



Artículo de Investigación

Comentario dramatólogo de *Su día gris* (1962) de Roberto Navarrete Troncoso: crisis de la familia y la masculinidad

Dramatological commentary of *His gray day* (1962) by Roberto Navarrete Troncoso: crisis of the family and masculinity

Recibido: Diciembre 2018 **Aceptado:** Marzo 2019 **Publicado:** Junio 2019

Juan Pablo Amaya González

Universidad de Concepción, Chile
amayag@udec.cl

Patricia Henríquez Puentes

Universidad de Concepción, Chile
pathenriquez@udec.cl

Daniel Pereira Pereira

Universidad de Concepción, Chile
danielpereira@udec.cl

Nicolás Masquiarán

Universidad de Concepción, Chile
nimasquiaran@udec.cl

Resumen: La figura de Roberto Navarrete Troncoso fue parte fundamental del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), porque contribuyó desde la escena -como actor, director y dramaturgo- en el desarrollo artístico de un elenco que fue motor importante del crecimiento cultural de la ciudad, pero también del país.

El artículo se propone levantar su obra del olvido. Para ello analiza *Su día gris* desde el comentario dramatólogo. Se afirma que la obra está en sintonía con una vertiente de la dramaturgia chilena de comienzos de 1960, en que los dramaturgos escenifican la crisis de la vida y valores de una clase media ciudadana.

Palabras clave: Roberto Navarrete Troncoso - dramaturgia chilena - teatros universitarios - Teatro Universidad de Concepción - *Su día gris*

Citación: Amaya González, J. P., Henríquez Puentes, P., Pereira Pereira, D. & Masquiarán, N. (2019). Comentario dramatólogo de *Su día gris* (1962) de Roberto Navarrete Troncoso: crisis de la familia y la masculinidad. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 29(1), 136-148. DOI: 10.15443/RL2910

Dirección Postal: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción, Casilla 160-C, Correo 3. Concepción, Chile.

DOI: doi.org/10.15443/RL2910



Abstract: The figure of Roberto Navarrete Troncoso was a fundamental part of the Theater of the University of Concepción, because he contributed from the scene - as an actor, director and playwright - in the artistic development of a cast that was an important motor of the cultural development of the city, but also the country.

The article proposes to raise his work from oblivion, so to this effect it analyzes His gray day from the dramaturgical comment. It is stated that the work is in line with an aspect of the Chilean dramaturgy of the early 1960s, in which the playwrights staged the life crisis and values of a city middle class.

Keywords: Roberto Navarrete Troncoso - Chilean dramaturgy - university theaters Theater of the University of Concepción - His gray day

1. Roberto Navarrete Troncoso y la dramaturgia universitaria del 60

“Sí, Enrique Espinoza, empleado, cuarenta años,
un metro setenta centímetros de estatura, ojos castaños,
políglota, bachiller en letras, segundo año de leyes, casado, un hijo...”
Roberto Navarrete: *Su día gris*

Los nombres de José Chesta (1936-1961) y Roberto Navarrete Troncoso (1925-1999) son parte fundamental del proyecto político y teatral que las universidades chilenas asumieron, no sólo como actividades de extensión o vinculación con el medio, sino porque creían en su rol como motor de transformación social a través del desarrollo científico-técnico, pero también desde la cultura.

Las universidades pioneras, Universidad de Chile y Universidad Católica, así como la Universidad de Concepción posteriormente, jugaron un rol protagónico en la promoción y conservación de un repertorio de dramaturgia nacional y regional, que fuera producto de una “investigación de un lenguaje propio local, regional, nacional en el afán de impulsar la constitución del teatro chileno y a través de ello afianzar los valores de la identidad” (Contreras, 2003, p.42).

La producción dramática de José Chesta, el primer dramaturgo de Concepción, fue atractiva para el TUC y significó su incorporación en las temporadas regulares, porque ofrecía la escenificación de espacios particulares de la región: sectores costeros de difícil acceso, marginados, con personajes que subsisten precariamente en trabajos y oficios rudimentarios.

La muerte accidental de José Chesta privó de nuevas obras dramáticas que nutrieran las temporadas del TUC. Sin embargo, la dramaturgia local se mantuvo gracias a la producción dramática de Roberto Navarrete Troncoso, definible como hombre de teatro, quien aprendió y ejerció el oficio teatral desde la práctica escénica misma y, de modo polifacético, supo asumir distintas responsabilidades.

Llegados hasta aquí, las preguntas de investigación se suceden. Por lo pronto: ¿qué particularidades tiene la escritura dramática de Roberto Navarrete Troncoso para que el Teatro de la Universidad de Concepción haya decidido incorporar cinco de sus obras en las temporadas regulares y en otras presentaciones como las celebraciones de navidad?

Si se contabilizan sólo los estrenos de la década del 60, el TUC realizó 37 montajes. Roberto Navarrete participó en 34 de ellos: dirigió 9 obras¹, en 25 de ellas formó parte del elenco como actor. Mirado desde los números, Navarrete fue el dramaturgo más representado por el elenco universitario.

A las permanentes labores de director y actor, ofició también como escritor de dramas. Durante los años 60, se escenificó la mayor parte de su producción dramática bajo el alero de la universidad: *Su día gris* (1962), *La flor de la laguna* (1965) y *La mariposa en el barbecho* (1969).

Interesa el estudio y análisis de las obras mencionadas, porque al haber sido seleccionadas para las temporadas oficiales tuvieron que pasar por criterios de selección, que respondieron a la idea que la institución tenía del teatro. Así, la Universidad jugó un rol fundamental en la promoción y conservación de un repertorio de dramaturgia nacional, regional y local.

El artículo afirma que la dramaturgia de Roberto Navarrete Troncoso, durante la década del 60, está en sintonía con las preocupaciones temáticas de la generación de dramaturgos y dramaturgas de los teatros universitarios, en particular de la reconocida generación del 50, así como también en la configuración de obras dramáticas que evidencian un conocimiento y dominio de aspectos formales, fundamentalmente en lo escénico, gracias a su formación y experiencia como actor y director en el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC).

Se analiza y comenta *Su día gris*, que escenifica la angustia y depresión del sujeto contemporáneo enfrentado a las exigencias del matrimonio, la familia y el trabajo deshumanizado, en que el banco es su mayor representación. La crisis existencial del protagonista encuentra su relación en obras como *Parejas de Trapo* (1959) de Egon Wolff y Viña, *tres comedias en traje de baño* (1963) de Sergio Vodanovic.

La dramaturgia de Roberto Navarrete, así como la de Egon Wolff y Sergio Vodanovic, se enmarca dentro de la promoción de nuevos valores que las universidades realizaron a partir de talleres y concursos. El crítico Julio Durán-Cerda reconoce que una nueva generación de dramaturgos surgió a contar del año 1955 con la apertura de tres vertientes inauguradas por tres dramaturgas; este reconocimiento se fundamenta en la aparición el mismo año de *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, *Carolina* de Isidora Aguirre y *Las santas mujeres* de Gabriela Roepke. Inauguraron tres tendencias, no muy diferentes a las enunciadas por otros críticos: “valoración del pasado histórico, sátira y crítica social, teatro trascendentalista, con énfasis en la perspectiva individual” (p.29), respectivamente.

Es esta última tendencia o vertiente, de un teatro de tono realista, preocupado de la escenificación de la intimidad de sujetos individuales, en toda su complejidad psicológica, la que permitiría comprender parte de la dramaturgia de Roberto Navarrete, en particular, la obra *Su día gris*. Lamentablemente, la producción de Roepke ha sido silenciada por la crítica literaria y teatral, a la par de su ausencia de publicaciones antológicas de su obra, lo que impide trazar una genealogía del teatro realista-psicológico, así como una comprensión comparatista², bajo los aportes del teatro comparado (Dubatti).

Pese a las tachaduras y omisiones a su trabajo, Castedo-Ellerman afirma que éste “es de difícil clasificación” (1982, p.163). Hay una buena parte de la historia y crítica que ha tendido a encasillarla en un teatro más universal, al estar “centrada en las personas, en sus exploraciones y en su posición en el mundo, en su desamparo, incomunicación, en sus preguntas trascendentes y ansias de absoluto” (Piña, 2014, p.582). Quizá muchas de estas aseveraciones de teatro universalista, teatro psicológico, se deban a la declaración de la misma dramaturga de que los temas y problemas sean universales, pero olvidan que su propuesta parte primero de una realidad más local, porque su búsqueda es “llevar a otros países la muestra de nuestra cultura y la semilla de nuestras soluciones para problemas que, siendo propios, sean también universales” (Roepke, 1963, p.39).

Como se ve, desde Roepke, es posible comprender que la dramaturgia de Navarrete no es un caso particular, sino que parte de una tradición inaugurada en 1955, con el objetivo de escenificar y develar la individualidad de personajes de clase media, sumidos en el hastío del mundo contemporáneo, caracterizado por la soledad, incomunicación, la competitividad laboral dentro una economía que privilegia la producción y el aumento de bienes materiales.

2. *Su día gris* (1962)

Para comprender los aspectos formales de la obra dramática se ha escogido el análisis bajo el método dramatólogo. Evita el riesgo que la descripción formalista y estructuralista predispona; acoge la valoración que el lector/espectador hace de las categorías para acercarse a una significación, siempre parcial.

La dramatólogía corresponde a la “teoría del drama (...), es decir, del modo dramático, o si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (García Barrientos, 2012, p.41). Este método propuesto tanto para los espectáculos teatrales como para los textos dramáticos, “se transforma en instrumento al servicio de la crítica y se utiliza para indagar diversas dramaturgias” (p. 115).

Los distintos autores que han emprendido el análisis/comentario dramatólogo demuestran que “el método no es un modelo de lectura monolítico, sino que se concibe como un punto de partida para establecer los cimientos sobre los que fundar un comentario teatral” (Olivares, 2008, p. 275). Permite además evidenciar la posición crítica del comentarista, quien pone en juego su conocimiento y habilidad interpretativa.

Para el caso de la obra en cuestión, se valoran las categorías conceptuales propuestas por García Barrientos (escritura, dicción y ficción dramática, espacio, tiempo, personajes). Junto con su operacionalización a partir del comentario, se propone un equilibrio entre la objetividad del análisis y la intervención subjetiva del comentarista.

Tras una celebración en la oficina, el protagonista, Enrique, conversa con un compañero de trabajo sobre el ambiente laboral, las relaciones con los demás trabajadores y su inminente cambio de responsabilidades debido a una pérdida de dinero en su caja. El acto primero continúa con una discusión con su esposa, se recriminan mutuamente por el estado de su matrimonio. Cuando Enrique ha quedado solo y a oscuras, ve llegar a la empleada con su novio; la escena es fundamental porque le permite descubrir que ha sido engañado por su esposa con “un fulano”.

El acto segundo traslada la acción a la oficina del banco. Resguardados de la atención del público, los empleados socializan mientras realizan sus labores a medias. Allí se presenta el protagonista a cumplir su nueva función, desganado e insatisfecho.

El acto final continúa en el espacio de la oficina bancaria, hacia el término de la jornada laboral. Enrique enfrenta a su jefe, Bustamante, para recordarle que su ascenso se debe a malas prácticas; del mismo modo, encara a su mujer por la infidelidad. La última escena tiene al protagonista solo en la oficina cuando el banco ya ha cerrado, sumido en su angustia repite las palabras de su hijo: “¡Yo me quiero quedar con mi papito!”.

La obra posee un equilibrio ajustado de acotaciones y diálogo. Las acotaciones son un complemento que contribuye a la configuración del texto dramático en obra literaria. Devela, por una parte, la preocupación del autor en desarrollar el conflicto fundamentalmente en el diálogo, pero también, de fijar aspectos puramente escénicos en la textualidad de la escritura.

Al inicio de cada acto, hay una acotación importante sobre el espacio, el tiempo y los sonidos. Hay una preocupación por entregar las indicaciones necesarias para reconstruir los elementos propios de una casa de clase media, así como del trabajo monocrorde en una oficina interna del banco.

Ello se logra con la descripción de los espacios interiores, junto con la enumeración de objetos. En la casa, hay un sillón (*bergere*), licorera, lámpara, alfombra, una radio Motorola; la oficina del banco consta de escritorios, papeles y máquinas de escribir.

Los sonidos también son entregados por las acotaciones. Frente a la música del tocadisco que se escucha en el primer acto, los otros dos corresponden a máquinas de sumar, de contabilidad, timbres de caja, etc.

La preocupación permanente de las acotaciones, no sólo al inicio de cada acto, sino también a lo largo de todos los diálogos, viene a significar la importancia que el dramaturgo otorga tanto al espacio, como a los movimientos de los actores, la entonación de los distintos diálogos.

El dramaturgo domina la fábula y el desarrollo del conflicto, pero comprende su labor también en el ámbito de lo extradramático, con acotaciones técnicas referidas a lo escénico. Destaca la especial preocupación por la luz, en que el uso de la oscuridad está señalado explícitamente en varias acotaciones y hace pensar que su día gris es también la noche oscura de sus preocupaciones.

El espacio sonoro es interesante porque está configurado desde la dramaturgia, pues tiene relación profunda con el conflicto existencial del protagonista. En primer lugar, se hace mención a “Torna a Sorrento”, canción napolitana conocida e interpretada numerosas veces, comparable al “O sole mio” o “Funiculi, funicula”, que en su verso final del estribillo dice “¡Famme compá!” (¡Hazme vivir!).

Otra composición importante es “Cuore ingrato”, que permite exteriorizar el desasosiego del protagonista al enterarse de la infidelidad de su esposa. El cuerpo de Enrique queda a oscuras, ahí la acotación refiere que “toca “Cuore ingrato”. Lloro”. Tema fundamental porque en su letra narra el desconsuelo del amante de Catari (Caterina) y le reprocha haber rechazado su amor.

Gran parte de la memoria musical colectiva está compuesta por una lista de clásicos italianos interpretados en la mitad del siglo XX por reconocidos tenores que se abren a públicos masivos, populares, con temas alejados del clasicismo de la ópera³. Influencia italiana que se mantendrá en la balada romántica italiana, de participantes y ganadores del Festival de San Remo⁴.

El coloquio es la forma predominante del diálogo dramático, por lo que hay ausencia de formas de uso más contemporáneas, como el monólogo y soliloquio, así como también de aquellas de ruptura, como el aparte o la apelación.

Esta presencia casi exclusiva del coloquio⁵ ocurre principalmente entre dos participantes, salvo en momentos particulares en que la escena es habitada por los compañeros de trabajo y denotan el hostigamiento colectivo que ejercen sobre el personaje de Enrique.

Se configura así en rasgo crucial de la escritura dramática de Navarrete, pues el predominio del diálogo en coloquio, junto con el espacio y tiempo, promueven la identificación. *Su día gris* es un drama contemporáneo, que no pone distancia temática entre el mundo ficticio representado y el mundo real del espectador/lector, apoyado con personajes humanizados y espacio icónico realista.

El espacio está construido en búsqueda de la máxima ilusión de realidad a partir de un espacio icónico o “metafórico”, en un grado cercano al realista, puesto que las acotaciones indican una serie de objetos que revisten el espacio de las escenas. Los personajes están concebidos “a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición” (García Barrientos, 2012, pp.220); en consonancia con el espacio realista, los personajes están humanizados.

La *dramatis personae* está compuesta por 12 personajes, que pueden clasificarse a partir de los espacios patentes: familia y mundo laboral, que son los espacios por los que transita el personal principal de Enrique.

En esto no hay una intención reduccionista de limitar la acción a sólo dos ámbitos de la vida del protagonista, sino que da cuenta del encierro a que están sometidas las actividades de Enrique, porque en sus diálogos no hay manifestación de realizaciones/satisfacciones personales en otras actividades, en otros espacios.

A la familia corresponden los personajes de su esposa Ruth y su hijo. También se incluye a la Empleada y su Galán, en tanto su aparición está limitada al Acto primero en el espacio del living de la familia.

Raúl, Mario, Juan, Fernández, Contador, Bustamante, Teresa son personajes del mundo laboral, cuya aparición está concentrada principalmente en los espacios interiores del Banco.

Estos personajes se configuran de modo desigual, en virtud de que su participación se corresponde con el espacio. En general, los personajes de la familia participan del acto primero, mientras que los del banco aparecen en el segundo y tercero.

El personaje de Enrique atraviesa toda la acción. Su presencia es global en tanto la fábula corresponde a su existencia en el lapso de casi 24 horas. Los demás personajes están en función de representar sus conflictos laborales y familiares.

El personaje de Raúl lo acompaña en el living de su hogar, su presencia ayuda a la exposición del conflicto que sufre Enrique en el trabajo, al ser su paciente receptor del diálogo, pero también un activo interlocutor que actuará como consejero en el acto segundo:

Raúl: ¡Cálmate hombre! Te pueden oír...

Enrique: Que me oigan, que le importa a nadie (*Pausa larga*). No encontraron otra parte donde mandarme.

Raúl: ¿Hablaste con el agente?

Enrique: No.

Raúl: Habla con él y explícale que un empleado de tu grado no puede.

Parte de los compañeros de trabajo tienen una participación en el acto primero. Juan y Mario van a casa de Enrique después de la fiesta de la oficina en búsqueda de Santibañez. Esta pequeña participación anuncia y grafica el daño en que se encuentran las relaciones personales y laborales, que se desarrollarán mayormente en el acto segundo. "Enrique: (*Exasperado*) Dime qué les pasa a esos desgraciados, no les basta con venir a molestarme a esta hora, sino que más encima se burlan. ¡Hasta cuándo voy a soportar que se rían de mí!... no tienen respeto ni por el descanso de uno! ¿en qué los molesto yo?"

Ruth, cónyuge de Enrique, participa de la acción en el acto primero, pero tendrá otra aparición hacia el final del acto tercero. El hijo también se incorpora en el desenlace, para cerrar la obra en modo circular, pues el espacio y los personajes de la familia irrumpen en el espacio del banco.

Los personajes habitan dos espacios: la casa familiar de Enrique, las oficinas del banco. Estos juegan a ser espacios patentes y latentes, cargados de ruptura significativa.

El hogar familiar es escenario del descubrimiento de la traición/infidelidad de la esposa. El banco se aleja de la posibilidad de ser un espacio de realización personal. Junto a ambos espacios patentes/latentes, hay también otros espacios y personajes menores ausentes, como aquellos relacionados con la fiesta y los hogares de los trabajadores.

3. Crisis de la familia y de la masculinidad

Enrique es el personaje protagónico. Su presencia en todos los actos dispone al lector/espectador a contemplar las casi 24 horas de su existencia, al modo de una tragedia. Pese al limitado tiempo de la fábula, como el de la escenificación, es posible distinguir un personaje complejo, que

transita irremediamente hacia la crisis: aquello que lo angustia se le revela como fracaso.

“Es un hombre de cuarenta años. Delgado con calvicie incipiente. Usa lentes, viste con mal gusto”. Así reza la acotación antes del primer diálogo de Enrique y permite adelantar una hipótesis sobre el personaje, pues su relativa juventud no es coherente con su aspecto. La vitalidad perdida, así como su fracaso laboral y familiar es un eco del personaje de Willy Loman, que nos ofrece Arthur Miller en *The death of salesman* (1949).

La propuesta dramática de Miller, que apuntaba a una reinterpretación del realismo, tuvo rápida acogida en los circuitos teatrales hispanoamericanos. La traducción al castellano permitió que en 1950 se estrenara en Buenos Aires *La muerte de un viajante* por Manuel Barberá (Cerrato, 2000, p.144), sin contar que poco antes se había montado en ídish.

Aquí no vale la premisa del adelanto cultural, especialmente el teatro bonaerense, para hablar del retraso de otras capitales nacionales. Las obras de Miller también fueron escenificadas rápidamente en Chile, en el marco de los teatros universitarios.

El Teatro de la Universidad de Chile (FEUCh) estrenó, al igual que en Buenos Aires, *La muerte de un vendedor* (1950). De allí, en la misma década realizó otros dos montajes de las obras más destacadas de Miller: *Todos son mis hijos* (1955) y *Las brujas de Salem* (1957).

Sin embargo, para la década del 50, Santiago no concentraba toda la producción teatral universitaria del país. La Universidad de Concepción (TUC) impulsó también la producción del teatro realista de Miller: *Todos son mis hijos* (1953), *Una muerte de un vendedor viajero* (1963). En los tres montajes participó Roberto Navarrete como actor, pues era parte fundamental del elenco estable de la compañía universitaria.

Bajo estos antecedentes, es comprensible la similitud de la escritura dramática de Navarrete Troncoso con Arthur Miller. No sólo porque conoció su obra por medio del TEUCH y TUC, o porque haya participado en ellas desde la misma representación, sino porque la escritura de Miller ofrecía en el orden simbólico una representación de los conflictos contemporáneos que ya eran visibles en Buenos Aires, Santiago y Concepción, como en Nueva York.

La crítica bonaerense valoró *La muerte de un viajante* porque introducía un tema paradigmático de la modernidad: “la pérdida de los sueños por parte de Willy y el descubrimiento del vacío de su existencia (...)” (Cerrato, p.144).

Objetivo cumplido gracias a su configuración según la triple unidad de la preceptiva clásica, presenta “una sola acción -lo que sucede al protagonista y a su familia- durante un solo día y, además, en un solo lugar, es decir, la casa familiar de los Loman, en Nueva York” (Portillo, 2004, p.87).

Estos elementos han permitido su comparación con la tragedia griega, salvo que los recursos que Hollywood tenía permitieron un espacio escénico que conjugaba distintos espacios y tiempos, del mismo modo en que el protagonista deviene “el prototipo de héroe de la tragedia contemporánea” (p.87).

Las obras de Miller no son la expresión realista de la literatura de Flaubert y su metáfora del espejo transportado horizontalmente y menos aún del teatro realista. Hay aquí “una formulación más, una invención creada intencionadamente para las tablas. Ni él ni Ibsen “fotografían” la realidad; hacen su propia “radiografía personal” de los hechos y será la complicidad del espectador lo que los convierte en reales” (Rodríguez, 2004, p.24).

La principal similitud entre *Su día gris* de Roberto Navarrete y *La muerte de un viajante* se encuentra en la configuración del personaje protagónico de Enrique y Willy, respectivamente. Pese a la diferencia de edad, ambos enfrentan su presente con desasosiego, pues han fracasado

laboralmente. Willy ya no es el vendedor estrella, la vejez lo enfrenta a la competencia de los vendedores más jóvenes y a la fatiga de su cuerpo para soportar las largas jornadas de viaje por las ciudades del interior.

Pocas ventas determinan un sueldo escaso para mantener su hogar: esposa, hipoteca créditos y a sus dos hijos incompetentes. Sin embargo, lo afecta también su reputación: de mítico vendedor viajero pasa a convertirse en objeto de burlas en su trabajo:

Willy (*fuera de la escena*).- ¿Por qué te escapas? ¡No te escapes! Si tienes que decir algo, dímelo a la cara. Ya sé que te ríes de mí a mis espaldas. Te tendrás que reír de ti mismo, maldito, cuando termine el partido. (Miller, p.77)

Enrique también comparte una situación similar, salvo que esta tiene mayor figuración, pues hay escenas en los tres actos y en los dos espacios:

Enrique (Pausa) Todo el mundo me toma el pelo... para todos soy "el loco"... nadie me toma en serio.

Juan ¡Puchas digo! La paciencia que tiene que tener don Enrique.

Raúl ¿Por qué oye?

Juan Yo entré con don Mario y el señor Sepúlveda y el señor Fernández se quedaron afuera esperándonos y se pusieron a gritarle "loco" a todo pulmón.

El lector/espectador comprende de parte del protagonista, así como de los personajes del trabajo, el modo y el tono de las burlas. Descalificaciones permanentes que se oponen al pasado luminoso, vuelto nostalgia para Enrique y para Willy.

El trabajo del banco es rutinario, en el que se ejerce un conocimiento técnico. Los diálogos evidencian que el mayor desafío es cuadrar los ingresos/egresos en las cajas, así como en los balances.

Enrique evidencia su molestia con la jornada de trabajo repetitiva y poco desafiante; su formación y sus palabras defienden otro tipo de conocimiento: el humanista. Como confiesa al final de la obra, es políglota, bachiller en letras, con dos años de leyes. Su formación contrasta con el oficio del banco y con sus compañeros, pero tuvo que asumir esta labor porque "se enfermó el viejo, no pudo seguir trabajando. Yo era el mayor, así que tuve que sacar la cara por la familia".

Es este saber humanista el que se cuestiona en el banco, no sólo porque sea de una área diferente, sino porque no permite el funcionamiento del engranaje que representa cada trabajador. Así lo expresa Bustamante, el jefe:

No hagamos alarde de sapiencia, sino podemos cumplir nuestras más mínimas obligaciones. No sacamos nada con haber leído a Shakespeare, a Goethe o a Ibsen si no somos capaces de desempeñarnos eficientemente en nuestro trabajo"

Es este fracaso personal del protagonista que emparenta la obra de Navarrete con la escritura dramática de su generación, la de los teatros universitarios chilenos.

En particular, *Su día gris* escenifica la crisis de la masculinidad en la imposibilidad de cumplir con las expectativas que la sociedad, la cultura espera de un hombre: mantener un matrimonio, sostener un hogar y cuidar de la familia. Exigencias que aquejan al protagonista de *Parejas de trapo* de Egon Wolff y uno de los personajes de Sergio Vodanovic en *Viña, tres comedias en traje de baño*. Ambas obras son coetáneas, pues fueron estrenadas en 1959 y 1963, respectivamente.

La puesta en crisis de la masculinidad la hace comprensible como "una construcción cultural que se reproduce socialmente y que, por tanto, no se puede definir fuera del contexto socioeconómico, cultural e histórico en que están insertos los varones" (Olavarría, 2000, p.11).

Miller primero, Navarrete, Wolff y Vodanovic ponen en escena a protagonistas masculinos, de “clase media”, que evidencian en su cuerpo, sus palabras, los efectos de tener que cumplir los mandatos que impone el modelo. “Se trata de un modelo que provoca incomodidad y molestia a algunos varones y fuertes tensiones y conflictos a otros, por las exigencias que impone” (p.11).

Willy, Enrique, Jaime y el Señor se caracterizan por no “ser persona importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladores, (...) proveedores en la familia y su ámbito de acción está en la calle” (p.11).

Para Woodyard (1990), “sus obras se dividen en dos categorías principales (...): las de problemas psicológicos de tipo familiar, y las de diferencias de clase social” (p.vii). *Pareja de Trapo*, estrenada en 1959, amalgama ambas categorías de modo paradigmático.

En síntesis argumental, Jaime Mericet del Pozo administra una oficina en pleno centro de Santiago, encargada de negociar proyectos y representar inversiones. Su origen social marcado por carencias y esfuerzo lo ubican bajo las exigencias impuestas por la familia y círculo social de su esposa: Cristina Larraín de Mericet.

Las palabras de Jaime son respuestas a las exigencias, denotan el deber impuesto y la obligación de cumplirlo:

JAIME (Mirándola) Cuando dices ciertas cosas me da la sensación de estar metido en una camisa de fuerza. Me dan ganas de aullar y rajar algo... (Se pasea) (...) Cuando me casé contigo me conformaba con mi sueldo. No necesitaba el medio millón o más que necesito ahora para mantener una situación social” (Wolff, 1990, p.106).

Igual condición para Enrique, quien más fracasado añora la edad dorada de la infancia y la juventud:

Nadar en el río como un pez... sin pensar que hay que pagar el arriendo... la luz... el gas... (indicando el vino) ¡Sin ese líquido intoxicante! (Se saca la corbata y la tira al suelo) Sin esta corbata que nos estrangula diariamente... y sobretodo, sin reverencias... sin puñaladas por la espalda... ¡limpios y abiertos como un río!

Para ambos, la masculinidad implica una serie de sacrificios en post de ubicarse en el rol de proveedores: trabajar duro para mantener la casa y regir el hogar. Tras el término de la adolescencia, anticipada para Enrique con la muerte de su padre, viene la etapa de “hacerse hombre”, que implica “conocer el esfuerzo, la frustración, el dolor, haber conquistado mujeres, hacer uso de la fuerza cuando sea necesario” (Olavarría, 2011, p.12). Así, se comprende el cansancio, agobio de los personajes protagónicos masculinos, pero por sobre todo, el mayor reconocimiento a su masculinidad está puesto en los otros: “ser aceptados como “hombres” por los otros varones que “ya lo son”, y ser reconocidos como “hombres” por las mujeres” (2011, p.12).

Jaime debe someterse al juicio de su suegro, del cuñado, de los hombres de la familia de su cónyuge. Todos proveedores, con ingresos permanentes, que ofrecen viajes a Europa a su familia. Enrique, por otro lado, recibe los ataques de sus compañeros de trabajo, quienes se mofan y a la vez excluyen de sus conversaciones y rituales.

Comparativamente, hay coincidencia temática con la obra de Sergio Vodanovic: *Viña, tres comedias en traje de baño*. Compuesta de tres partes (*El delantal blanco, La gente como nosotros, Las exiliadas*), “mantiene una línea delicada, conmovedora, entre lo ridículo que produce risa y el patetismo que despierta compasión” (Castedo-Ellerman, 1982, p.62).

Interesa el argumento de *La gente como nosotros*, porque escenifica el conflicto de dos parejas que deben esperar a que el chofer del colectivo arregle el desperfecto mecánico, para continuar

viaje hacia el interior de la región de Valparaíso. Los diálogos evidencian las “posturas sociales duales antitéticas: (...) la pareja burguesa versus la pareja de “la vida” (1982, p.52).

El Señor y la Señora (Vodanovic), Enrique y Ruth (Navarrete) hacen patente uno de los problemas de la dramaturgia de los 60: la familia, en cuanto institución en crisis del orden burgués.

Como bien reconoce Darrigrandi, “se la concibe como un juego de relaciones definitorias de los sujetos mediante la afectación recíproca, convirtiéndola en un lugar de asfixia, castración y despliegue de frustraciones” (2001, p.30).

Ante la provocación de la Señora por contratar los servicios de Freddy (*scort*), el diálogo con el Señor deviene en discusión y revelación de los sentimientos de la esposa:

Día a día, noche a noche, veinte años han pasado. No, veinticinco. Veintiocho, para ser más exacta. Yo esperaba. Sabía que el matrimonio no era sólo eso. Pero sabía también que el matrimonio era eso. Eso principalmente. Y quedaba esperando. Tenías excusas: dolor de cabeza, cansancio, sueño (Vodanovic, p.131).

Palabras, que en sentido y forma, son también las de Cristina en *Parejas de trapo* y Ruth en *Su día gris*:

Hace años que estoy soportando tus rarezas. Otra mujer no te habría aguantado tanto. Ya no tengo fuerzas para continuar; antes no eras así conmigo... ahora te olvidas que soy tu mujer (Pausa). Ni una palabra de estímulo para nada, ni siquiera me dices cuando hago algo mal. Solo te limitas a mirarme con indiferencia y apatía... ¿crees que eso es vivir? Me estoy consumiendo poco a poco (Navarrete).

La bomba implosiona en el seno de la familia y daña la integridad de los vínculos o provoca el abandono de uno de los miembros (Darrigrandi). La naturaleza de las relaciones está mediada por la incomunicación y, por ende, secretos y omisiones, que generan estados de soledad y angustia, “con vistas a la sicosis” (Castedo-Ellerman, 1982, p.31).

Salvo el Señor de *La gente como nosotros*, Jaime de *Parejas de trapo* y Enrique de *Su día gris* son personajes masculinos avasallados por la alta exigencia impuesta a su rol de padre, esposo y proveedor de la familia. “El sistema no siempre logra hacer a los varones como pretende, de modo que existe la posibilidad de que un sujeto concreto resulte dañado por el sistema, en cuanto le exige una cualidad que no posee” (Marqués, 1997, p.18).

Para Olavarría y Parrini, “provoca incomodidad y molestia (...), fuertes tensiones y conflictos” (2000, p.11). Sin embargo, hay aquí un daño más complejo que una herida, porque los personajes no avizoran el lugar para la sutura; Enrique está sumido en una profunda crisis, sin querer regresar al hogar, se queda al interior del banco, convertido en su propia cárcel o su íntimo internamiento psiquiátrico, pues la acotación final revela su fragilidad antes de la caída del telón: “Se sienta en el suelo como un niño en actitud desolada. Saca el juguete y lo hace sonar”.

4. Conclusiones

El caso particular de Roberto Navarrete Troncoso con *Su día gris* evidencia influencias y diálogos, en que la obra de Arthur Miller fue fundamental para la dramaturgia de los teatros universitarios en que participó Navarrete, Wolff y Vodanovic, pero que también los hizo dialogar sobre preocupaciones compartidas en escenarios distintos.

Navarrete no es una figura aislada y circunstancial dentro del teatro chileno, en tanto desarrolla una escritura dramática que pone en escena las preocupaciones de su generación, la de los teatros universitarios en la década del 60. Su obra analizada con el método dramatólogo devela cómo los espacios interiores y los personajes están contruidos para evidenciar la crisis del orden burgués, en particular, la familia y la masculinidad.

Hay un punto necesario de visibilizar e interrogar: el trabajo dramático de Navarrete, Wolff y Vodanovic se encontraría en la vertiente iniciada por Gabriela Roepke de un teatro realista/psicologista. Sin embargo, las obras de la dramaturga no están publicadas y han dificultado la investigación del teatro comparado para reescribir la historia del teatro chileno.

Hacia el final de la década del 60, Navarrete reorienta su escritura hacia una dramaturgia que haga visible los territorios interiores de la provincia ante un público ciudadano de la capital regional.

De este modo, “Navarrete dibuja un circuito que, organizado en movimiento, visibiliza el país desde localidades escasamente conocidas desde ese entonces (...) para dibujar un mapa físico y mental de su propio territorio (...), poniendo con ello en entredicho una idea de región homogénea” (Henríquez et al., 2018, p.47). Sin embargo, no sólo propicia la representación de una geografía particular, sino que también del territorio; por ello, importan los personajes, que en su mayoría son los campesinos bajo el régimen de inquilinaje.

La flor de la laguna como *La mariposa en el barbecho* dialogan fuertemente con los trabajos de Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking. Con *Navidad en la aldea* (1970) cierra la producción de temática campesina, de modo poético, pues escribe y escenifica la “visibilización y reivindicación de la celebración festiva de la devoción popular. En esta propuesta dramática la comida, la bebida, el baile y la música acontecen junto al rito religioso” (Montecinos, 2017, p.73-74).

La dramaturgia de Roberto Navarrete exige la publicación de sus obras, no sólo como testimonio del teatro perdido (Dubatti, 2014) de temática campesina, “sino también en que propone una transformación del mundo de los posibles al hacer presente la ausencia de lugares, voces y jerarquías inexploradas por la dramaturgia del período (Henríquez et al., p.56).

Financiamiento y agradecimientos

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

Referencias bibliográficas

- Ahumada, H. (1994). Gabriela Roepke (1920). En B. Rojas & P. Pinto (Eds.), *Escritoras chilenas*. (Vol. I). Concepción: Cuarto Propio.
- Canepa, M. (1974). *Historia del teatro chileno*. Santiago: Universidad Técnica del Estado.
- Castedo-Ellerman, E. (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Cerrato, L. (2000). Arthur Miller en Buenos Aires: las primeras décadas. En O. Pelletieri (Ed.), *Itinerancias del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt.
- Contreras, M., Henríquez, P. & Albornoz, A. (2003). *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción: TUC*. Concepción: Fondart, Universidad de Concepción.
- Darrigrandi, C. (2001). *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago: Dibam/ Lom. Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Dubatti, J. (2014). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino. *Revista Cena* 15. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709>

- Durán-Cerda, J. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar.
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato.
- González, J. & Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Henríquez, P., Pereira, D., Amaya, J. & Masquiarán, N. (2018). Teatro chileno de temática campesina. El cochayuyero y La mariposa en el barbecho de Roberto Navarrete Troncoso. *Revista de Estudios Hemisféricos y Polares*, 9(2), 43-62.
- Marqués, J. (1997). Varón y patriarcado. *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Valdés, T. & J. Olavarría (Eds.). Santiago: Ediciones de las mujeres N° 24.
- Miller, A. (1957). *Teatro. La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos*. Buenos Aires: Losada.
- Montecinos, K. (2017). Rebelión del campesinado en una selección de obras de Roberto Navarrete Troncoso. Tesis de licenciatura, Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
- Navarrete, R. (1962). *Su día gris*. (Obra inédita)
- Olavarría, J. (2000). De las identidades a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX. En J. Olavarría & R. Parrini (Eds.), *Masculinidades. Identidad, sexualidad y familia. Primer Encuentro de Estudios de Masculinidad* (pp. 11-28). Santiago: FLACSO-Chile.
- Olivares, P. (2008). [Revisión del libro Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método, de J. L. García Barrientos]. *Dialogía* 3: 273-285.
- Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago: Taurus.
- Portillo, R. (2004). Breve nota sobre la puesta en escena de *Death of a salesman*. En J. Guijarro & R. Espejo (Eds), *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*. España: Departament de Filología Anglesa i Alemanya, Universitat de Valencia.
- Rodríguez, A. (2004). Arthur Miller: semblanzas de un autor ¿realista? En J. Guijarro & R. Espejo (Eds), *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*. España: Departament de Filología Anglesa i Alemanya, Universitat de Valencia.
- Roepke, G. (1963). *El dramaturgo chileno de hoy*. En *Dos generaciones de teatro chileno*. Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile.
- Vodanovic, S. (2013). *Antología de obras teatrales*. Santiago: RIL Editores.
- Wolff, E. (1990). *Teatro completo*. Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Woodyard, G. (1990). Prólogo. En E. Wolff., *Teatro completo*. Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Notas

1. Los montajes que dirigió Roberto Navarrete son variados, demuestran su conocimiento y dominio de la literatura dramática chilena y europea, así como sus posibilidades de representación: *Un crimen en mi pueblo* de Armando Mook (1963), *La cantante calva* de Eugene

Ionesco (1964), *Programa Chéjov* de Chéjov (1965), *La flor de la laguna* (de su autoría) (1965), *Corre, ve y dale* de H. García y R. Bouteville (1966), *El umbral* de José Chesta (1967), *El rescate de una libra* de Sean O'casey (1967), *La mariposa en el barbecho* de su autoría (1969) y *La mala nochebuena de don Etcétera* de Jorge Díaz (1969).

2. Gabriela Roepke fue parte de los fundadores del “Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y Miembro del Consejo Directivo del Teatro” (Cánepa, 1974, p.203), a la par que dramaturga para la misma compañía. Representa el caso más extremo de ausencia en las historias de la literatura y el teatro, pese a haber participado activamente en el trabajo creativo de su generación, como afirma Haydée Ahumada: “esa historia teatral que todavía no la nombra con claridad y la intensidad que realmente se requiere” (1994, p.199-200).

3. La influencia de la música italiana marcó las preferencias musicales de los chilenos, con significativas notas altas. “La aceptación en el país de esta nueva música europea de exportación y de autorrepresentación nacionalista y modernizante, reflejará el apego de una sociedad y de su puñado de inmigrantes a un mundo que parecía quedar atrás ante el nuevo orden internacional, pero que lograba renovarse manteniendo toda la fuerza y el atractivo de su cultura milenaria” (González & Rolle, 2005, p. 360).

4. Hay dos incorporaciones más que configuran el espacio sonoro. Se hace mención a una canción al inicio del segundo acto, sin más información. También, en una conversación de Enrique con Raúl, compañero en la oficina del banco, este tararea una melodía junto con comentar que vio en el cine *Siete novias para siete hermanos* (1954), película musical de Hollywood en que un grupo de hermanos del Western deben aprender modales de caballeros para conquistar a las mujeres del pueblo.

5. Sólo al inicio del Acto segundo no ocurre diálogo en coloquio. El personaje de Juan ingresa a escena cantando una canción, que adquiere connotación de soliloquio en tanto no hay otros interlocutores. La canción es otra confirmación del especial interés del dramaturgo por diseñar el espacio también desde lo sonoro, como se dijo anteriormente.