican una actitud de compromiso o advertencia ni mucho menos una actitud creadora, centrada en esta preocupación. *La Viuda de Apablaza* es una obra “intimista” en la que interesa el análisis dinámico del proceso de una pasión.

La presentación de la Viuda está conseguida con vigor dramático y teatral. Desde la primera palabra, surge definida una existencia. Aparece con su reciedumbre y voluntad de mando. Con la dureza de quien está habituada a ser obedecida. La acotación de vestuario y maquillaje tipifica a la mujer campesina patrona – no, hacendada; no, terrateniente; tampoco, mediera – sino esa particular categoría de campesino enriquecido que, observando cuidadosamente las distancias, encuéntrase cerca de sus subordinados por lenguaje, costumbres y modos de existencia.

“La Viuda: (Apareciendo con su gran moño de cohete, blusa de percal de color vivo, con las mangas a los codos y con zuecos)”.

El gran moño de cohete, la blusa de percal de color vivo y los zuecos son los factores de la externidad del personaje, comunes a la campesina de esa época, la cual todavía suele encontrarse en algún lugar apartado, con su gran masa de pelo oscuro o ceniciento, entre apretada y esponjada, en un rodete que se encarama con horquillas y pinches y agujetas sobre el cráneo. El vestuario implica un signo clarificador: las mangas de la blusa están “a los codos”. La carga significativa es casi obvia: ella es una mujer capaz de arar, sembrar, arrear, cosechar, ordeñar y – llegado la circunstancia – de empuñar la escopeta para defender su tierra de los intrusos y de los ladrones. Mediante los signos de la externidad, Luco Cruchaga logra la definición integral del personaje. En el divagar de su diálogo y de su proceso conflictual, podremos confirmar la mostración inicial.

Ñico es el otro personaje protagónico. Su presentación está anunciada con suma eficacia por medio de un retardamiento sabiamente manejado por el autor. Ya en los antecedentes de su presentación, el comentario

de Remigio, uno de los peones, informa sobre la relación futura de la Viuda y Ñico, al ordenar aquella que vaya en su busca: “No puée vivir sin Ñico...Ya parecimos perdigueros detrás d’ él”. La pregunta sin respuesta que la Viuda hace sobre Ñico a Celinda sólo es la segunda fase del inicio de una pasión:

“La Viuda: Y vos...¿qué me icis de esta farta? Encomodarla a una, qu’ es la dueña, por el Ñico, Puchas, digo, y recoja guachos. Ñico acabará por matarme. Ay, que sofoco. Uf. Cuándo será el día que éste entre por güen camino y se le quite lo maula...Apostaría que anda vichando coipos por el estero...¡Pa qué necesitará coipos si conmigo tiene de un cuantuay! Pero no van a ser pencazos los que le voy a dar...Mal mandao, mal agradeció...mal guacho...¿Pero ‘ónde estará el Ñico? ¡A puchas con el esbarrajo grande!”.

La libris de la Viuda se evidencia desde el primer instante. SU pasión obedece a un modo existencial primitivo, sin la dosificación o disimulo que podrían suponer la civilización o la cultura. La Viuda es un personaje al cual el alma le transita por la piel. Es su debilidad. Es lo que la hará vulnerable. Estos factores conductuales son lo que, necesariamente, la conducirán a la destrucción, provocando en el espectador la compasión y el temor, conceptuaciones inherentes a las grades figuras trágicas. La enajenación producida por la ausencia del Ñico halla su exacta evaluación en un nuevo comentario de Remigio, corifeo del coro rural aludido: “En perdiéndosele el Ñico, pierde el seso también”.

El parlamento de Remigio es altamente significacional. Para él – como para el resto del “coro” – la Viuda está fuera de sí. No tiene Remigio otra explicación. Él no entiende de pasiones cuya aclaración sofisticada la entrega la sicopatología, pero sí conoce la desazón que un afecto tiránico ejerce en el hombre o la mujer. Difícil encontrar una evaluación más exacta: “perdido el seso”. Para ellos, la Viuda parece haber iniciado el áspero camino de la pasión insatisfecha. Nada le valdrá su dureza. Los gritos proferidos. Su mal humor creciente. “Chas, la vieja veleidosa” es

la clasificación última que Fidel, otro componente del coro rural, le adjudica con preciso significado.

Mas la Viuda se halla todavía en el estadio en el cual la fuerza pasional no la desarraiga de sus centros existenciales. Permanece sólida la ligazón con los intereses que la sustenta; la preocupación por sus bienes concretos se mantiene con características identificadoras. Surge también en la preocupación cotidiana un aspecto significativo, eficazmente utilizado por el autor para integrar de manera más adecuada la personalidad de la Viuda; al preguntarle ésta a Celinda si ha desaguado la cuajada, signándola además para que no se “oje”, lo supersticioso aparece inserto en la cotidianeidad campesina como un signo de identificación racial. Este detalle significacional descubre el Luco Cruchaga la finalidad integradora en la creación de los personajes, esto es, la suma de la externidad y la interioridad. Esta última puede comunicarse no sólo en lo trascendente, sino también en lo cotidiano diferenciador. Con este propósito de integración creacional, Luco Cruchaga señala un camino concepto-estructural que pocos dramaturgos nacionales han sabido continuar y perfeccionar.

La mostración primera de Ñico constituye una ejemplificación ponderada del personaje, en cuanto a su contacto inicial con el espectador. Consecuente con el ritmo impreso a la acción. Ñico aparece como un ser lento y socarrón, sin la urgencia que pudieran haberle provocado los gritos destemplados de la Viuda. La acotación mostrativa del personaje contiene múltiples categorías: de significado, de interpretación, de movimiento y de vestuario. El significado se desprende del vocablo “bostezando”, en abierta contrastación con la dinamicidad de la Viuda. El primer enfrentamiento de ambos personajes constituye la clave del proceso pasional de la Viuda y el soterrado dominio de Ñico en cuanto al manejo de sus afectos:

LA VIUDA:...¡Tú, ahí!

ÑICO: Me parece....Me había quedao dormío, me parece...

LA VIUDA: ¡Me parece! ¿Qué no habís sentío como te han llamao...Buscándote por toos laos y ni luces? Los aperos guardaos y el rey urmiendo en la paja, enrollao como un quiltro...Ahora vamos a hablar los dos...¡Sácate la pastera, insolente! Acércate pa' ca....¡Mira de frente, badulaque! ¿Qué habís hecho toa la mañana? ¿A qué hora te levantaste?

ÑICO: De albazo...Antes' el canto de los gallos. Como too los días, me levanté con chonchón..

LA VIUDA: ¿y qué habís hecho? Dime.....

ÑICO: Cuasi nada...Arrié las vacas p' al corralón y lechamos...Con la Celinda, llenamos los tarros de la cuajá...Le di avena y agua a los chanchos...Espué salí a buscar la vaquillona Pampa que parió anoche un ternero idem a las manchas del Kalifa....Espués ensebé las coyundas y los cabestros; acarreeé cuatro sacos de treól pa' los gúeyes y mancagüé el toro, pa' que no se salga del pasto oவில், porque su yegua Muñeca rompió a patás las traquillas...Y además le machaqué un pernil de grillos con raíces de frutillas a la vaca Chipilea, porque está con mal de orina...y espués....Espuecito, me senté ey y parece que me anduve queando dormío....Si hey fartao...ahora...

LA VIUDA: Tá bien ¿Y por qué no te juiste a escansar a tu catre? Cuándo será el día que te diferencís' e los piones. Vos soi aquí más que pión, más que campero, más que capataz, más que mayordomo, y no podís' ejar los chirpes, la ojota pegá al ñervio, la rayuela y el vivir a la que te criaste. Mal que te pese, vos tenís que respetarte un poco, porque eras bien nació, aunque seai un salto del finao' e mi marío....Y de salto y too, llevai la mesma sangre d' el, ¿m' entendías?

El enfrentamiento clarifica dos actitudes existenciales básicas. La Viuda mantiene su preocupación por las contingencias materiales, aunque lo trascendente para ella es el afecto por Ñico. Se distinguen en la dialogación de la Viuda dos planos significacionales: lo pasional y lo contingente cotidiano. En Ñico, su dialogación se mantiene en un plano único. Para él, en tanto no aparezca Flora, sólo tiene importancia la

obligatoriedad de una vida proyectada en el quehacer diario. Su cosmos se constituye por la inmediatez. Y su existencia indica, en su primera mostración, un carácter vegetativo. Parecería aguardar – consciente o inconscientemente - el momento de la floración y de la madurez y no es la Viuda el factor provocador. Por eso, Ñico acepta primeramente el contenido afectivo de la relación de la Viuda como una manera de expresividad, sin mayor compromiso. Al establecer dos planos de comunicación, la Viuda manifiesta su propia debilidad. Ésta habrá de concretarse en el abandono a que se entrega, confirmado por el despojo de sus tierras y la degradación de la que la hará objeto Ñico en su sorprendente evolución de peón a patrón y de tímido enamorado de Flora, a amante dominador y posesivo.

La evolución de Ñico aparece sabiamente dosificada por el autor. La comunicación establecida con la Viuda es distinta a la que Ñico sostiene con sus compañeros de labores. En ella surge un Ñico dicharachero, burlón, atrevido, con un humor astutamente manejado, el cual dirige su simpatía a un objetivo muy definido. Es esta simpatía consciente la que influye en el comportamiento de las mujeres que giran a su alrededor. Para éstas, Ñico parecería ser el macho en plena posesión de sus facultades eróticas.

Las mujeres mostradas por Luco Cruchaga entregan características muy definidas en lo pasional. Son mujeres ansiosas, presionadas en su urgencia natural por diversos factores: la soledad o aislamiento en que viven, la presencia viva de la naturaleza en proceso constante de procreación, la similitud de labores con el hombre que provoca una proximidad en la que el sexo es objeto de permanente preocupación. Esto explica la exacerbación de sus eros y que actúen con distintos niveles de pudor o de simulación.

El anuncio de Celinda de la llegada de Flora, descubre otro aspecto de la personalidad de Ñico: “Tu hermana la profesora....¡Chitas con la noveá, oh! Esa que anduvo aquí y que andaba cimbrándose pa’llá y pa’ cá...La fruncía p’a hablar...y que andaba con tizne en los ojos....”.

La caracterización directa de Flora tiene un claro sentido de ridiculización: sin embargo, a Ñico se le escapa un significado muy claro. La caracterización es la consecuencia del interés despertado por la presencia de Flora. No se describe con tan acopio de detalles (“el tizne en los ojos”), sino aquello que ha suscitado una determinada impresión. La actitud de Ñico ante la mujer se manifiesta en dos planos muy diferenciados: la mujer como momentaneidad o circunstancia: Celinda y más tarde la Viuda; y la mujer como permanencia y trascendencia: Flora. No es, pues, Ñico el ser simple y fácilmente captable en la intencionalidad conductual. Hay en él una complejidad que excede la tradicional descripción del campesino. “Ahora estoy más hombre, que tenga cuidado tu hermana conmigo”, afirma Ñico, con preciso conocimiento de su posibilidad, la cual es manejada mediante el humorismo en que se apoya para eludir eludiendo a ene dos velas prendías, si una se le apaga la otra le quea encendía...”.

Entre otros factores, el humorismo de Ñico se apoya en la utilización del refrán, cargado de intencionalidad erótica y de alegre desparpajo. En este sentido, Ñico se convierte en un medio transmisor de la riqueza expresivo-metafórica del lenguaje rural. Dicha riqueza se acrecienta con la incorporación de lo folklórico-musical regionalista, manifestado, por ejemplo, con las canciones de Celinda y una de ellas particularmente acotada por el autor como “una pavísima canción de las mujeres de la frontera”.

Flora es el personaje aportador del conflicto. La fase primera de su presencia está constituida por la caracterización directa que de ella ha connotado Ñico. La Viuda aporta también datos identificadores del mismo personaje. “Pónele payasa al catre, mira que estas pueblerinas son de costillas blandas..Contimás que viene enferma...Por su culpa”, aclara la Viuda al ordenarle a Celinda que acomode su cuarto para recibirla. A continuación es la misma Viuda la que aporta antecedentes de la “emigración” de Flora a la ciudad: “Si se hubiera quedao conmigo, no se le habría desgraciao la salú y tendría su yunta de bueyes y sus vaquillas...Pero se le entró el humo en la a la caeza y como se cree tan letrá y bonita, se le ocurrió la idea de que iba a conquistar la

ciudad...Pero aquí la mejoraremos. Aquí hay cabimento pa' toos y la salud anda botá por el campo y no la venden en frascos como en los pueblos".

A pesar del tópico contraste campo-ciudad, la nueva caracterización directa de Flora permite captar un rasgo sugeridor: la capacidad de ensoñación que la impulsó en su trasplante a la ciudad. Es el humo en la cabeza" al que alude la Viuda, apoyado en su físico agradable y en su elemental formación cultural.

Las escenas finales del Acto 1, constituyen una clara demostración del instinto o de la formación técnica de Luco Cruchaga. Lo expositivo se ha cumplido integralmente: a) Mostración y localización del lugar, con un adecuado sentido de la ambientación y de la atmósfera; b) Presentación y caracterización de los personajes, con rasgos definidores en lo dialógico, lo accional y lo conductual; c) Planteamiento explícito del conflicto futuro, enfatizado con la enunciación del personaje dinamizador del mismo.

Lo significativo del Acto 1 es la configuración de la Viuda y Níco, como seres con existencia propia, capaz de trascender el marco dramático-teatral. La existencia de la Viuda podría visualizarse con un movimiento pendular, oscilante entre el raciocinio y la pasión: entre la experiencia y la superstición. La experiencia parecía orientar su existencia, pero esta experiencia no la utilizará en su relación con Níco.

Esto constituirá su "fallo conductual", factor activador de su castigo final. El castigo es la resultante del desajuste de su conducta ante la reacción pasional. En la no armonización de ambos factores se origina su caída. Por ello, cuando veamos a la Viuda abatida, humillada, sombra de sí misma, sentiremos la necesaria compasión. Es la desazón de presenciar la dignidad rebajada. Porque la Viuda – ella misma lo confirmará – termina por perder aquello que la ha hecho realmente fuerte: la propia valoración como ser humano. En este aspecto estriba la significación del personaje creado por Luco Cruchaga, el cual recuerda, con otra perspectiva, al protagonista de *Barranca Abajo* – don Zoilo – de Florencio Sánchez. El suicidio del gaucho viejo obedece a la pérdida de su dignidad. La pausada preparación de su acto, el anudar la soga, el

lento desplazarse por el patio de la casa, son factores sustantivos de la reflexión configuradora de la deshonra de su mujer e hijas. Perfeccionada la reflexión, sólo le cabrá la realización inevitable. El suicidio es la necesaria purificación. Antecedentes semejantes fundamentan el acto de la Viuda, agravado su pensar por la fijación pasional. De esta categorización de la motivación accional, se deriva la jerarquía trágica de este personaje ejemplar de la dramaturgia chilena.

ACTO SEGUNDO: LA ORGANIZACIÓN DEL CONFLICTO

Catorce son las escenas que estructuran el Acto Segundo, con una evidente diferenciación técnica a partir de la Escena IX. Las siete escenas iniciales son estáticas por su carácter puramente narrativo e informativo. Las escenas restantes son básicamente accionales, precipitándose hacia el clímax con la finalidad de anular todo elemento que pudiera entorpecer la progresión requerida.

La circunstancia técnica anotada indica, a mi juicio, que *La Viuda de Apablaza* carece de intriga, entendida ésta en una doble conceptualización: lo etimológico y lo técnico-dramático. La carencia aludida implica una valoración de alta jerarquía para la obra dramático-teatral en la cual prevalece la acción sobre la intriga. *La Viuda de Apablaza* constituye una creación nacional-hispanoamericana, tendiente a lo universal. La evaluación enunciada reside en la depuración de la acción para determinar su valor sustantivo. En *La Viuda de Apablaza* lo esencial es la acción. De ella se deriva la creación del personaje. Sin la depuración señalada, el personaje arriesga un melodramatismo efectista. Luco Cruchaga evita tal riesgo y define una acción mínima que le permite ahondar en el cosmos de sus creaturas. La Viuda accede a la categoría de personaje y se desliga de la posibilidad del tipo, encasillamiento técnico en el que pudo quedar si la intriga predominase sobre la acción.

Las consideraciones generales sobre el Acto Segundo permiten establecer la madurez creadora de Luco Cruchaga. Las circunstancias seleccionadas para estructurar la acción del Acto Segundo constituyen el proceso de ahondamiento de la interioridad de sus creaturas.

La acción y la intriga se inician con la mostración de un personaje tipificado: el emigrante, en este caso don Jeldres. Hace 25 años que salí de España pa' hacer la América....¡Soy un Cristóbal Colón al revés! Otros se han enriquecido, han vuelto de indianos millonarios, y yo sigo quebrándome los huesos como un gañán, como un negro de las galeras". Caracterizado de esta manera, es don Jeldres el emigrante fracasado en su objetivo económico. "Estoy condenado a la miseria", agrega con un sentido fatalista racial que parecería explicar su propio fracaso. Con la intervención de este personaje, se amplía la perspectiva situacional y los personajes y el conflicto se muestran inmersos en un orden universal.

Más allá del cosmos geográfico, esto es, más allá de la Frontera, hay – puede haber – otros seres semejantes a la Viuda, con su problemática de la pasión. Hallaremos, por ejemplo, a esas terribles mujeres garcilorquianas, devoradas por sus libris: la maternidad insatisfecha o la virginidad agobiadora o, incluso, el amor que se esfuma en el tiempo y en la distancia. Son personajes tipificados en su contorno geográfico, castellano o andaluces, con usos y costumbres determinados; con modalidades expresivas, pero homologados en su consustancialización con la pasión.

Si embargo, de acuerdo con los supuestos creativos, es probable que la intencionalidad de Luco Cruchaga con don Jeldres fue solamente la creación de un personaje característico, utilizable como factor técnico de distensión, debido a la connotación humorística de su modalidad lingüística. Por esta causa, la Escena 11 cumple una función casi puramente técnica. Continúa la entrega de datos identificadores de una atmósfera cuya tensión crece subterráneamente: "No te enojís, pero la Florita, tu hermana, es la que ha venido a armar la revoltura". Es la información de Remigio. "La culpa la tiene la viua....Traer pollas a este descampo, en que las únicas mujeres que se ven son la madre de uno o las indias chamilientas que hablan a gritos...Nosotros no somos na de ulmo y tamién tenemos su peazo de corazón...Si hasta los perros lairan toa la noche buscando su compañía...¿Y nosotros íbamos a espreciar lo presente? Re nunca, pues, mijita, ¡si el amor es más constante que la cizaña y crece más luego que el yuyo!".

Los factores del conflicto aparecen ya organizados. Es la Viuda misma quien ha introducido la causa de su futura caída. Parece actuar cegada por la propia hibris. Ésta no le permite husmear la peligrosidad de “esos ojazos de güey manzanero y ese cuerpo culebriao” de Flora, es la gráfica descripción zoomórfica de Remigio.

Flora es un personaje enunciado con una finalidad determinada. Parecería ser una persona de reacciones afectivas semejantes a la Viuda.

El atractivo físico del Ñico ha obrado directamente en ella. En la comunicación establecida, habrá de producirse un curioso fenómeno de trasladación y nivelación. Será Flora la que se adecuará al nivel de Ñico. En éste, su “animalidad” o expresividad erótica juega una función significativa, la cual maneja un tanto arbitrariamente la conducta de Flora. En el aspecto afectivo, Celinda muestra también una fase desconcertante. Su conducta en el Acto Segundo se define carente de la necesaria cohesión lógica al aceptar, sin mayor análisis, la declaración de amor de Remigio. En el Acto Primero, Celinda se ha mostrado vivamente atraída por Ñico. Sin embargo, no hay en ella tristeza ni frustración al ser preferida Flora. Su preocupación es la actitud que adoptará la Viuda.

Es probable que la semántica afectiva de estos personajes se apoyen en su primitivismo, pero aún aceptada esta evaluación, el proceso creativo de Luco Cruchaga descubre cierto esquematismo conceptual y técnico, en la elaboración de estos personajes femeninos. Parecería que la creación de la Viuda habría agotado los cauces restantes.

Por la dialogación repleta de vocablos, giros y sintaxis tipicadores, la Escena IV constituye un rico cuadro costumbrista, mostrativo de formas de vida constreñida a lo rutinario cotidiano. Sus dimensiones probables se advierten, pero permanecen inalcanzables, la existencia se encierra en niveles de hastío, desintegradores de cualquier categoría de ensoñación. Por ello enfrentados estos seres con la libertad que puede ser degustada, entréganse al conocimiento total, gozosos, sin

reflexionar por las implicancias que tal ejercicio conlleva. La Viuda ejemplifica la circunstancia. Restringida su vida al nivel de un trabajo brutal y repetido, sin mayores atractivos su vida matrimonial con el finado Apablaza, descubre, en la madurez de su existencia, la verdad física de Ñico y de su posibilidad erótica. Con plena conciencia, decide centrar en él su pasión madura, pero no envejecida. Éste es el juego trágico a que se someterá su existencia de mujer insatisfecha. Por esto, cuando el nivel de realidad de Flora y Ñico se evidencia ante sus ojos, entenderá que el juego ha terminado. Habrá, pues, una sola perdedora: ella, quien, además, deberá pagar con creces su nivel de ensoñación.

Flora surge como un personaje consciente de sus características. Es ella la que se refiere a sus “despuntos románticos”. Es esta conciencia de su afectividad la que permite situar dos niveles probables: la sinceridad o la simulación emotiva. El doble nivel señalado configura una personalidad compleja; en ella caben la astucia y el engaño, aliados directos de la pasión que la liga a Ñico.

Al esbozar a sus creaturas, Luco Cruchaga torna a demostrar el conocimiento que posee de algunos seres dramatizables, como la mujer enamorada. Este conocimiento lo relaciona creativamente con Armando Moock, cuya galería de “enamoradas” va desde la dulce protagonista de “Pueblecito” hasta la desquiciada y morbosa protagonista de “La Serpiente”.

La Escena VI constituye una clave del proceso conflictual. El diálogo presenta una curiosa característica. Flora es profesora. Ha vivido en la ciudad el tiempo suficiente como para lograr una identidad urbana en lo expresivo. Sin embargo, su vocabulario y sintaxis corresponden al mundo rural en que se desarrolló su infancia al lado de Ñico y en el cual vuelven a encontrarse: “Eso, Ñico, es el cariño que se le entra a uno como un mal, como un postema, como un pasmo en el corazón....Y cuando se aquerencian dos almas, no hay más remedio que juntarse, que trenzarse, como cuando se corta un látigo en dos pedazos”. La movilidad expresiva de Flora, ¿es el intento por acercarse al mundo interior de Ñico o es la degradación consciente para situarse en el nivel

existencial del ser amado? ¿Es la identificabilidad buscada para recuperar el cosmos en el cual ella puede ser mujer integral? Nuevamente Flora-personaje se define mediante una seriación de interrogantes, mostrativas de la compleja riqueza de su mundo interior: “¿Te acordai, Ñico, cuando íbamos a los digüeños? ¿Cuándo tú me traíai esas aldás de cógiles y los comíamos juntitos....y después corríamos por el campo, hasta que el corazón se me arrancaba del pecho y voh me tapabai con copíhues y con flores de canelo y hacías cuencas con las manos para traerme agua de la vertiente...? ¿Te acordai?

Los antecedentes entregados por Flora aclaran la referencia de Ñico, ante la revelación de un cosmos afectivo que él mismo parecía desconocer: “Tengo harta confianza en usted. Por algo llegó aquí a buscarme un sentimiento que yo no me conocía”. En la cita, destaca un concepto básico: confianza. En éste se apoya su descubrimiento afectivo, definido a través del lenguaje con la utilización de dos dativos de interés o dativos éticos: “buscarme” y “no me conocía”. Los dativos señalados convierten el problema de Ñico en un problema exclusivamente personal. Por ello, en su planteamiento y solución, no admitirá presencias extrañas. La intervención de la Viuda provocará su propia destrucción, en tanto Ñico y Flora habrán de afianzar y consolidar su mundo afectivo.

Flora surge como la mujer conquistadora. Es ella la que descubre a Ñico la posibilidad de amar. Ella es quien establece los límites de ese sentimiento. Ella se convierte en el factor de revelación y apretura del mundo de Ñico, sin desconsiderar la dureza inherente a su condición de bastardo: “Muy dura ha sido la vida. Desde que abrí los ojos, no ‘ey hecho otra cosa que trabajar desde el alba a la oscuriá. Pa’ la suerte mía, soy robusto y no me apensionana. Pero nunca me había puesto a pensar que too esto se acabará y yo tendría que buscar mi puebla y quien me cuide. Llegó usted y las cosas van cambeando. Se me han quitao las ganas de trabajar y me paso mano sobre mano, perdía la caeza, y mirándola, aunque usted no esté dilante. ¡Ni que me hubiera ojiao!”.

Ñico se ha enamorado con todo el vigor de lo instintivo. De ahí que ante el insistente preguntar de Flora “¿Te acordai?”, semejante al susurro de la tórtola en la densidad del bosque, la interioridad de Ñico se vuelca hacia el exterior con un aluvión de palabras y significados: “¡No me voy a acordar!...Cuando una vez que usted se cansó y yo la traje en brazos, sentí en mi cara su resuello olorcito. Desde entonces, Florita, yo tenía una pena enrabiá y cuando pensaba, que usted estaba re lejos, en la ciudá, yo me iba andar por onde mesmo la vide correr..y muchas veces pensé enamorarme de la Celinda...pa’ sentir cerca algo de su sangrecita. Pero la Celinda no tenía su alegría ni su carácter ni sus ojos ni ese resuello que no se me olvidó nunquita. Y esperé, esperé como esperamos que nazca el trigo, que crezca, que macolle, que espigue y nos dé su rendimiento. Y ahora que usté llega, hay estoy guaina, sé trabajar y tengo dir pensando en algo más que en comer y dormir, como ice la viua”. En la evolución afectiva de Ñico, sólo falta una etapa: la formulación lingüística, entendida como la ritualidad necesaria del sentimiento aludido: “Yo la quiero como la conocí...Más mujer ahora y con dolores en los ojos, que algo malo habrán visto por esos pueblos; pa’ eso estoy yo, pa’ consolala y cuidala”.

El conocimiento expresado descubre en Ñico la riqueza de sus posibilidades evaluativas. Este mundo afectivo no ha sido percibido por la Viuda, cegada por la pasión. Con Flora, en cambio, la comunicación se abre con una perspectiva ahondada en el recuerdo común para proyectarse en futuro inmediato. Hay una dimensión trascendente, porque la comunicación Flora-Ñico no se fundamenta en un valor único excluyente, como es la absorbente pasión de la Viuda. La conciencia de tal dimensión hy la comprobación del rico mundo interior de Ñico, pueden explicar una comunicación coherente. Es quizás, el medio escogido para provocar la emersión de la ternura profunda cobijada en Ñico. Este, a su vez, parece aguardar la circunstancia propicia. Flora se la indica desde el lenguaje. Con la identificación semántica, la relación de ambos se define mediante la comunicación de significados idénticos. Ésta es la dimensión lograda y de la cual la relación pretendidamente formulada por la Viuda, hállase desprovista.

Sin embargo, en medio de lo eglógico caracterizador de la relación Flora-Ñico surge un factor empañador de tal nitidez. Ambos están conscientes de la reacción de la Viuda ante la verificación de la nueva realidad: “Esta mañana me dio una mirá fierá, larga, clavaora...y espúés, me golvió la espalda sin chillar”. Es la descripción de Ñico, casi cruel por la precisión de la observación.

Ñico ha tomado su decisión. Nada ni persona alguna harán que la cambie o desahucie. “Naiden manda acá adentro”, afirma después de indicarle a Flora que se casarán pa’ después de las cosechas”. Configúrase así la primera situación preclimáxica. Chocarán dos significados antagónicos: pasión-voluntad. En la mostración de este enfrentamiento reside la clave significacional de la obra. Por esta causa y a esta altura de mi intento analítico, pienso que “La Viuda de Apablaza” más bien que una obra de acción es una obra situacional, por cuanto evidencia lo existencial conflictivo sin incluirlo en una intriga. Lo situacional ha empezado a prevalecer sobre lo accional. Esto le concede a la obra un tercer nivel evaluativo que la ubica en una más definida y alta categoría.

La Escena VIII de este Acto delinea la segunda situación preclimáxima, enfocada con una oposición de tensión-distensión, creadora de una atmósfera premonitoria del “estallido” cercano. En el Acto Segundo, la Viuda ha sido mostrada hasta ahora en un momento sin mayor significación. Precisamente por ello, se aguardan con interés creciente sus probables reacciones. La Escena VIII crea, pues, una situación especialísima, en la cual se proyecta la exultante alegría de los planes matrimoniales de Flora y Ñico, enfatizados por los objetivos semejantes de Celinda y Remigio.

A partir de esta situación, la presencia de la Viuda invade la escena. Su cólera al conocer los planes de Flora y Ñico la dinamiza en sus desplazamientos, la vitaliza en su lenguaje y la delata con sus órdenes contradictorias, urgidas, doloridas, con sus enojos apenas disimulados, con la repentina fiesta que organiza, sin una razón justificadora o como una contrarréplica a la angustia que crece anuladora, a la desolación

que se apodera de su ánimo y en la que cae prisionera. La dinámica de su personalidad encuentra su proyección mediante una seriación de escenas breves, en las que entran y salen presurosas las personas que están bajo su mandato. La excepción es Ñico, quien contempla, taimado y socarrón, la inusitada actividad. Como consecuencia del holgorio, la Viuda se ha ido embriagando un poco. No es lo habitual en ella, pero su semi embriaguez tiene una motivación que Ñico parece sospechar: “Si ahora ando puesta es porque tengo que criar valor pa’ icite unas cuantas palabras. Muy platúa seré, pero hay cosas en la vía que necesitan más juerza que la que una tiene....Aguárdate nomá”.

La personalidad de la Viuda y la aspereza de su carácter se desintegran ante la presencia del Ñico. Para enfrentarlo, requiere la ayuda de los débiles: La embriaguez: “¿No tendré derecho, entonces, a tomar mano a mano, con el que cuida mis sembras, con el que vende los quesos, con el que campea mis animales y qu’ es aquí, en mi hijuela, el hombre pa’ too? ¿Se disgustarán las visitas si la viuda de Apablaza se confiancea con el hijo de su finao? Pa eso mando yo...”

Del parlamento de la Viuda se deriva un significado matriarcal de la posesión material. En ella se apoya su voluntad de mando y dominio; más, a su pesar, vese doblegada y sumisa ante la presencia del macho, del símbolo evidenciado de la fuerza procreadora, esto es, de cuanto implica realización plena. La Viuda es un poco o un mucho la tierra misma, poseída por el arado y fecundada por la semilla. Siéntese integrada a un proceso generador del cual, advierte, está excluida. A este proceso procura incorporarse. Para lograrlo, ha convertido al Ñico en el factor determinante. En esta elección estriba el “error” conductual de la Viuda. Ha reducido las perspectivas probables a una sola: la entrega y la posesión. Al centrar su actividad conductual únicamente en su pasión, Viuda comete la libris demandadora de castigo. Para completar la propia liturgia, le resta sólo la formulación ritual; expresada ésta, ejemplifica una de las “declaraciones de amor” de mayor autenticidad de todo el teatro hispanoamericano: “Vos sabís que eres más que capataz, más que administrador, más que too. Vos soi la sobra del finao”. (...La Viuda llena los vasos y sirve). Siéntate aquí a mi

lao.... (Pausa. Ñico da vuelta a su sombrero nerviosamente). Cuando murió mi finao, naiden quería recogerte porque erai un guacho perdío. Te espreciaban, porque no teníai nombre. Andabai de ranca en ranca, con las carnes al adre y limosneando un peazo' e pan..., y entonces, entonces, yo te recogí, t' hice lavar hy te di ropa. Aquí, en esta casa, aprendiste a ser hombre. Te mandé a la escuela y ahora que tenís veinte años, de agracío con la viúa, querís casarte con la Flora y abandoname. ¡Ya te mataron el hambre y te dieron techo! ¡Agora, esprécíame! ¡Que la viúa se mortifique con los piones y que rabie too el santo día! ¡Pa' eso es platúa y es brava!

ÑICO: Que le voy a contestar, si no sé decirle lo agracío qu' estoy. Too lo que tengo, se lo debo a usté. Si usté no me hubiera recogío, quien sabe cuántos quiltrazos me habría dao en la vía.

VIUDA: Te parecís al finao, qu' es tu padre. Tenís las mismas hechuras d' él ¡los ojos idem cuando él era guaina y 'tábamos enamoraos! (suspira hondamente). No te casís, Ñico. Toas las tierras y la plata son pa' vos, pero habís de quearte conmigo. Cuando t' estai formando tus realitos, ya querís encalillarte con una mujer.

ÑICO: Tengo da la palabra.

VIUDA: ¡La desempeñai, pus, Ñico! Los enamoraos cambean como el puelche y como sople la travesía. Si te quiai de mis consejos, t' irá re bien.

ÑICO: Como le 'ijera...Es qu' uno ya va necesitando su mujer. Pa' vivir no habiendo como la plata, pero la mujer, tamién.

VIUDA: ¿Y vai a preferir vos a una mujer cualquiera, sin riales, que te sea un estorbo y que te pía hasta los ojos?

ÑICO: Pa' eso soy alentao....

VIUDA: Pero aquí se hace mi voluntá. Por algo t' hei criaio y soi mío. Desde hoy en adelante, vos reemplazai al finao. Tuyas son las tierras, la plata y ...la viuda. Mandaríai más que yo. Porque hei tenío que verte queriendo a otra pa' saber que yo te quería como naiden te podía querer (lo abraza estrechamente). ¡Mi guacho quería! ¡Mi guachito lindo!.

La escena transcrita, final del Acto Segundo, muestra los fundamentos del proceso pasional de la Viuda. Su error radica en confundir los conceptos amor y voluntad. Por la reiteración del error, la Viuda se constituye en un personaje eminentemente trágico, además de las condicionantes que caracterizan a esta categoría de creaturas dramáticas: permanece fijo en una situación e inmutable en su conducta. Por las dos condicionantes señaladas, hállese presto a sucumbir o a ser o a ser destruido.

El Acto Segundo confirma técnica y conceptualmente un aspecto de la clasificación de la obra ya señalado. La Viuda es el motor de la acción y del conflicto. La significación dinámica del personaje explica también la eficaz elusión con que el autor muestra a la Viuda sólo en aquellas circunstancias que implican la proyección de su existencia. Así la Viuda alcanza la dimensión trágica en las escenas de elusión del personaje. Hay, en la técnica del autor, un consciente o inconsciente hábil escamoteo del personaje. Con esto, el autor provoca un suspenso psicológico al jugar con la mostración-ocultación de su ser dramático-teatral.

Estructúrase, en consecuencia, un personaje existencial, mediante la mostración de su nivel pasional. La preponderancia de este nivel permite sospechar que la obra ha sido conceptualizada sobre algún modelo; por ejemplo el "Hipólito" euripidiano. Esto no significa que el modelo citado sea el factor determinante en la en la formulación dramática. El enamoramiento por un ser joven a una edad tardía, es un acaecer mucho más habitual que el conocimiento que de tales circunstancias se tiene. Pero es Eurípides quien fija la estructuración dramática del tema y de los personajes para establecer, en definitiva, su

mostración teatral. Es la categoría de la tragedia griega en cuanto a la permanencia: fijar y mostrar, con características de universalidad. Hay una posibilidad de paralelismo entre el “Hipólito” de Eurípides y la obra de Luco Cruchaga: Fedra = Viuda; Hipólito = Ñico; Diana = Flora. Esta última equivalencia podría definir, incluso, una significativa correspondencia: la diosa Flora, en cuyo reino deambula Diana, la diosa cazadora. Además de la equivalencia de personaje, la equivalencia temática es la de mayor trascendencia. La pasión de Fedra por su hijastro, corresponde a la pasión de la Viuda por ese “salto” del finado Apablaza. Más aún: en lo técnico, la Viuda parece estar trazada sobre el esquema accional de Fedra. En la tragedia de Eurípides, ésta es mostrada sólo en algunas escenas iniciales. En el Acto Segundo, la Viuda, prácticamente, aparece en dos escenas.

Siempre en el nivel de los supuestos creacionales, pienso que hubo en el autor un modelo consciente, consecuencia lógica de su formación y lecturas, identificadas, además, con algún caso concreto conocido, el cual le indicaría la ubicación real del medio sociocultural-económico de sus creaturas. Más todavía: aún en la ubicación espacial, la influencia del modelo se evidencia. Por las correrías cinéticas de Hipólito en su reino de la naturaleza de prados y valles inhollados y prohibidos, el lugar correspondería a un mundo rústico casi primitivo, a semejanza del mundo en que vive la Viuda. No insistiré en la secuencia obvia: el suicidio de Fedra = el suicidio de la Viuda, pero también cabe en ambos personajes la interpretación freudiana de su enamoramiento. El caso de la Viuda constituye la típica ejemplificación del enamoramiento referencial: “Te parecís al finao qu’ es tu padre. Tenís las mismas hechuras d’ él ¡los ojos idem cuando él era guaina y ‘tábamos enamoraos!...”.

En la pasión de la Viuda, la presencia del finado Apablaza permanece viva. Ñico es la continuidad de la vivencia y la posibilidad de reestablecer el nexo interrumpido por la muerte. El que Ñico sea hijo del finado no implica reacción moral, aún cuando su cosmos ético es sustantivamente diferente. La ruptura del tabú en ambas enamoradas conforma otra frase de su desafío al sistema existencial,

constituyéndose con ello la ofensa al dios correspondiente. Esta, la ofensa, sólo podrá ser pagada con el sacrificio cruento. La jerarquía del sacrificio exigido explicita la magnitud del error cometido y la dimensión de la caída.

ACTO TERCERO: LA ORGANIZACIÓN DEL DESENLACE

El Acto Tercero marca un lapso temporal en el cual se ha producido la transformación radical de la Viuda. Ante su cólera, motivada por determinadas tareas y labores realizadas sin su autorización, los peones responden indolentes y casi desdeñosos. Ñico es ahora el patrón. Cuanto él disponga y mande no tiene objeción.

ÑICO: (entrando) ¿Qué gritaera es ésta? (pausa) Señora, ya vaya pa' entro. Hay l' hei dicho que con los trabajadores m' entiendo yo. Vaya pa' entro, señora...(mutis silencioso de la Viuda).

Es preciso destacar la acotación del autor, cargada de significación. El "mutis silencioso" es la demostración de un proceso de sumisión. No hay un gesto ni un diálogo aclarador del proceso. Basta el desplazarse silencioso del personaje. Con la concreción de la actitud ilustrada, Luco Cruchaga revela su sentido de eficaz síntesis dramático-teatral.

Definida la Viuda, es ahora Ñico el personaje que Luco Cruchaga se propone desarrollar en profundidad y dimensión. Ñico aparece consciente de su nuevo nivel socioeconómico. La consciencia adquirida se ordena con matices que, a mi juicio, devienen un tanto forzado o manipulados. Éstos descubren en Ñico un aspecto de avaricia y de lucro. "En el campo, dos y dos pesos prestaos, son seis", afirma ante la petición de sus peones, ya que un préstamo debe rendir "lo mismo que en banco". La actitud resulta un poco desconcertante. Han pasado dos años; tiempo suficiente para cambios de esta naturaleza, pero la verosimilitud teatral demanda, al menos, la insinuación de algún antecedente. Su carencia provoca la no aceptación inmediata de los nuevos matices conductuales de Ñico, aun cuando podríase suponer que la avaricia y el lucro subyacían para aflorar cuando la circunstancia

fuese adecuada. La reacción de Ñico no cumple con la exigencia de verosimilitud teatral, lo que contribuye a una caracterización indirecta un tanto efectista en cuanto a comicidad se refiere.

El cambio conductual aludido verificase también en otros personajes claves, como son Flora, Celinda y Remigio. Han respondido hasta este momento accional a la lógica y a la verosimilitud dramático-teatral, pero la nueva circunstancia les ha permitido a algunas el orgullo encubierto y a otros, el cuasi descontrol, “aunque la viuda les caiga más pesá que un caldo ‘e chancho”. Agregan a la nueva actitud la evaluación crítica, informadora de estratos anímicos que descubren odio, resentimiento y, tal vez, un soterrado impulso de desquite.

Es el matiz que empieza a manifestar Ñico, a pesar de que asegura que conserva el “mesmo corazón de guacho perdido”. Esta afirmación es desmentida por la actitud observada con la Viuda, en presencia de don Jeldres, relacionada con las compras habituales que éste le hace a la Viuda.”La platita la guarda Ñico y (a ustedes) les ‘eja la tertulia”. La forma expresiva implica una burla velada, y un afán de humillar a la Viuda, estableciendo públicamente quién es ahora el amo.

El encuentro entre la Viuda y don Jeldres y las confidencias de ésta, estructuran, técnica y conceptualmente, la escena IV, convertida en una mostración del mundo de la Viuda. Este es un mundo de fracaso, despojado, solitario. La crueldad y el desamor de Ñico han socavado aspectos sustantivos del carácter de la Viuda. Constituye esta escena el momento exacto del proceso de degradación creciente. La Viuda Surge como una figura trágica, ya destruida por la pasión. Es una Fedra campesina, doliente y angustiada, consciente de que su “morbo” ha liquidado definitivamente su voluntad de actuar: “La culpa fue mía y las cosas no tienen remedio. Estoy fregá en mis intereses y en mis sentimientos. ¡Ey caío como una coipa vieja en el cepo!”

La Viuda revela conciencia de su “mal”, pero, al mismo tiempo, se declara prisionera de la fatalidad. La percepción de lo fatal es el factor indicador de su fin. Su entrega ha sido total. Nada guardó, presionada

por la pasión. Todo ha sido traspasado legalmente a Ñico: las tierras, las casas, los animales, los útiles y los aperos. “Qué me importaba a mí la plata si yo me creída dueña del dueño de too”, reflexiona la Viuda. “Disimuló como tres meses. Después destapó el almú. ¡Cuántas noche no hei pasao sola entre estas paredes, agonizando ‘e dolor y mascándome la hiel de rabia...Sin pegar pestañá, me levantaba al claro del alba, a catearlo, pero ni asomos d’ él...”.

La pasión cegadora de la Viuda la ha conducido a la máxima humillación. Ha sido ella misma quien ha preparado la instalación de Flora en la casa: “Y hoy la veré llegar. Yo les preparé las camas y he dispuesto la comía. Si Dios me diera un minuto de energía, la viúa de Apablaza no sufriría esta vergüenza de recibir en su casa a esa entrometía de la Flora. ¿’Onde está mi goluntá de fierro? ¿De aónde me ha llegao esta flaqueza de mujer?”.

Con la conciencia de lo perdido, establece una relación conflictivo-naturaleza que, para el espectador, le permite recuperar la dignidad escamoteada. Los coigües retorcidos de la requema son los esqueletos de su voluntad. La metáfora es exacta. La precisión significacional deriva de la frase. Es sólo la tierra y su contacto la que la retiene todavía aferrada a la realidad en que siempre ha creído vivir. “¡Es más güena la tierra!”, exclama la Viuda, con expresión evaluadora de la única pasión que abrigó y que nunca debió permitir que le fuera enajenada. En la oposición de sus dos pasiones básicas, la Viuda ha sido derrotada por la más fuerte de ambas. Esta no es la pasión por Ñico. Es la tierra la que se desquita por la postergación de que ha sido objeto. Establecido de esta manera el conflicto real de la Viuda, su figura adquiere la dimensión trágica que provocará su desenlace, con clara conciencia del mismo: “ya estoy consumía”.

La escena IV de este acto contiene el *climax conceptual*; esto es, descubre la acción interior que ha guiado la conducta de la Viuda, revelando sus zonas secretas. En escasas ocasiones, el Teatro Hispanoamericano ha logrado mostrar con tal hondura, autenticidad y fuerza expresiva la hipérbole pasional de un personaje. *La Viuda de Apablaza* se categoriza como una obra de madurez en la evolución del

teatro chileno. Su definición se concreta en la formulación de una posibilidad temática-creadora: el *criollismo-costumbrismo trascendentalizado*.

La escena VIII plantea, con vigor técnico, la inevitable secuencia de las recriminaciones. Es ésta una circunstancia dramático-teatral tópica. Luco Cruchaga logra un refrescamiento de la circunstancia por la mecánica impuesta en la estructuración. En la delineación de la secuencia hay un movimiento armónico, organizado, que conduce a un climax técnico y conceptual, iniciado con un desplazamiento expresivo de ironías punzantes y burlas crueles y duras para descender, en la distensión, a un nivel de bronca ordinariez:

ÑICO: ...le pío que no sufra por lo presente, porque l'hei explicado hasta la recontra que la vía suya estaba equivocá...

VIUDA: ¡Harto campo te habís apropiado pa' que vengai a espreciarme entre las paredes de mi casa!

ÑICO: El patrón no puee tener dos posesiones. La mantención dividía hace mermar las ganancias. Aquí lo junto too. Usted será como la maire. Naiden le faltará y alabá sea la señora.

VIUDA: ¿Y vos te pasarís festeando con la Flora?

ÑICO: ¡Claro qu' es fiesta el quererse! Usted tamién fue joven y harto pará en el hilo y la quisieron a la güena.

VIUDA: ¡Y entuavía tengo hechuras pa ' entusiasmar a cualquiera que no sea un desgraciao como vos!...

ÑICO: ¡Lástima grande d' estar empachao con miel!

VIUDA: ¡La finura en que te criaste!...

ÑICO: Mi padre fue su marío y él amontonó estas tierras, crió estos animales y juntó estos pesos. Muy chirpiento seré yo, pero de su familia, no tenemos ni seña.

VIUDA: Pero el finao me lo 'ejó too a mí.

ÑICO: Porque usted no fue capaz de darle un hijo siquiera.

VIUDA: Por eso, yo te recogí a vos.

ÑICO: Porque yo era hijo d' él, yo era el salto, como 'ice usted.

VIUDA: No te miró nunca más ni te reconoció.

ÑICO: (pausa). Porque parecía qu 'el finao iba a saber la canallá que usted iba a cometer conmigo...y a la que m 'iba a prestar por ambicioso. Porque, hablemos claro y sin faltarle el respeto, ¿cómo se le poía ocurrir a usted que yo m' iba a enamorar cuando lo que me halagó fue su plata y las facilías que yo tenía pa' hacerme rico a su sombra? Yo tampoco le peí a mi paire que m' echara al mundo, hambriento y como una bestia...y agora, no he hecho otra cosa que recuperar lo que me valía por la sangre. Usted fue la que 'idió estas artes y yo juí manso cordero. A un huaso bruto no se le ocurre estas maldades, estos avenimientos descontrapesaos, en los que la maire casi se casa con el casi hijo.

VIUDA: ¡Bien duras las estoy pagando! ¡Me habí dejao en la calle!

ÑICO: Naiden la despoja. Aquí se puée quear tranquila, en paz con toos, sin acordarse de esa viua hombruna que nos manejaba con la punta del rebenque.

VIUDA: Esa era la manera de defender los cobres...Hasta qu' el corazón me dio un vuelco y se propasó contigo. Entonces perdí la caeza y vos habí hecho de mi goluntá un montón de hilachas. Lo único que deseo es que a vos te pase lo mismo. Ojalá no se secan bisojos sin verte engaño y falsito por una mujer guaina y vos arrastrándote, acatarrao y sin juerzas ni pa' abrazarla. **T' hei de maldecir pa' que** así te suceda. Te

habís d ‘enamorar de la mejor parecía y más cabra y más coqueta, cuando andís sarnoso y viejo.

ÑICO: Too puee ser. Güey viejo, pasto tierno. Pero pa ‘casarme con una guaina, tendría que nacer de nuevo.

VIUDA: Si el finao supiera, ¡las güenas huinchas te echaba al mundo otra vez!

ÑICO: ¡Chitas el brote! ¡Me buscaba otro paire, pues, ‘ñora!”

De su carácter y personalidad pasados, a la Viuda sólo le restan las palabras. Más, aún éstas son ahora un recurso debilitado e ineficaz, en particular, cuando amenaza a Ñico con las fuerzas de lo sobrenatural: “T ‘hei de penar hasta que te rompai el bautismo en un barranco o te empatan en un hualve. Cueros no han de faltar tampoco pa ‘ que te ahoguen en el vaho ‘el río. Los chonchones te han de arrancar los ojos. Tieso, agusanao, poirío t ‘hei de ver...”. La proyección de su mundo supersticioso demuestra crudamente el grado de debilitamiento al que la Viuda ha llegado. El mutis mismo aclara la intensidad de la degradación. Su llanto es la demostración de su mundo interior destruido. Quien era “más hombre que naiden” y llora como lo hace ahora, es difícil que continúe viviendo para presenciar el despojo absoluto.

Ñico es el jefe. Con astucia ha configurado el escorzo del patrón, apoyado en el poder del dinero ahora adquirido. La conciencia de este poder ha sido captada en la conducta de la Viuda: “Te lo ‘igo yo qu ‘hei aprendió en ese libro viejo y matrero de la viua”. Su lenguaje mismo trasunta ahora, constantemente, un claro sentido de dominio y posesión.

a) “Agora que soy “don”, tengo derecho pa ‘elegir a mi moza”.

b) “Aquí el dueño soy yo y la hospitaliá se la agradecen a este pecho”.

El lenguaje termina por definir la evolución de Ñico. Esta evolución le confiere la categoría de personaje dramático, sabiamente contrastado con la Viuda que reúne las características de personaje trágico. La Viuda y Ñico son las fuerzas oponentes. Confrontados, la Viuda es el más débil

por la fijeza de su situación y la invariabilidad de su conducta. Carente de flexibilidad, la Viuda permanece en la tensa rigidez del metal sometido a la presión máxima; esto es, próximo a la destrucción. La tensión se agudizará con la presencia de Flora, dispuesta a defender lo que considera suyo; “Aunque tenga que sufrir todos los días, yo me quedo en tu casa. Por algo soy tu moza. Ella podrá haber pasado por las dos leyes contigo, pero no te ha dado el corazón ni vos tampoco a ella. Tú soi más mío que nadie”. La enunciación que Flora hace de sus derechos, establece un distinto nivel moral existencial. Es la relación afectivo-instintiva lo que determina un diferente sistema evaluador. Esta postura reveladora del primitivismo promiscuo e el que viven estos seres “rurales”, parecía no tener una **explicación lógica en** Flora, dada su formación. La actitud de Flora la emparenta con alguna creatura galdosiana, como acaece en la novela Fortunata hy Jacinta. Es probable que sea la presencia de Galdós una influencia no analizada ni evaluada en la formación de Luco Cruchaga y otros dramaturgos contemporáneos.

Flora es el tercer vértice del conocido “triángulo pasional”. Si La Viuda de Apablaza se perspectiviza con este enfoque, no es sino un caso de adulterio y codicia, con la esposa vieja y todavía ardorosa, el marido joven y apasionado y la amante, también joven, surgida como el factor pasional requerido. Cabría esta interpretación, pero al quedarse con ella, se reduce la auténtica dimensión de la obra. Es un “caso pasional” La Viuda de Apablaza naturalmente, pero ello constituye tan sólo la intriga despojada que Luco Cruchaga utiliza para definir lo trascendente: la pasión que conduce a la destrucción. Esta es la perspectiva exacta. Como en el “Hipólito” euripidiano, lo trascendente es el análisis axiológico de la pasión de Fedra. Es la libris por la cual ambas “pasionales” serán castigadas. A Fedra la castigan sus dioses implacables. A la Viuda la castiga la tierra que tanto le ha dado hy a la cual le ha respondido con el áspero egoísmo de su pasión. La relación tierra-Viuda es otro aspecto de esta obra que requiere una revisión o un estudio que determine la significación adecuada.

A la Viuda le resta ahora un solo camino. Habrá de caminarlo sin vacilación. Su decisión es susceptible de discusión. Si bien está motivado con acopio de antecedentes, surge un tanto ilógico, evaluado con criterio formal. EL suicidio como resolución y acto parecería implicar cierta sutileza axiológica, derivada de una complejidad existencial de la cual estos seres carecían. Más, si concordamos con el bronco primitivismo del carácter de la Viuda en la violencia expresiva y conductual, no le cabe otra solución para evitar la humillación de permanecer al lado de la “querida”, en la propia casa. Ciertamente es que la situación reseñada es bastante común en el nivel señalado, pero en la reacción de la Viuda es necesario contar con su última fuerza: el orgullo. Este es el significado que la sostiene y le confiere la grandeza perdida. En el mutis final la Viuda no llora por la pasión rechazada; llora por el orgullo menoscabado y la dignidad disminuida; en puridad, llora por ella misma. Viéndose como objeto de futura expiación. Su decisión final y la ejecución correspondiente la recuperan en la estimación de los demás, al restablecer su categoría de hombre, como evaluación definidora en un mundo de rudeza.

La reacción de Ñico ante el suicidio de la Viuda le otorga una dimensión un tanto anulada en el desarrollo último de la acción: “A naiden la quería como a ella; pero vos, mijita linda, erai mi debiliá. Éjame llorar por la viua, que se ha ‘esgraciao pa ‘dejarme gozar solo, antes de morirse de pena ‘e vernos. Éjame llorar por la viua...”

Del análisis propuesto, la categoría de la obra *La Viuda de Apablaza* permite su ubicación en el nivel de una auténtica creación dramático-teatral, representativa de un momento o circunstancia de la evolución de nuestra dramaturgia, concretada en la recreación lingüística y psicológica de modos expresivos y conductuales. El lenguaje de la obra demanda un estudio por hacerse, el cual definiría otros aspectos significacionales. La estructura de lenguaje que es toda obra dramático-teatral, además de lo creativo, determina una perspectiva de conocimiento. En lo psicológico, la obra es mostración eficaz de un proceso centralizado en el personaje de la Viuda.

En la incidencia de estos factores creativos podría fundamentarse la necesaria clasicidad de *La Viuda de Apablaza*, cuya permanencia en el Teatro Chileno implica también el concepto de universalidad.