



## Viajes reales y simbólicos en *Chiloé Cielos Cubiertos* de María Asunción Requena.

**Ludovica Paladini**

**(Università Ca' Foscari, Venezia, Italia)**

Verrà pure un giorno in cui le donne andranno anch'esse per il vasto mare, e anche loro incontreranno avventure diverse. Cesseranno di starsene a piangere e a sospirare, a mantenere il fuoco sacro che gli uomini da sempre perduti tra le onde del mare, delle guerre e degli istinti che gonfiano il cuore, lasciano spegnere. Giorno verrà, mio caro sposo eternamente atteso, in cui anche noi donne ci libereremo dalle angustie e dai timori. Alla pari di voialtri eroi, che brandite il ferro e sognate l'alloro, ci ergeremo contro il destino. Sfidandolo, come del resto abbiamo sempre fatto senza che ci fosse mai riconosciuto. Verrà quel giorno, infine, nel quale cesseremo di essere preda –come le schiave che la guerra di Malatroya ti dette– o predatrici come le ninfe affamate al cui abbraccio interminabile la tua debolezza di uomo non ha saputo resistere.  
(Antonio Spinosa, *Ulisse*, pp. 297-99)

### La autora y su tiempo

María Asunción Requena<sup>1</sup> es una de las grandes protagonistas del panorama dramático chileno de la segunda mitad del siglo XX. La autora ve la mayor parte de sus obras teatrales representadas en su tiempo<sup>2</sup>, algunas con mucho éxito, a la vez que recibe reconocimientos literarios de notable importancia en el circuito nacional de los Premios del aquel entonces<sup>3</sup>. Pese a todos esos triunfos, el discurso crítico

---

<sup>1</sup> María Asunción Requena nace en Buenos Aires 1916. Enseguida es nacionalizada chilena, y vive su infancia en Punta Arenas. Luego viaja a España, donde pasa su adolescencia. De regreso al país, estudia odontología en la Universidad de Chile y, después de graduarse, se radica en Punta Arenas, donde vive varios años dedicada al ejercicio de su profesión. Esta larga estancia en la zona sur del país le permite recrear ese ambiente en algunas de sus obras, a la vez que la vincula al teatro de carácter histórico. Posteriormente la autora se traslada a Concepción y Santiago. A finales de 1973, después del golpe de estado pinochetista, decide viajar a Francia, donde encuentra a su futuro marido, Raúl Rivera, ex-director del grupo teatral TEKNOS. Pasa los últimos años de su vida trabajando con su esposo en la Universidad de Lille, donde muere el 18 de marzo de 1986.

<sup>2</sup> Entre las obras dramáticas más importantes cabe citar a *Fuerte Bulnes* (1955), *Pan caliente* (1958), *El camino más largo* (1958), *Piel de tigre* (1961), *Ayayema* (1964), *Chiloé, cielos cubiertos* (1972) y *Homo chilensis* (1973).

<sup>3</sup> La autora gana el Primer Premio de Poesía en 1949 con el libro *Poemas* en un concurso de la Municipalidad de Punta Arenas. En 1952 se le concede el Primer Premio de la Dirección del Teatro



sobre el teatro chileno y latinoamericano le ha prestado poca atención. A la autora, desde luego, se le reservan unas líneas en las antologías o, inclusive, se la hace desaparecer de la historia literaria del período. Su nombre tampoco figura como una de las grandes dramaturgas latinoamericanas y resulta difícil encontrar estudios generales o análisis específicos de sus textos principales<sup>4</sup>. Finalmente, casi no existen ediciones de sus obras, excepto la de Fernando Cuadra publicada en 1964, que sólo incluye tres textos<sup>5</sup>.

Cabría indagar en la desatención que la crítica le reserva a la autora, tratando de entender cuáles pueden haber sido las causas sociales, políticas y culturales que han provocado su casi desaparición del panorama dramático nacional. Pasando por alto los prejuicios, las categorías previas o impuestas, así como las innumerables suposiciones a menudo desprovistas de legitimación, resulta evidente que la obra de María Asunción Requena necesita un cabal proceso de reevaluación crítica, tanto desde el punto de vista general de la historia del teatro, por su participación integrante en la Generación del Cincuenta<sup>6</sup>, como desde un punto de vista más particular, debido al personal aporte de la autora en relación a

---

Nacional con su comedia dramática *Mr. Jones llega a las ocho*. Otras obras que recibieron reconocimientos dignos de mención son *Fuerte Bulnes*, que gana el Premio Teatro Experimental, Premio de la Crítica y Premio Municipal de Santiago; *Pan caliente*, que recibe Mención Honrosa en el Concurso del Teatro Experimental; *El camino más largo* que gana el Primer Premio de Teatro en "Los Juegos Literarios Gabriela Mistral" auspiciados por la Municipalidad de Santiago; y *Chiloé, cielos cubiertos*, que recibe el Premio en el XXX aniversario del DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile).

<sup>4</sup> Entre los estudiosos que han desarrollado trabajos puntuales, en particular sobre *Chiloé, cielos cubiertos*, cabe recordar a: Juan Villegas, "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro", María de la Luz Hurtado, "La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer en Chile", *Latin American Theatre Review*, 31. 2 (1998): 33-43; María de la Luz Hurtado, "Los 90: Irrupción de la mujer en el teatro chileno", *Gestos* 10. 19 (1995): 220-223; Miriam Echeverría, "Memoria histórica y deseo: Espacio virtual del teatro de Asunción Requena e Isidora Aguirre", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20 (1993): 323-326; Eduardo Dublé, "El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas", *Signos*, 31. 43-44 (1998): 37-50; María Teresa Sanhueza, "Dos aproximaciones a la marginalidad: Los pescadores en *Las redes del mar* y *Chiloé, cielos cubiertos*", *Latin American Theatre Review*, 38.1 (2004):73-91; Lidia Neghme Echeverría, "Chiloé, cielos cubiertos (1972) y lagunas técnicas del teatro popular", *Revista Chilena de Literatura*, 46 (1994):91-96; Marjorie Agosín, "Chiloé, cielos cubiertos o la espera sin fin", *Letras femeninas*, 8:1(1982), p. 51.

<sup>5</sup> Cfr. Fernando Cuadra, *María Asunción Requena, Teatro. Ayayema—Fuerte Bulnes—Chiloé, cielos cubiertos*, Santiago, Ediciones Alerce, 1964.

<sup>6</sup> La Generación del Cincuenta indica aquellos jóvenes dramaturgos chilenos que a partir de 1945 empiezan una labor de total rechazo del criollismo naturalista iniciado a finales de la década de los treinta. Objetivo de esta nueva dramaturgia es la búsqueda de una 'chilenidad' más auténtica. La crítica suele indicar este cambio profundo bajo la indicación de 'realismo psicológico', que denotaría la tendencia dominante de estas producciones de meter en escena los problemas sociales, culturales y políticos de la nación y sus habitantes a través de un tratamiento 'realista', basado sobre todo en la construcción psicológica de los personajes. Cfr. Teodosio Rodríguez Fernández,, "El drama chileno en torno a 1960: el realismo psicológico", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (1977):109-124.



la elección y al tratamiento dramático de la historia y sus protagonistas<sup>7</sup>. En sus obras, en efecto, y particularmente las que enfrentan el tema del sur de Chile, como *Ayayema* y *Chiloé, cielos cubiertos*, María Asunción Requena se dedica a la inclusión de los sectores sociales marginales de la sociedad chilena –entre ellos, los chilotes y los indios alacalufes– otorgándoles a menudo el rol de protagonistas. Busca así proporcionar una honda reflexión sobre la condición social en que ellos se encuentran, generada por una evidente y difundida despreocupación por parte de la sociedad y por la falta de soluciones de los gobiernos que se han sucedido en el país sin dar solución a esas cuestiones. Según comenta Juan Villegas, en estas obras, María Asunción Requena pone en escena

la necesidad de incorporar a la vida cotidiana nacional a esos grupos culturales abandonados a su miserable destino, cuestionando sus vidas, sus mitos olvidados, sus leyendas silenciadas y a veces ridiculizadas, o simplemente incomprendidas, y sin embargo parte esencial e inestimable del patrimonio cultural de la nación<sup>8</sup>.

En la búsqueda de un paradigma de esa labor de revaluación histórica y folklórica desarrollada por la autora, la atención cae inevitablemente sobre *Chiloé cielos cubiertos*, su obra más exitosa, definida como un clásico del teatro chileno, cuyo notable impacto, desencadenó polémicas a lo largo de los años<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Dentro del *realismo psicológico*, la crítica suele individualizar al menos tres corrientes temáticas: la de búsqueda individual y trascendente, la de crítica y denuncia social y, finalmente, la de recuperación y valoración histórica. Cfr. Claudia Rodríguez, "Notas para una historia del teatro en Chile (II)", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 24-25 (2001-2002): 51-58.

<sup>8</sup> Juan Villegas, "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro", obra cit., p. 21.

<sup>9</sup> Al lograr mucho éxito por parte del público, y al tener la capacidad de moldearse a los intereses de productores y espectadores de épocas y contextos distintos, *Chiloé, cielos cubiertos*, vuelve a estrenarse repetidas veces a lo largo de los años, con adaptaciones que, a menudo, modifican profundamente tanto el texto como su mensaje original. Famosa es la representación de 1989, donde la nueva puesta en escena casi elimina la reivindicación social y cultural originaria para subrayar con énfasis un seudo realismo-mágico y proporcionar una visualización folklórica y turística, tanto del texto como de la realidad chilota. Esa alteración de enfoque se debe al cambio político en los años 70 y 80, cuando la libre empresa proporcionada por la dictadura y la supervivencia económica necesitan resonancia, inclusive artística y cultural, para lograr la renovación nacional auspiciada por el régimen. Eso implica la puesta en escena de visiones equivocadas de la realidad, sobre todo las marginales, y la consiguiente oposición de las poblaciones nativas del sur de Chile, que rechazan la imagen que el poder da de ellos mismos, de sus tradiciones y de sus valores culturales. Cfr. Juan Villegas, "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro", obra cit., p. 33-36.



## Génesis y argumento de la obra

Estrenada por primera vez en 1972, la pieza obtiene el Premio XXX aniversario Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. El reconocimiento consiste en diez mil escudos y el estreno en el Teatro Antonio Varas que, por entonces corresponde a la sala oficial del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. En una entrevista previa al estreno, la autora recuerda la génesis del texto:

Hace un tiempo atrás tuve la oportunidad de viajar al sur. Me anclé en Chiloé, estuve en contacto con la gente, pude meterme en sus vidas y captar su sentir. El chilote es un complejo; traté de que este complejo estuviera reflejado en mi obra. Esa gente humilde tiene un solo ideal, salir de la isla... Por otro lado, la incomunicación tremenda en que están, el abandono, ayudan. Chiloé es una tierra de mujeres solas; los hombres salen a hacer su vida y las dejan allí, vuelven sólo cuando están viejos para que los cuiden. Es un mundo mágico, lleno de leyendas, de brujos, de ánimas. Todas estas cosas están increíblemente enraizadas en la mente de los chilotes. En fin, relatar lo que vi es largo y da para... una obra de teatro. Sólo espero haber captado el alma chilota.<sup>10</sup>

En las palabras de la misma autora, *Chiloé, cielos cubiertos* nace y se configura como un viaje cultural y social por el alma chilota, por la historia, las tradiciones y los mitos de esas poblaciones marginales, alejadas de la capital y de las preocupaciones políticas de los gobiernos. La obra narra las vicisitudes de algunas pequeñas comunidades del sur de Chile, cuyos habitantes -principalmente femeninos- viven de manera aislada una existencia miserable, no sólo por pertenecer a una isla a miles de kilómetros de la capital y desprovista de cualquier conexión con la tierra firme, sino por encontrarse desamparados frente a la precariedad y la incertidumbre ante el retorno de sus esposos que se han ido lejos, hacia Patagonia, en busca de trabajo. Mientras las mujeres esperan algunas noticias de ellos, Cárdenas, quien dirige la Cooperativa donde los habitantes de Curaco fabrican objetos para venderlos a los pocos turistas que se atreven a viajar

---

<sup>10</sup> *La Nación* (Santiago, jueves 29 de julio 1971), p. 20 apud *Ibíd.*, p. 30.



hasta esos lugares, propone a la comunidad la construcción de un puente que finalmente una la isla a la tierra firme, de manera que los hombres ya no deban marcharse al Sur y abandonar a sus esposas. La propuesta no tiene éxito y la pieza termina con la muerte de la hija de La Oyarzo, Rosario, quien pese a ser prometida en matrimonio a Alvarado, decide ahogarse para unirse con su amor imposible, el Joven Naufragante, un ser fantasmal que remite a la tradición mitológica chilota.

### **Análisis funcional: tiempo, espacio, personajes y lenguaje**

El texto ofrece una muy detallada descripción del escenario, relativa al tiempo y al lugar de la acción. La época se indica como "la actual" (p. 202), es decir el principio de los años 70, al comienzo del invierno. No se entregan al lector/espectador indicaciones relativas a un mes o una fecha particular, pero las acotaciones permiten percibir el pasar del tiempo de la acción, que termina casi al inicio de la primavera. El lugar, en cambio, es Curaco de Vélez, una caleta de pescadores en la Isla Quinchao del archipiélago de Chiloé, en el profundo sur del país. La autora coloca al lector/espectador en una dimensión temporal y un espacio geográfico precisos y connotados negativamente: al énfasis en el título mismo de la obra, que subraya unos cielos 'cubiertos', se suman, de hecho, la lejanía geográfica de la isla y la indicación del invierno, marcadores de un orden nefasto de los acontecimientos que se desarrollarán a continuación (bastaría sólo con considerar que se trata de un pueblo que vive de pesca y de difíciles travesías por el océano austral).

Por lo que concierne los personajes, la obra expone una lista muy bien articulada que, sin embargo, sólo funciona como mera enumeración de nombres sin ningún tipo de identificación de funciones ni de edad. Eso implica que el lector/espectador tendrá que configurar a los protagonistas apelando no sólo a su imaginación, sino también a las indicaciones diseminadas en el texto a través de las acotaciones. Cabe subrayar, por otra parte, la participación de "un coro de parejas



que bailan y cantan"<sup>11</sup>, cuya elección remite a la tradición griega –lo cual otorga dignidad a la pieza, a la vez que denota la preparación clásica de la autora- y el significado que ese personaje asumía en aquel entonces y que aquí se vuelve a proponer<sup>12</sup>. Sin enumerar a todos, los protagonistas principales de la obra son La Oyarzo, una mujer mayor y enferma, viuda de Zoilo Oyarzo; Rosario, la joven hija de La Oyarzo, prometida en matrimonio a Alvarado pero secretamente enamorada del Joven Naufragante; Candelaria, muy amiga de La Oyarzo, una mujer generosa y algo entrometida, abandonada por su marido, quien se fue a trabajar a Magallanes como la mayoría de los hombres de Chiloé, para tener una mejor situación económica; Brunilda, una mujer de unos treinta años, que trabaja en la Cooperativa haciendo tejidos para los turistas que llegan a Chiloé, y que ahí, junto a sus compañeras, se dedica a recordar la mayor parte del tiempo a su esposo, quien se fue a Patagonia y sólo regresa cada tres años; Estefanía, muy energética y trabajadora, también ella de unos treinta años cuyo marido se fue de la isla seis años antes y sólo ha regresado una vez por año; la abuela Chufila, o la "vieja Chufila", se la respeta mucho porque posee una sabiduría antigua e, inclusive, se la teme por considerarla como una especie de *bruja* (se dice que por las noches se convierte en joven tomando la personalidad de la chabelita rosca, que saca males o que también los hace); Cárdenas, hombre mayor, agente de cambio en la pieza, creador de las Cooperativas donde trabajan las mujeres y promotor de la construcción de un puente para unir la isla a la tierra firme.

Cabe subrayar el uso particular del lenguaje adoptado en la obra. Los personajes de *Chiloé, cielos cubiertos* hablan una lengua profundamente popular, en cuyo idiolecto híbrido, repleto de peculiaridades gramaticales y sintácticas, toma cuerpo y vida la identidad de los sujetos y a la vez la crítica al poder, al enfatizar y establecer una distancia –geográfica, cultural y simbólica– que a menudo aparece

---

<sup>11</sup> Requena, María Asunción, *Chiloé, cielos cubiertos*, en Fernando Cuadra (ed.), *María Asunción Requena, Teatro*, obra cit., p. 202. Todas las citas a continuación harán referencia a esta edición y se pondrán con el número de página entre paréntesis.

<sup>12</sup> Fiel a la tradición antigua, en *Chiloé, cielos cubiertos* el coro cumple principalmente dos funciones, la de comentar y recapitular lo sucedido, y la de adelantar los acontecimientos, expresando las ideas y los sentimientos generales del pueblo chilote con un ímpetu lírico, y a la vez diseminando en el texto pensamientos y reflexiones autorales. Pese a su naturaleza pasiva y marginal, el coro cumple un rol preponderante en el teatro, al ser, junto a las acotaciones, la única manera para el autor de incursionar como 'voz disimulada' en el texto, y así ofrecer pautas de interpretación del mismo. Cfr. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, España, Paidós, 1980.



insuperable. De ahí que la elección de María Asunción Requena de privilegiar una expresión discursiva del habla oral de un sector marginal de la población chilena que, al transformarse dramáticamente en objeto estético, reclame también un espacio cultural como muestra del estrato social que representa.

La escritura dramática, al permitir el pasaje de una forma oral a una forma discursiva, le otorga representación al habla chilota en cuanto forma de vida que documenta una historia personal y una forma de existir particular frente al modelo canónico dominante. La revalorización de la historia y sus tradiciones, pues, se articula también a través de esa reivindicación del lenguaje, porque al poner el énfasis en esos sectores lingüísticamente marginados se reivindica el protagonismo no sólo de los chilotas, que adquieren el estatus de sujetos activos en el drama, sino también del lenguaje popular, que transgrede la convención literaria instalándose dentro de un contexto alto y prohibido hasta aquel entonces. La lengua permite, en suma, que la voz del *otro* se exprese, proporcionando nuevas maneras de ver el mundo, de relacionarse con la realidad, de cuestionarla e indagarla, gracias a las múltiples significaciones y ambigüedades simbólicas típicas de la oralidad periférica.

### **Análisis dramático: ejes temáticos y su interpretación**

Al ambientar su narración en el archipiélago de Chiloé, María Asunción Requena no puede prescindir de las creencias y las costumbres míticas que conforman ese mundo, de ahí que, en la pieza, la concepción de la naturaleza asuma un significado fundamental<sup>13</sup>. En particular, la obra presenta una imagen multidimensional del mar, caracterizada por una doble y ambigua connotación: por un lado, es una criatura animada y viviente, que posee una fuerza mágica y sobrenatural que atrae y que es fuente de trabajo, de vida y de fertilidad; por otra parte, es un vehículo de lo insondable. El mar aparece, pues, no sólo como un

---

<sup>13</sup> Los mitos que conforman la cosmogonía chilota no son objetos de estudio de este ensayo, y sin embargo asumen un papel de fundamental importancia en la pieza, en relación tanto a algunos de los acontecimientos narrados como para mejor entender en su totalidad el mundo isleño ficcionalizada en el drama. Por eso se han consultado los siguientes aportes críticos: Jaime S. Blume, "Narraciones míticas de Chiloé", *Aisthesis*, 16 (1983): 41-49; Jaime S. Blume, "Mitología de Chiloé: los mitos de espacio", *Aisthesis*, 17 (1984): 35-53; Viola K. Román, "Aportes antropológicos al tema de los mitos chilotas", *Aisthesis*, 17 (1984): 54-70.



medio de vida difícil, al poseer un carácter incontrolado y desconocido que aterroriza quienquiera se atreva sólo a pensar de atravesarlo y por ser a menudo vehículo de destrucción y muerte, sino también como una especie de destino, algo más allá de la conciencia que da sentido a los hombres. Esta concepción de la naturaleza se articula en la pieza a través de una estructura dramática compleja, desarrollada prevalentemente desde una perspectiva femenina. Los hombres, sin embargo, aún ausentes, están constantemente presentes en cada gesto, diálogo o pensamiento de las protagonistas, chilenísimas Penélopes en espera de un *nostos* imposible y cristalizadas –física y simbólicamente– en una situación de perenne estancamiento.

La acción dramática se desenvuelve alrededor de tres temáticas principales, todas unificadas por el *leitmotiv* del agua y por el folklore, entendido como elemento mítico relacionado con las costumbres ancestrales de la isla y sus habitantes: la controversia sobre la construcción de un hipotético puente para unir Curaco de Vélez con el resto de Chile; el amor y sus consecuencias, principales problemas íntimos objetos de los diálogos de las mujeres; y el idilio extraterrenal de la joven Rosario con el Joven Naufragante, verdadero conflicto dramático de la pieza que llevará a un desenlace trágico. A cada tema, además, se le corresponde idealmente un personaje o un grupo de personas, que funcionan de protagonistas de la acción y de portavoz de los valores expresados en escena.

En el caso del primer eje temático, el personaje de referencia es Cárdenas, agente de cambio de la pieza, promotor del desarrollo como medio de superación. Esa acción se concretiza con la propuesta de construir un puente entre el archipiélago y el resto del país, con el fin no de trastornar la existencia de sus habitantes, sino más bien de ofrecerles medios de supervivencia nuevos y fructíferos, a partir de la posibilidad concreta para que los hombres encuentren trabajo sin necesidad de marcharse a la Patagonia, con la consiguiente infelicidad de sus esposas. La entrada en escena de este personaje resulta de fundamental importancia para entender el universo dramático que se configura en *Chiloé, cielos cubiertos*, en cuanto permite a la autora enfrentar la compleja problemática relativa al progreso, y, por eso, se debe leer dentro de un proyecto superior encabezado por los gobiernos que en la década de los 70 intentan encontrar soluciones para



superar las dificultades económicas y geográficas de las zonas marginales del país. En su visión de un Chiloé progresista, Cárdenas no se limita a crear nuevas fuentes de trabajo, sino más bien se hace portavoz de un mensaje social: que la sociedad chilota en su totalidad, hombres y mujeres sin distinción, empiezen a mirar su tierra con ojos distintos, averiguando las posibilidades intrínsecas que les puede ofrecer, tanto laborales como existenciales. Si sólo la comunidad de Chiloé cambiara actitud frente a la vida, tomando una posición activa opuesta a la pasividad sumisa que desde demasiado tiempo la caracteriza, podrían lograr resultados inesperados y sorprendentes. La intervención de Cárdenas, sin embargo, no alcanza los resultados esperados y se resuelve en un paréntesis efímero en la monotonía diaria de Chiloé. Nadie quiere prestarle atención ni a él ni a sus propuestas y la reacción más frecuente es la oposición o la indiferencia. Tal vez eso se deba a una cuestión de costumbre, tal vez a la mera incapacidad de entender la portada de estos cambios. Al final, nadie quiere emprender el bullicioso viaje hacia la modernidad del que Cárdenas se hace portavoz y, por lo tanto, el progreso se cristaliza en la ilusoria dimensión de la espera.

DON ANDRADE (*le sirve una copa*). Se la ha ganao. No se desanime hombre. Lo que pasa es que son duros de cabeza.

CÁRDENAS. No. Si no hay hombre más listo que el chilote. Pero irse es más fuerte que too.

DON ANDRADE. Y no les importa padecer, coño.

CÁRDENAS. Y padecen desde que salen de sus islas. La última vez se fueron a Magallanes 600 hombres. Los metieron a todos amontonados en las bodegas del buque. El Navarino era. ¡6000 hombres! ¿Usted sabe lo que es eso? Ni el ganado resiste esos rigores... Le juro que me hubiera puesto a gritar de rabia. Si tan sólo uno se arrepintiera de irse, sería como empezar de veras. En vez de mirar para el sur, mirarían pa'su tierra. (237).

El segundo eje temático concierne al amor y sus consecuencias y atañe particularmente a la comunidad femenina de Chiloé, compuesta por las mujeres solas y abandonas por sus esposos. El personaje más de relieve de esa comunidad, quien funciona de protagonista del tema, es la señora Oyarzún, portavoz de los valores de la familia, del hogar y de las tradiciones y prototipo de la conformación



de la mujer a las reglas impuestas por la tradición patriarcal en la isla. La Oyarzo – así se la denomina en la pieza– es viuda y sufre de cáncer y su único deseo es ver casada a su hija Rosario. Las dos sobreviven gracias al auxilio de la comunidad que, de vez en cuando, organiza colectas para ayudarlas en sus gastos diarios. El único objetivo en la vida de la mujer, configurado dramáticamente como un verdadero afán, es encontrar un marido a su hija, para que finalmente puedan no sólo mejorar sus condiciones, sino tener una presencia masculina en la casa, necesaria según las tradiciones de la isla al sustento económico a la vez que a preservar el nombre y la dignidad de la familia. Este tipo de mentalidad se confirma con los continuos comentarios a lo largo de la pieza acerca de la necesidad del matrimonio y de vivir conforme a las reglas, tanto por parte de La Oyarzo como de las otras mujeres de la caleta, quienes comparten sus ideas. Frente a una tradición tan radicada y aparentemente inamovible, de hecho, las mujeres de Curaco de Vélez no pueden sino cerrarse sobre ellas mismas, preservando un modo de ser que tal vez íntimamente consideren equivocado, pero que, al fin y al cabo, resulta el único que ellas conocen para existir y mantener su dignidad. De ahí que el único espacio en el que se pueda colocar a esa comunidad sea la casa, el hogar doméstico; es decir, el tradicional espacio física e idealmente cerrado en la interioridad y en el silencio, donde la acción se detiene frente a una espera eterna –de los esposos, de las cartas, de las noticias–. Ahí, dentro de esa reducida dimensión, las mujeres sólo pueden inventar un viaje mental para alcanzar un momento de libertad y alivio de esa situación agobiante, en la espera del retorno de sus esposos y de su felicidad.

De ahí que, en sus conversaciones, los hombres asuman siempre una posición privilegiada: pese al sufrimiento y las dificultades que encuentran en tierra extranjera, ellos han podido partir e intentar realizar una vida mejor; las mujeres, en cambio, han sido obligadas a quedarse en esa tierra inclemente y ya no pueden sino pasar su existencia enloqueciendo sobre los mismos temas, que continúan tratando de manera constante y repetitiva, como la lluvia que cae incesante en el suelo:

CÁRDENAS (*saluda amablemente a las mujeres*). ¿Y Ustedes? ¿No deberían estar tejiendo? Ya vieron como llegaban los turistas a la



Cooperativa. Se vendió todo y faltó. Hay que apurarse este invierno en tejer. Aquí en la calle, capaz que las pesque un aire. Hay mucha frieza.

CANDELARIA: Estamos esperando el correo.

ESTEFANÍA: A ver si llega carta.

BRUNILDA: Todas las tardes tenemos las mismas esperanzas.  
(Pausa)(205-06)

Esa situación frustrante y cristalizada en un tiempo y un espacio casi irreales se desmorona abruptamente cuando Rosario, la joven hija de La Oyarzo, se opone a la tradición, manifestando la voluntad de no casarse sólo por necesidad y reivindicando el derecho a elegir el verdadero amor. Toda la colectividad de mujeres reacciona escandalizándose ante ese ingrato desinterés de la niña, y la reprueban públicamente, reafirmando con fuerza la firme voluntad de no aportar ningún tipo de cambio al *estatus quo* de las cosas: "¡Dios mío, esta niña!", exclama Candelaria, "No sabe lo que es la vida sin un hombre al lado" (246).

La situación se repite cuando Alvarado –el pretendiente de Rosario, indiferente frente al desinterés de la joven– llega a la casa de La Oyarzo para pedir la mano de la hija en matrimonio. Siendo la mujer viuda, es la madre ahora quien debe decidir. Al advertir sus dudas, Candelaria, de manera decidida, le comenta: "¿Pa' qué pregunta tanto? Si él quiere casarse ya está dicho too. Usté da su consentimiento y no hay más que hablar" (261). Las palabras de Candelaria recalcan el poco valor que tienen los pensamientos y las decisiones de las mujeres como individuos en la sociedad chilota, lo cual se ve confirmado en el momento mismo en que la madre accede a la petición de Alvarado, entregándole el mando de la casa y de su hija: "Bueno, cómo ha de ser, si Usté es el único hombre que hay, por el momento en la familia, tendrá que mandar, pué'" (263).

Cabe apuntar que esta forma de ser y pensar acerca de la preponderancia de los hombres sobre cualquier decisión de la vida de la comunidad, aún cuando éstos se encuentren ausentes, es reafirmada por las mujeres mismas. Por ello, María Asunción Requena pone en escena algunas formas de oposición, que se manifiestan de varias formas, inclusive a través del desarrollo de una cierta ironía en el uso del lenguaje. Significativa, en particular, resulta la homologación entre la palabra *hombre* y *hambre* que la autora proporciona al lector/espectador en un diálogo entre Candelaria y Orfelina. El juego lingüístico, que muestra que el tener



un hombre al lado es lo socialmente aceptado, pero que no se corresponde necesariamente a la felicidad, evidencia, en segunda instancia, la profunda -aunque oculta- contradicción entre los pensamientos de la mujeres y la vida que ellas llevan a cabo, es decir, entre el espíritu de libertad e independencia natural del ser humano frente a lo socialmente correcto e impuesto por la sociedad. Por ende, llama la atención la profunda frustración que viven en primera persona las protagonistas de la pieza, al presentarse tan firmes en su decisiones, pero íntimamente tan desgarradas:

CANDELARIA. Si no fuera por los tejidos que hacemos nos moriríamos de hambre.

ORFELINA. Pero al menos tienen hombre.

CANDELARIA. Dije hambre, no hombre.

ORFELINA. Es casi lo mismo. (205)

Detrás de una lectura inicial que ofrece al lector/espectador una imagen estereotipada de esa comunidad femenina, sometida al hombre y a la sociedad, el texto permite vislumbrar pautas de descontento y rebelión, lo cual denota lo que Sergio Pereira Poza define "una dimensión libertaria": la implicación de esas mismas mujer en la difícil tarea de encontrar formas alternativas de significación en un contexto donde aparentemente prevalece una jerarquía de orden patriarcal<sup>14</sup>. Las mujeres de *Chiloé, cielos cubiertos*, en suma, más allá de la servidumbre a la que resultan sometidas, plantean a través de múltiples estrategias la necesidad y la voluntad de cambiar ese sistema, a veces oponiéndose abiertamente. Otras tanta, riéndose de su legitimación. De ahí que el reducido espacio en donde pasan largo tiempo de su vida, justamente por pertenecerles exclusivamente a ellas, pueda ocultar posibilidades inesperadas de cambio, inclusive detrás del mismo acto silencioso de condolencia que ponen en escena a diario; detrás de la espera, pues, se vislumbran formas de resistencia, de reafirmación, de existencia, donde el tiempo, más que enemigo, se transforma en un compañero de viaje ideal y simbólico.

---

<sup>14</sup> Sergio Pereira Poza, "El discurso libertario en la dramaturgia femenina chilena de mediados del siglo XX", *Revista Afuera*, 10 (2011), <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=184>



Frente a este *corpus* de rebeldes silenciosas se contraponen una forma de rebelión más radical, que toma cuerpo y voz en el personaje de Rosario, representante del tercer y último eje temático de la pieza. La joven se presenta como la única mujer capaz de resistirse a aceptar las convenciones sociales vigentes en la isla, a la vez que se revela abiertamente en contra de un destino prefijado. A medida que la madre insiste para convencerla a aceptar la mano de Alvarado, enumerándole las ventajas de vivir con un hombre al lado y lo penoso de una vida sin marido, la situación se precipita y la hija se convence aún más de la incoherencia del sistema de normas a las que las mujeres están sometidas y de la necesidad de cambiarlas. Rosario, de hecho, pretende encontrar al verdadero amor, y toma ella misma la decisión y no aceptando una boda arreglada e infeliz:

ROSARIO. En otras partes es uno quien decide. En todas partes...Y hay gente que está haciendo cosas. Como que vivir sirve para algo más que casarse y vivir resignada.

LA OYARZO. Esas son cosas que dicen en la radio. Yo sé lo que conviene a mi hija.

ROSARIO (*humilde*). Mamá, usted no va a querer mi desgracia.

LA OYARZO. Díos me libre, hijita. Le estoy dando la feliciá.

ROSARIO. ¿Cómo va haber feliciá si no lo quiero?

LA OYARZO. El cariño viene después. Así nos pasó a todas (...).  
(265)

La rebeldía de Rosario se dirige en particular contra su madre, por ser ésta la continuadora de tradiciones patriarcales injustas y por no tratar de oponerse en ningún modo, ni cuando se le concede la posibilidad. Al encontrarse sin marido, de hecho, la madre podría intentar un cambio de vida en la óptica de la hija; en cambio, justamente por la soledad y el desamparo en que se encuentra, junto a la incapacidad de vivir de otra manera, debido a su total abnegación al sistema y a un sacrificio totalmente interiorizado y justificado, la mujer sigue reforzando los mismos estereotipos que la han sometido durante toda su vida, dirigiéndolos ahora contra su hija, de manera automática y pasiva.

Aunque sufre al ver a su madre doliente por su rebeldía, la conflictividad interior de la joven, que quiere transgredir el sistema, implica finalmente que al no poder escapar de los vínculos impartidos en el mundo real, acepte el matrimonio



con engaño, pero termine refugiándose en la naturaleza, ahí donde las leyes humanas pierden importancia frente a lo sobrenatural.

El personaje de Rosario, entonces, asume una importancia fundamental en la pieza por ser el portavoz de la urgencia del cambio dentro del sistema patriarcal, a la vez que por funcionar de *trait d'union* entre los dos mundos que conforman la cosmogonía ancestral de la cultura chilota: el mundo real y el mundo mágico.

En concordancia con la vertiente temática de revaluación histórica y folklórica de la generación del cincuenta, que se orienta a presentar los elementos típicos del folklore chileno (las creencias, las supersticiones, la mezcla de elementos paganos y cristianos, así como la música y los bailes), María Asunción Requena utiliza la figura de Rosario para poner en escena ese mundo casi irreal, que sobrevive de manera paralela al mundo real, sin sobreponerse a él, pero influyéndolo diariamente. Los elementos míticos y mitológicos, de hecho, adquieren una importancia especial en la vida cotidiana de las comunidades chilotas, puesto conviven con ellos, creen en su existencia y respetan profundamente sus tradiciones, inclusive por miedo a convertirse en sus víctimas<sup>15</sup>. Hay múltiples referencias a ese mundo paralelo en la pieza, que van desde la mención de esos seres mágicos (en particular, el Trauco<sup>16</sup>, el Basilisco<sup>17</sup>, el Caleuche<sup>18</sup>, el Cuchivilu<sup>19</sup> y los espíritus de los muertos) hasta el

---

<sup>15</sup> "El mundo mítico de Chiloé es poblado de seres de variados géneros, que pueden revestir forma humana, de animal, de pez, de pájaro, o juntar dos formas dispares en un solo ser. (...) Las acciones de esos seres mitológicos tienen todas como objetivo final al hombre, sea a título de augurio, de remedio o salvación, sea de amenaza, de daño a su persona o en sus bienes. Ese universo mítico goza de identidad y autonomía, pero el ámbito de su acción coincide con el del hombre, y eso es causa de fricciones permanentes y tensiones peligrosas cada vez que los dos mundos entran en contacto. Los fenómenos de la naturaleza, pues, las cosechas del campo o del mar, las relaciones interpersonales, la salud o la enfermedad, la riqueza o la pobreza, la vida o la muerte son, al mismo tiempo, problemas del hombre y objetivos del accionar mítico". Cfr.: Jaime S. Blume, "Narraciones míticas de Chiloé", obra cit., p. 45.

<sup>16</sup> El Trauco es un hombre pequeño y deforme, que vive en los bosques y tiene la fuerza de un gigante. Pese a su repugnante aspecto, despierta en las jóvenes un atractivo irresistible y les provoca sueños eróticos. Las mujeres excitadas se levantan y salen en su busca entre los matorrales del bosque. El Trauco con su mirada las seduce y las persigue para desflorarlas.

<sup>17</sup> El Basilisco es un culebrón que lleva en la cabeza una cresta de gallo. Por la noche cuando los moradores duermen, penetra en las habitaciones y por succión a distancia le chupa el aliento. La persona atacada sufre de una tos seca y comienza a enflaquecer, hasta ser reducida a un verdadero esqueleto. El Basilisco no abandona la casa hasta que haya acabado con toda la familia.

<sup>18</sup> El Caleuche es un buque fantasma, tripulado por brujos y muertos en naufragios –entre ellos, el Joven Naufragante del que se enamorará Rosario– que navega iluminado, cuando hay neblina. A bordo tiene lugar de bailes y se escucha hermosa música de fiesta. Se traslada a gran velocidad, puede hacerlo sobre la superficie como bajo el agua. En sus viajes por los canales e islas siempre mantiene contacto con gente y se provee de tripulación, con navegantes de lanchas veleras o naufragos, atraídos por la poderosa sugestión melódica de su orquesta. Desaparece de la vista en forma inesperada e instantánea, haciéndose invisible, dejando detrás de sí un extraño ruido de cadenas y los ecos de una melodía cautivante.



protagonismo de algunos de ellos, como la abuela Chufila, a quien se dirige Rosario para pedirle un hechizo contra Alvarado, para que él deje de amarla, o el marido muerto de La Oyarzo, quien sigue habitando en su casa como presencia fantasmal:

LA OYARZO. Ya anda trajinando otra vez. Jesús, María Santísima, Madre de Dios.

CANDELARIA. ¿Quién?

LA OYARZO (*en voz baja*). Mi marío. Le ha dado por penar, otra vez. Yo no sé lo que contiene.

CANDELARIA. Le faltará una misa.

LA OYARZO. No le falta naíta. El es así. Trajinante y porfiado en la muerte como fue en vida.

CANDELARIA. No la vaya a oír. Se puede ofender. Y ahí sí que sacaría el pan como una flor. (248)

María Asunción Requena no se limita a atestiguar ese mundo fantástico, más bien trata de entenderlo y de hacerlo entender al lector/espectador. De ahí que la autora decida insertar un paréntesis mágico en el texto, optando por dramatizar el conflicto entre Rosario y la madre a través de un romance entre la joven y uno de esos seres mágicos: el Joven Naufragante, un ser fantasmal que integra la tripulación de náufragos del Caleuche<sup>20</sup>. Rosario está perdidamente enamorada de esa figura hecha de aire, niebla y mar; un sueño, en suma, que la hará sufrir y la llevará a la muerte. Inclusive, el coro trata de advertir a la niña del peligro:

Dejas esos sueños, paloma  
Caminando por el mar,  
Hay un camino en la tierra  
Que te ha salido a buscar.

Amor que viene del agua  
es sueño y no verdad.  
Quien quiera que lo llamara  
Ha de ponerse a llorar. (269)

---

<sup>19</sup> El Cuchivilu es un monstruo mitad cerdo mitad culebra, que destroza los corrales de pesca y devora los peces ahí encerrados. Vive en lugares pantanosos, siempre a orillas del mar, enterrado en el fango y sólo deja su trompa al aire para poder respirar.

<sup>20</sup> Además que encontrar su explicación dentro de la mitología chilota, es evidente que las figuras del Joven Naufragante y del Caleuche remiten a una consolidada y universal tradición relativa a los buques fantasmas, entre todas la leyenda del El holandés errante (o holandés volador), cuyo eco puede haber llegado a Chile a través de las incursiones piratas que azotaron las costas del Pacífico a lo largo del siglo XVII.



El Joven Naufragante corresponde ese amor profundo, pero no es tan seguro de querer que la joven se muera por él, porque de esto se trata: para unirse finalmente con su enamorado y concretizar su felicidad, Rosario no tiene otra alternativa que ahogarse en el mar.

ROSARIO (*al Joven Naufragante*). Llévame contigo ahora.  
JOVEN NAUFRAGANTE (*la mira largamente*). Ya no es posible.  
ROSARIO. ¿Por qué?  
JOVEN NAUFRAGANTE. Alvarado.  
ROSARIO. No lo quiero.  
JOVEN NAUFRAGANTE. Te ofrece la vida. Lo he pensado tanto, Rosario. Lo he pensado tanto. Tú eres tierra, yo soy mar.  
ROSARIO (*se arrodilla, abrazándose a sus piernas*). Amo el mar.  
JOVEN NAUFRAGANTE. No el que te ofrezco. El mío es un mar de tormentas.  
ROSARIO. No tengo miedo.  
JOVEN NAUFRAGANTE. Y la niebla lo envuelve todo.  
ROSARIO. Me acostumbraré.  
JOVEN NAUFRAGANTE. Y no hay manzanos, como aquí.  
ROSARIO. El mar tiene sus flores.  
JOVEN NAUFRAGANTE. Y mi barco no llega nunca a puerto. No, no debe ser. Hice mal en acercarme a ti. (*Se aparta de ella*).  
ROSARIO (aún en el suelo). Yo te esperaba, despierta o durmiendo. Siempre.  
(...)  
JOVEN NAUFRAGANTE (*la aparta suavemente*). ¡Olvídame!  
ROSARIO (*desesperada*). No podré.  
(...)  
JOVEN NAUFRAGANTE. Este amor está maldito. (266-67)

Rosario no vacila ni siquiera cuando la madre decide comprometerla en matrimonio con Alvarado en contra de su voluntad. La joven acepta casarse sólo para no disgustar a la madre viuda, para que la tradición siga cumpliéndose, pero durante la fiesta de boda –que por cuestiones económicas tiene que coincidir con un Medán<sup>21</sup>, y cuya descripción subraya la típica tradición musical chilota- logra escaparse gracias a una tempestad improvisa. Nadie se percató de su ausencia y esa desatención le permite a la joven cumplir su sacrificio y abandonarse a la

---

<sup>21</sup> Un tipo particular de colecta que los habitantes de la isla organizan de vez en cuando para ayudarse mutuamente en los momentos de mayor necesidad económica.



condena eterna por amor, al ser prendida por el Joven Naufragante quien se la llevará a su buque fantasma. Frente a la condena eterna de infelicidad que encarna el mundo real, simbólicamente representada por la casa de la madre, en la óptica de Rosario la naturaleza -y el agua, en particular- adquieren el *estatus* de espacio fecundo de felicidad, inclusive en su simbología letal, lo cual le permite reinventar continuamente su propia vida para escapar de la rutina de su propia existencia<sup>22</sup>. Al día siguiente, el único resto de la niña es su velo de novia flotando en el mar. Nadie sabe del amor de Rosario por el joven, ni siquiera la abuela Chufila con quien la joven habla, pero nunca le confiesa el nombre de su amante. Tal vez la bruja pueda ser la única que entienda algo de lo sucedido; para todos los demás, la desaparición de la niña queda un misterio, "uno más para un pueblo que se nutre de ellos" como bien comenta en su ensayo Aldo Astete Cuadra<sup>23</sup>.

Al unirse con el Joven Naufragante, Rosario logra realizar concretamente su deseo de amor a la vez que rompe evidentemente con todos los límites establecidos y eso sólo puede terminar con su muerte. La joven no sólo se atreve a tomar decisiones de manera autónoma y contrarias a la lógica patriarcal, sino decide emprender un viaje por mar, tradicionalmente de exclusiva pertenencia masculina. Dentro de la lógica del drama, sin embargo, esa unión mortal de Rosario con el Joven Naufragante denota también otro nivel de significación, que remite a las marcas míticas y simbólicas de la cosmogonía chilota. La muerte de Rosario, de hecho, junto con la imposibilidad de vivir este amor que su ahogamiento paradójicamente implica, simboliza la fusión entre lo mitológico y lo real, lo cual encarna la máxima realización según la mitología chilota, a la vez que significa el reestablecimiento del orden social lógico de la obra.

---

<sup>22</sup> M. Teresa Sanhueza, "Dos aproximaciones a la marginalidad...", obra cit.

<sup>23</sup> Cfr. Aldo Astete Cuadra, "Chiloé, cielos cubiertos. El escape mitológico ante la incertidumbre", *Cinosargo* (2012), <http://www.cinosargo.cl/chiloe-cielos-cubiertos-el-escape-mitologico-ante-la-incertidumbre-por>.



## Palabras de cierre

La obra termina presentando después de la tormenta un mundo casi irreal en que nada parece haber cambiado y nada parece tener la intención de cambiar. Las mujeres siguen tejiendo sus telas, chilotas Penélopes cerradas en sus hogares en la espera de sus esposos. Ningún puente se ha construido para permitir a sus australes Ulises regresar pronto a casa. El invierno parecería estar terminado, pero en pos de un esperado sol primaveral una gota de lluvia sigue cayendo intermitente, sellando el ritmo de la lectura del texto a la vez que el de la existencia de sus protagonistas. El agua abre y cierra la pieza, dejando al lector/espectador una imagen líquida de esas comunidades que no quieren, tal vez no pueden o no logran encontrar formas concretas para salir de su soledad infinita. Es como si la naturaleza misma de Chiloé declinara los avances de felicidad que con cautela se diseminan a lo largo de la ficción del texto. El agua al final se lo tragara todo, ahí, en el fondo del océano, dentro del Caleuche. Tal vez la única que pueda salvarse sea justamente Rosario, logrando sobrevivir a su restringida dimensión de encarcelamiento físico gracias a su extraordinaria capacidad mental de viajar, desafiando la inteligencia y atravesando todo confín mental, espacial y temporal; redimiéndose, por fin, tejiendo la trama de la espera sobre su propio cuerpo y acogiendo lo real para comprenderlo y así gobernarlo, en el silencio de otro lenguaje, de otra sensibilidad, de otro viaje.

Para concluir, es preciso apuntar que toda esa atención que María Asunción Requena dedica a la comprensión de la cosmogonía chilota y a la configuración dramática de su universo femenino no indica una falta de compromiso político de la autora con su tiempo, como a menudo la crítica suele comentar. Como ya se ha precedentemente comentado, la obra logra plantear un discurso socio-político importante, insertándose también en un determinado proceso en acto en el país. *Chiloé, cielos cubiertos* se estrena en 1972, durante la presidencia de Salvador Allende (1970-1973), época en la cual las clases sociales pobres se sienten más representadas y protegidas por el gobierno popular. Durante esta etapa, el teatro que adopta Chile se transforma social y políticamente. Los dramaturgos reflejan en sus obras estos cambios, adoptando una actitud crítica frente a los problemas y



llevando a los escenarios personajes de todos los orígenes y posiciones, prescindiendo del tratamiento de asuntos burgueses. Lo que diferencia a María Asunción Requena de los otros autores del período es la elección de no detenerse en el aspecto propiamente político de la cuestión, ni en la conflictividad social realmente existente en la sociedad chilena de la época, ni siquiera en la transformación social proporcionada por algunos grupos nacionales o internacionales<sup>24</sup>.

La autora prefiere más bien dedicarse a la inclusión de los sectores sociales más marginales con otras finalidades que, aún partiendo de una urgencia involucrada en lo real, finalizan con la construcción de un mundo y de una ideología desviada de lo político y proyectada más al aspecto humano de la cuestión. Tal vez esa falta de codificación política evidente sea lo que permita la utilización de sus textos a grupos de diversa ideología, durante la dictadura y en los años posteriores a ella. En efecto, al carecer de panfletarismo, la voluntad de inclusión de sectores tradicionalmente marginados corre el riesgo de ser asociada a la cultura derivada de la ideología pinochetista que, después de 1973, promueve un proceso de *regionalización*, aparentemente orientado a la revalorización de los elementos folklóricos tradicionales (en realidad, con el objetivo de desviar la atención nacional de los crímenes de la dictadura)<sup>25</sup>. Tal vez, este sea el motivo del menosprecio y el silencio sobre la autora y su obra que se indicaba al principio de este trabajo, en la medida en que se la asocia (sin legitimación) a la franja dictatorial, o simplemente por considerarla poco seria ya que no tomó una posición fuerte y decidida en aquel determinado momento histórico, o, más aún, por decidir radicarse a Francia<sup>26</sup>.

Más allá de estas aseveraciones ideológico-políticas, a menudo infundadas, que la misma autora desmintió en varias ocasiones, defendiendo públicamente su posición<sup>27</sup>, es preciso destacar, finalmente, la gran capacidad de María Asunción

---

<sup>24</sup> Ejemplos de relieve de esta vertiente son *Los papeleros* (1962) de Isidora Aguirre y *Los invasores* (1963) de Egon Wolff.

<sup>25</sup> Juan Villegas, "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro", obra cit., p. 21.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> En una declaración a *La Nación*, por ejemplo, al ser entrevistada a propósito del Premio que el DETUCH le entrega para la obra *Chiloé, cielos cubiertos*, la autora declara: "Todas mis obras tienen contenido social. He querido relatar en cada una de ellas el esfuerzo de los chilenos en todas las situaciones. También me he preocupado por las injusticias sociales. Trato de realzar los valores. No me gustan las cosas negativas, siempre busco lo bueno en cada cosa. A veces un poco de sátira, pero constructiva". *Ibid.*, p. 22.



Requena de dramatizar en *Chiloé, cielos cubiertos* una *atmósfera poética* de extraordinaria altura, gracias a la utilización de recursos teatrales innovadores. En primer lugar, una mayor sofisticación técnica, que mezcla elementos realistas y costumbristas en una lograda combinación entre “el mundo real en que viven los personajes femeninos y el mundo de leyendas y supersticiones que se superpone y a veces impregna el primero”<sup>28</sup>. A eso se debe añadir el uso de una teatralidad en el sentido más amplio del término, que permite la inclusión en el texto de elementos distintos de la pura verbalidad, como son las canciones y los bailes típicos chilenos. Otro aspecto a destacar es la caracterización de los personajes femeninos, cuya representación en escena demuestra un esfuerzo por afirmar un punto de vista *otro*, a la vez que logra definir “un tipo de mujer chilena no sólo chilota, sino nacional”; una mujer que “aguarda, contra toda esperanza, un regreso, que, con frecuencia, no se produce jamás”, como sugiere Fernando Cuadra en la Introducción a la obra<sup>29</sup>. En fin, el uso del lenguaje, cuya habla densa y desafiante involucra con fuerza al lector/espectador en ese mundo chilota, a la vez que otorga a la creación dramática un fuerte sesgo poético, capaz de mostrar un mundo reinventado por el universo del mito, del margen y de la *otredad*.

[ludovicapaladini@unive.it](mailto:ludovicapaladini@unive.it)

### **Abstract**

The following essay wishes to draw attention to the dramatic production of the Chilean author María Asunción Requena (1916), reassessing her role in the national theater scene in the second half of the twentieth century, particularly regarding her work of historical and folkloric revaluation. The center of the analysis is the piece *Chiloé, cielos cubiertos* (1971), with special attention to the role of women and the topic of travelling, in both its physical and symbolic meanings.

**Palabras clave:** Requena, *Chiloé Cielos Cubiertos*, Viaje, Mujeres, Folklore.

**KeyWords:** Requena, *Chiloé Cielos Cubiertos* Travel, Women, Folklore.

---

<sup>28</sup> Cuadra, Fernando, “El teatro de María Asunción Requena”, en *María Asunción Requena. Teatro*, obra cit., p. 23.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 24.