

**EL SUJETO EN TRANSICIÓN, UNA NUEVA SUBALTERNIDAD
EN EL TEATRO CHILENO: ANÁLISIS DE *FLORES DE PAPEL*
Y *EL LOCO Y LA TRISTE***

**THE SUBJECT IN TRANSITION, A NEW SUBALTERNITY
IN CHILEAN THEATER: ANALYSIS OF *FLORES DE PAPEL*
AND *EL LOCO Y LA TRISTE***

CRISTÓBAL AYLWIN

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA (CHILE)

MAITE PIZARRO

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: Este trabajo plantea mediante un análisis comparado una entrada de lectura para los textos *Flores de papel*, de Egon Wolff, y *El loco y la triste*, de Juan Radrigán. Con esto se pretende establecer una relación de equivalencia en tanto que en ambas obras la resistencia del subalterno se manifiesta a través de la configuración del espacio y del discurso marginal. Para el desarrollo de la propuesta se utilizarán algunas nociones de Mijail Bajtín, Gayatri Spi-

vak, Enrique Luengo, Zygmunt Bauman y Georg Simmel, todas enfocadas a los poderes del discurso y a las circunstancias en que se produce la enunciación. Por encima de caracterizaciones abstractas, la idea es confirmar la presencia de un sujeto en transición que no se identifica plenamente con el bloque dominante ni con el dominado.

Palabras clave: subalterno, transición, resistencia, código lingüístico, espacio.



Abstract: This work proposes, through a comparative analysis, a reading entry for the texts *Flores de papel*, by Egon Wolff, and *El loco y la triste*, by Juan Radrigán. The idea is establishing in both texts an equivalence relationship about the resistance of the subaltern is manifested through the configuration of space and marginal discourse. For the development of the proposal will be used some notions of Mikhail Bakhtin, Gayatri

Spivak, Enrique Luengo, Zygmunt Bauman and Georg Simmel, all focused on the powers of discourse and the circumstances in which the enunciation occurs. Above abstract characterizations, the idea is to confirm the presence of a subject in transition who does not fully identify with the dominant block or the dominated one.

Keywords: resistance, subaltern, linguistic code, space.

Introducción

Desde hace tiempo la figura del subalterno se ha expresado con fuerza en la literatura del mundo hispano gracias a la identificación natural con ciertos elementos propios de las culturas coloniales; la necesidad universal de denunciar ética y políticamente a las instituciones que niegan la posibilidad de una voz; y al trabajo del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericano que se desarrolló en la década de 1990 (Bustos, 2002: 1). Más allá de las características y de los fundamentos de origen, la teoría de Gayatri Spivak ha sabido amoldarse a este nuevo contexto latino (temporal y geográficamente ajeno) manteniendo la ironía de la identidad derivada del lugar de enunciación. Después de todo, si el subalterno dejara de estar silenciado, dejaría de ser subalterno y ocuparía el lugar del “intelectual del primer mundo”. En otras palabras, las posibilidades de que este individuo aprenda los códigos de occidente son bajísimas, pero en caso de hacerlo, es imposible que se mantenga en su contexto nativo, así que de una u otra manera, el sujeto subalterno se caracteriza por su silencio.

No obstante, parece haber pistas para afirmar que esta dicotomía (sujeto subalterno – intelectual del primer mundo) no es tan rígida y que podría admitir otro rol, el del sujeto silenciado que está dejando de serlo, es decir, que está en un proceso de transición y que no se identifica plenamente con el grupo dominante ni con el grupo dominado. El presente ensayo, precisamente, se hace cargo de algunos rasgos de dicha transitividad y propone mediante un análisis comparado una entrada de lectura para los textos *Flores de papel*, de Egon Wolff, y *El loco y la triste*, de Juan Radrigán, obras dramáticas chilenas de finales del siglo XX que toman la imagen del vagabundo y ofrecen una reflexión en torno a una identidad subordinada, pero también rebelde e insurrecta.

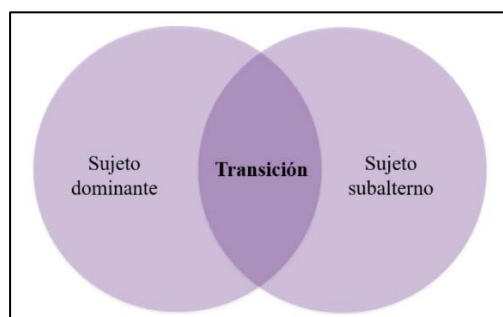


Figura 1.

Partamos situándonos en las tramas. *El loco y la triste*, de Juan Radrigán, trata sobre dos personajes –él, un alcohólico cojo y reflexivo, y ella, una prostituta vieja en busca de un hogar– que se encuentran en un edificio semi derrumbado y establecen una relación íntima y compleja para paliar la soledad. Se sabe, además, que el edificio no tardará en ser destruido, para dar lugar a otros proyectos y, por ello, el instante del encuentro es breve y fugaz. Por su parte, *Flores de papel*, de Egón Wolf, trata sobre el encuentro entre Eva, una mujer soltera, de cuarenta años y de clase media, y “el Merluza”, un hombre de treinta años zarrastroso, sucio, despeinado, flaco y pálido, que entra e invade progresivamente el departamento que la protagonista comparte con su canario Pepito.

Los dos relatos abordan la pobreza, la vida en los bajos fondos y la calle como una presencia constante. Además, ponen el foco en el grupo dominado antes que el grupo dominante, (independiente del juicio moral implicado), lo que permite trabajar con el concepto teórico del subalterno y situarlo en un contexto económico y social específico como el chileno. Teniendo en cuenta esta información, la manifestación de la resistencia del subordinado se puede entender como la configuración del espacio y del discurso marginal.

Para el desarrollo de esta propuesta, se consideran la subalternidad de Gayatri Spivak y la noción bajtiniana de cronotopo, entendida como la mutabilidad de la identidad subordinada que es producto de una conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas desde una perspectiva artística (Bajtín, 1989: 238). Asimismo, se incluyen algunas ideas del ensayo de Enrique Luengo “Poder, resistencia y reacción en *Hechos Consumados* de Juan Radrigán”, en que, a partir de lo planteado por Spivak, se reflexiona en torno a los poderes del discurso y las circunstancias en que se produce la enunciación.

Igualmente, al concepto del subalterno se le suman la figura del marginado (Bauman, 2012), del individuo moderno y urbano (Simmel), del loco, que parodia inconscientemente el canon; del ignorante, que recurre a la insurrección lingüística-simbólica; y de la alegoría como estrategia retórica escénica, capaz de fundir varias capas del sujeto dominado. Por encima de caracterizaciones abstractas, la idea es dar una forma particular y específica al subalterno chileno en las obras analizadas para así confirmar la transición antes mencionada.

Análisis

El texto de Spivak, referido por Luengo, define la subalternidad como la condición de todos quienes “no pueden representarse, sino que tienen que ser representados.” (p. 183). Básicamente, el sujeto subalterno no puede hablar porque a diferencia del sujeto dominante, no tiene un lugar de enunciación que lo permita. Esto lo vuelve incapaz de razonar por sí mismo, necesitando siempre de la mediación y la representación de lo que la investigadora llama “el intelectual del primer mundo”. En esta lógica cobra importancia el espacio en que se produce el discurso, ya que en las dos obras este se condice con los personajes subalternos.

En *El loco y la triste* la subalternidad se expresa desde un comienzo a través del lenguaje acotacional, puesto que en él se describe un espacio de la miseria o de la anulación que “comporta un nivel literal con suficiente sentido sólo por sí mismo, pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar” (Fletcher 2002: 17). Es decir, la escenografía en ambas obras alegoriza la segregación de quienes lo habitan: “El lugar donde transcurre la acción, es la pieza principal de una casucha de población callampa recientemente erradicada. Pieza, es solo una forma de decir, en realidad, se trata de una especie de cajón al que le faltara un costado; [...] Los “muebles” [...] yacen despatarrados” (Radrigán 2005: 101). El hecho de que la población haya sido erradicada, es decir, que ya no exista, y que ni la habitación ni el mobiliario puedan considerarse como tales permite identificar a estos personajes como subalternos en tanto carecen de un lugar concreto de enunciación.

La periferia se yergue, entonces, como el espacio para silenciar al discurso del subalterno, o bien, instarlo a buscar un representante que hable por él. Sin embargo, los subalternos de *El loco y la triste*, tal como señala Luengo en su análisis a *Hechos consumados*, hablan desde sí mismos, con un lenguaje distanciado del canon intelectual: “Los personajes de Radrigán se apropian e imponen una forma discursiva, transformando la escritura y poniéndola en un lugar que le otorga representación como forma de resistencia que documenta un estilo de vida” (2). Esto queda manifiesto en el uso de un registro coloquial, inculto, marginal, que el oficialismo censura por no adecuarse a las reglas. Por ejemplo, Huinca dice: “Na de raro. Güeno, ¿tenís que me pasís un resto? Yo ando más helao que los cocos de Tarzán; y me vino re toa la se” (Radrigán, 2005: 104). En un lenguaje culto informal o coloquial, este enunciado cambiaría gramatical y fonéticamente. Sería algo así como: “Bueno, ¿tienes algo que me puedas pasar? Yo estoy más helado que los cocos de tarzán y me vino toda la sed”.

Hay que tener en cuenta que la exclusión que generan estas formas del lenguaje que no se avienen con lo que indica la RAE, es tal, que en el contexto chileno se puede decretar “que “no existen” y, en consecuencia, no se deben emplear” (Rabanales 1984: 49). Y así como las palabras no existen, parece ser

que las personas que las utilizan, tampoco. Quienes hacen gala de este registro en la sociedad chilena reciben un mensaje de exclusión, silencio y culpa que pocos denuncian y que la mayoría naturaliza. En este contexto, claramente, la expresión lingüística de Huinca tiene carácter subversivo respecto del canon y de lo que se entiende por alta cultura porque extrema estas “faltas” y las valida como herramientas comunicativas.

Asimismo, la segregación lingüística antes referida se relaciona con la categoría de clase marginal de Zygmunt Bauman, según la cual “el único significado que acarrea el término es el de quedar fuera de cualquier clasificación orientada por la función y la posición” (Zygmunt Bauman, 2012: 11). En otras palabras, el estrato socioeconómico cuyo dialecto y lugar se niegan no tiene cabida real en la sociedad. Sin embargo, pese a que el espacio debiese condicionar el silencio del subalterno, según lo que plantea Spivak, Huinca y Eva logran crear una voz propia que se define en oposición a la canónica, y que debilita la necesidad de un representante.

En esta lógica, resulta interesante acotar que la historia se desarrolla en un ambiente urbano, donde, en teoría, las personas se definen en torno a la intensificación del estímulo nervioso, lo que implica que no actúan tanto con el corazón, como con el entendimiento (Simmel, 2002). Según Simmel esto se aplica a todos los habitantes que ocupan un lugar en la metrópoli, pero ¿qué ocurre con aquellos que la ciudad acoge y desprecia por igual, con los marginados, los vagabundos, los residuos de la urbe?, ¿el loco y la triste hablan con el corazón o con el entendimiento? Da la impresión de que la creación de una voz propia alejada de las reglas lógicas y las convenciones del canon fuera una reacción emocional y menos cerebral y que, por lo mismo, la resistencia contenida en el código lingüístico fuera un gesto de regreso a las pasiones que el grupo dominante ha anulado. En otras palabras, se reemplaza la identidad coercitiva e intelectual del representante del primer mundo por la libertad del marginado que, al no encontrar un lugar, lo inventa.

Cabe señalar que el rol del representante se ve atenuado, pero no suprimido. En *El loco y la triste*, Eva constantemente recuerda su supuesto pasado burgués, e intenta legitimarse a través de él: “Y mi mamá me obligaba a leer, porque era profesora y tenía puros libros güenos. (*Enumerando*) Tenía la colección completa del Ridel, empastá y too, tenía Genoveva Brabante, tenía el Chilote, de Miguel Cervantes... (*Despectiva*) ¿Qué vai a saber voh d’eso?” (p. 103). Así, el recuerdo burgués funciona como una cita a la autoridad que ya no la acompaña, de modo que da la sensación de que Eva siente que posee un mayor derecho “a voz” que su compañero por haber recibido el influjo de un representante del primer mundo. No obstante, ambos protagonistas hablan con el mismo registro, desde el cual se da cuenta de la resistencia: el intelectual del primer mundo como tal no existe, sino que es evocado, y refiere a un momento, a un estadio anterior en que sí era imprescindible.

Igualmente resulta interesante que la referencia intelectual utilizada en la

cita anterior sea la parodia de una parodia. Eva, por ejemplo, dice “Chilote”, cuando debería decir “Quijote” y con ello se burla sin querer de la obra cumbre de la literatura española que, dicho sea de paso, es también una de las mejores parodias que se haya escrito. “Gran parte del placer de leer la novela de Cervantes debe haber procedido de reconocer en ella incidentes determinados o típicos (...) que luego florecía con agradable extrañeza en la tierra hogareña del Quijote (Riley, 1990: 2) de una forma similar a la que las referencias a la alta cultura aparecen en la soledad del edificio abandonado. La intertextualidad de Eva, por consiguiente, se expresa de manera adaptativa al usar el gentilicio de la Isla Grande de Chiloé en vez del nombre del hidalgo cervantino, lo que constituye la evocación de una autoridad desacralizada.

Además, hay un significado doble en el uso del gentilicio “chilote”, pues la Isla Grande de Chiloé es famosa por su lejanía, su mezcla lingüística, y, sobre todo, por su fantasía, que se expresa en la inmensa cantidad de mitos y leyendas que rodean la zona: barcos fantasmas, sirenas, monstruos y brujos viven en este territorio y constituyen una marca inconfundible de la identidad local. Los chilotos son famosos por construir un aura de fantasía por su lejanía con el resto del continente, de la misma forma en que Eva, desde la marginalidad social, construye esta fantasía burguesa que le otorgaría superioridad sobre su compañero. De alguna forma, equiparar la obra cumbre de la literatura española con el gentilicio recién explicado implica admitir que el poder y la influencia que ejerce la alta cultura o el grupo dominante encarnado en el intelectual del primer mundo es una leyenda o una fantasía sin asidero en la realidad.

En la misma línea de la resistencia deben ser entendidos los nombres de los personajes, pues estos están llenos de significado, lo que en el mundo teatral conlleva una importancia especial, dado que se conecta más que en ningún otro género con la sociedad en la que está inserto. La eficacia simbólica depende en gran medida del contexto, compuesto tanto por el texto interpretado como por la exégesis de la audiencia presumiblemente chilena, que maneja ciertos códigos y experiencias capaces de completar la propuesta dramática. En otras palabras, “la correcta interpretación o lectura dependerá dialécticamente de la forma de producir el signo simbólico y de la competencia de los espectadores” (Talens, J., Romera, J., & Tordera, A., 1998: 141). En *Flores de papel*, por ejemplo, Eva es “la vida, de la naturaleza o madre de todas las cosas, pero en su aspecto formal y material” (Cirlot, 1969: 207), es decir, es la representación concreta de un lugar de enunciación que hasta entonces le había sido negado a los marginados. Y este es un dato curioso en la comparación entre obras, pues el nombre del personaje femenino se repite en *Flores de papel*, aunque de una manera diferente, como se comprobará más tarde.

De igual forma, la presentación de dos parejas (hombre mujer) en ambas obras, permite evocar la imagen del Génesis bíblico (3, 13-19) y del origen de un mundo, legado por los colonizadores, que cambia y se adapta a las necesidades de nuevos sujetos, lo que gana fuerza al analizar el nombre del loco, que en nin-

gún caso apunta a un Adán occidental, sino al de un mestizo que reúne en sí mismo la identidad del nativo y del invasor. En mapudungún, el idioma del pueblo indígena con mayor presencia en Chile, huinca significa: “Blanco, persona no perteneciente a la etnia mapuche, especialmente español” (Revert, 2001: 343). El origen de este término se remonta al estrecho vínculo que los mapuches generaron entre el concepto de Inca y el de conquistador, Invasor o extranjero, pues entre la invasión incaica y la europea transcurrieron apenas dos siglos (Dillehay, T. D., 2007: 104). En el nombre Huinca, por consiguiente, está presente la sombra del colonizador que arrebató el lugar de enunciación, sin embargo, solo como recuerdo o evocación, pues la lengua utilizada es la del pueblo dominado, no la del pueblo dominante. De esta manera, el texto de Radrigán da cuenta de la transición hacia la apropiación discursiva del marginado, que puede hablar sin la necesidad de un representante de la cultura hegemónica.

En *Flores de papel*, por otro lado, la supresión del representante es definitiva. Es decir, la resistencia frente al orden burgués se puede considerar como un triunfo, tanto a nivel de espacio como a nivel de discurso. Desde un principio, la casa de Eva representa los estamentos sociales que cimientan la vida acomodada de la burguesía. La primera acotación sobre la escena expresa: “*Living* de pequeño departamento suburbano, arreglado con esmero, con mano femenina, confortable, íntimo” (Wolff, 1978: 142). Este espacio agradable será progresivamente invadido por Merluza, quien parte representando al subalterno carente de voz: entra a la escena cargando las bolsas de la solterona, proviene de un espacio propiamente marginal y poco delimitado, las orillas del río; responde con monosílabos a las preguntas de su locuaz interlocutora y se muestra tímido ante la limpieza del lugar que lo rodea: ““El Merluza” saca un periódico de algún bolsillo y lo desdobra cuidadosamente, minuciosamente y lo pone sobre uno de los sillones. Se sienta sobre él” (p. 145). Este es el primer gesto de invasión, sin embargo, se ejecuta con mucho cuidado, respeto y timidez.

El Merluza no utiliza un registro inculto, sino uno culto-informal como el de Eva, lo cual impide sostener que se trate de una resistencia a nivel de código lingüístico, tal como sucede en *El loco y la triste*. Sin embargo, la resistencia se lleva a cabo primeramente a través de otro tipo de lenguaje. Este consiste en la expresión artística del Merluza desde las manualidades que confecciona y que van saturando el espacio y subyugando la casa de Eva. La particularidad de estas manualidades es lo que lo define como un discurso de resistencia, pues los materiales que utiliza son un desecho de la cultura dominante. El Merluza no construye adornos a partir de paja o mimbre, como lo hace Eva, sino que ocupa papel de diario viejo, en que las letras han sido despojadas de su función comunicativa, y solo son valoradas desde un punto de vista estético. Cuando el Merluza le muestra a Eva cómo hacer una flor de papel le dice: “Se toma una cara de la hoja que tenga mucho impreso en letras, o una gran fotografía, o gran cantidad de fotografías sin letra alguna ¿ve? Como ésta. Para que la flor tenga algún sentido. Alguna continuidad. Alguna belleza...” (p.159). El Merluza legitima el papel de dia-

rio, como su fuente de discurso, al mismo tiempo que critica la opinión burguesa respecto de este como material de desecho: “Para algunos el papel de diarios [...] solo sirve para envolver carne, tapar agujeros o taponar maletas. Pero no es eso. Los que piensan así [...] están marcados y uno los reconoce por otras superficialidades. El papel de diarios tiene un mundo de cosas que decir” (p.159). Mediante esta reflexión expresa un resentimiento casi doloroso por aquellos que no lo entienden, que son diametralmente opuestos y que pareciera que estuvieran hechos de un material diferente al suyo.

Progresivamente, los adornos de Eva son reemplazados por flores de papel, los muebles son destruidos y reorganizados bajo otras formas. Los muros son rayados, quedando la casa de Eva como una alegoría de la calle. El personaje que antes cumplía el rol de subalterno y que carecía de un espacio propio que le diera voz, se termina apropiando del espacio de Eva, por medio de la resignificación discursiva que supone la modificación del sitio original, a través de las artesanías. Este lenguaje artístico, de la calle, del desecho, se opone al canon artístico hegemónico que se identifica con adornos de mimbre y paja.

La resistencia del Merluza frente al discurso hegemónico deviene en un nuevo discurso dominante. Al final, Eva ve suprimidos tanto su voz como su espacio. Este fenómeno coincide con el modelo de apropiación expuesto por Bernardo Subercaseaux (1997), según el cual no se lleva a cabo un proyecto imitativo o netamente autóctono, sino que se asimila como propia (se devora) la cultura dominante y se absorbe su fuerza para generar una nueva identidad, distinta a las anteriores. Así se lleva a cabo la subversión del orden hegemónico, a través de la supresión del representante: “(*Del vestido de novia, solo queda ahora el velo. El resto son guiñapos*)” (p. 201). La escena termina con una Eva destrozada, silenciada (apenas pronuncia algunas frases interrumpidas en medio de los largos monólogos de su compañero) y conducida al río, donde el Merluza le advierte con sorna que, si no tiene cuidado, podría sufrir un accidente.

En este punto del análisis es posible ver, además, que, tal como ocurría con Huinca y Eva en *El loco y la triste*, la presentación de Eva y Merluza como parejas debe ser entendida en clave alegórica y fundacional, dado su vínculo con el génesis bíblico, aunque en este caso la referencia no sea a la madre, sino a la pecadora. “El mito de Eva es tal vez el más rico de todos, pues la maldición del señor por su desobediencia establece el patriarcado” (p. 126) y la desgracia para toda la humanidad, que, de haber acatado las órdenes de Dios, no habría tenido que luchar o trabajar para sobrevivir. Eva, la pecadora, es la base del cristianismo, como Eva la invadida es la base de la identidad chilena insubordinada en *Flores de papel*. Este personaje constituye una suerte de portal o umbral del cambio que opera destruyendo el paraíso anterior, el de la burguesía silenciadora, algo que responde a la lógica de la apropiación espacial antes expuesta. No hay que olvidar que Eva es un personaje vencido en su propio juego y en su propia casa, lo que, en muchos sentidos, representa el fracaso de ese Chile occidentalizado a la fuerza y marginador. Por lejos, este símbolo proporciona un lugar de

enunciación y con ello, una transición para abandonar la subalternidad.

Y así como los nombres están cargados de significado, también lo está el papel de diario, que funciona como el símbolo de los medios de comunicación de masas y del control de la información. La prensa aplica mecanismos de selección y construye un oficialismo que se enfocan en el registro de la actualidad, pero cada publicación pierde muy rápidamente su valor porque la reemplaza una nueva. Y es, precisamente, esta cultura de masas desechable la que revela una conexión con la figura del marginado. Existe una frase famosa, atribuida al periodista estadounidense Walter Lippman, que dice: Los periódicos de hoy sirven para envolver el pescado de mañana (De Olivera, 2006: 91). Eso quiere decir que lo que es noticia hoy, mañana no le interesará a nadie y que la vida muta con una rapidez sobrecogedora. En el caso del Merluza la metáfora calza perfectamente, pues su nombre alude a un tipo de pez que se consume comúnmente en Chile. A este hombre lo envuelve y lo aprisiona una sociedad que lo abandona, pues no tiene hogar, ni trabajo, ni familia, es decir, queda fuera de la versión más actualizada del mundo, aunque, paradójicamente, su existencia constituya una necesidad tan vital como la alimentación. Es preciso que existan subalternos para que haya sujetos dominantes. El gesto artístico de la decoración antes explicado suprime el espacio burgués y se resiste al discurso hegemónico, porque subvierte el concepto de desecho con el que se asocia el individuo excluido o el paria.

Conclusión

En suma, la idea de un espacio que determine el discurso de la resistencia halla un argumento fuerte en el ensayo de Luengo. Sin embargo, necesita, además, considerar al representante intelectual del primer mundo, que va desapareciendo paulatinamente a través de una serie de gestos y símbolos que siguen la línea de la insurrección. El dominado y el dominador, por lo tanto, abren paso a un concepto híbrido que fusiona características del marginado clásico con otras del loco y del sujeto urbano moderno y postmoderno. De esta forma, se da cuenta de un nuevo fenómeno social: el subalterno que ejerce resistencia por medio de un discurso situado en determinado espacio se vuelve prácticamente independiente de la necesidad de un representante, y, de paso, legitima la periferia en cuanto lugar de enunciación.

En este punto, vale la pena preguntarse cuál es el rol del dramaturgo en la nueva taxonomía. Tanto Radrigán como Wolf construyen personajes y dinámicas que legitiman el discurso del subalterno rebelde o en transición y para ello eligen protagonistas provenientes de estratos sociales pobres y desamparados, sin embargo, no hay que perder de vista que esto es un gesto poético y que los dramaturgos siguen siendo los intelectuales del primer mundo. Ellos manejan los códigos del bloque dominante sin problema y actúan como puente entre dos realidades. Si esta clase de teatro cumple un rol social, ¿cómo se interpreta este gesto? Fuera de los argumentos de las ficciones analizadas, ¿los escritores están

replicando los lineamientos de la dicotomía inicial del subalterno y del intelectual del primer mundo?, ¿están proyectando un deseo de cambio social?, ¿están ironizando sobre la manera en que se ha cristalizado cierto pensamiento en Chile? o ¿están creando un lugar de enunciación en vez de asumir la representación de una causa o un discurso ajeno específico? Sea cual sea la respuesta a estas preguntas, parece que el concepto del subalterno está más vivo y abierto al cambio que nunca, por lo que seguirá inspirando reflexiones alrededor de nuestra cultura y de nuestra identidad social.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 237-409.
- BIBLIA (1971). *Biblia de Jerusalén*. Madrid: Alianza.
- BAUMAN, Z. (2012). *Daños colaterales: desigualdades sociales en la era global*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BUSTOS, G. (2002). Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon Beverley. *Fronteras de la Historia*, (7).
- CIRLOT, J. E. (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DE OLIVEIRA, F. P. (2006). *Teoría del periodismo*. Sevilla: Comunicación Social.
- DILLEHAY, T. D. (2007). *Monuments, empires, and resistance: the Araucanian polity and ritual narratives*. Cambridge University Press.
- DUNN-MASCETTI, M. (2008). *Diosas: la canción de Eva*. Ediciones Robinbook.
- LUENGO, Enrique. Poder y resistencia y reacción en *Hechos consumados* de Juan Radrigán. *Latin American Theatre Review* 32.2 (1999): 69-86. Radrigán
- FLETCHER, A. (2002). *Alegoría*. Ediciones AKAL.
- RABANALES, A. (1984). ¿Qué es hablar correctamente? *Revista de educación*, 119, 49-58.
- RADRIGÁN, Juan. *El loco y la triste*. Santiago: LOM, 2005.
- REVERT, Vicente (2001). Del contacto entre el español chileno y el mapudungun o lengua de los mapuches. *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano*, 1, 337.
- RILEY, E. C., & Montoya, E. T. (1990). *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica.
- SIMMEL, G. (2002). La metrópoli y la vida mental [Die Grosstädte und das Geistesleben]. *Sobre la individualidad y las formas sociales*, 388-403.

- SPIVAK, Gayatri (1999). ¿Puede hablar el sujeto subalterno?. Trad. José Amícola. *Revista Orbis Tertius* 6: 175-235
- SUBERCASEAUX, Bernardo (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- TALENS, J., ROMERA, J., & TORDERA, A. (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- WOLFF, Egon (1978). Flores de papel. *Teatro*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.