

# Una novela de estirpe dramática:

## EL SOCIO, de Jenaro Prieto

Rodrigo Durán Bunster\*

### 1. La gran contradicción

Cuando se aborda el estudio de la vida, la obra y la época en que vivió Jenaro Prieto (1889-1946), periodista, pintor y escritor chileno, asombra la cantidad de contradicciones que saltan en primer plano. Entre ellas, existe una fundamental: a pesar de ser un precursor de las tendencias novelísticas contemporáneas y, a pesar de que su obra goza del reconocimiento general, su mención es casi nula en los textos especializados, lo cual representa una dificultad adicional al emprender cualquier investigación sobre el tema. Los datos que se publican sobre el autor y su obra son mínimos; las referencias a su obra maestra, *EL SOCIO*, son tan elogiosas como breves; aparte de que existen dudas acerca de su fecha de publicación (se registran hasta tres fechas diferentes), hay incertidumbre, también, en la grafía de su nombre propio: "Genaro" y "Jenaro". Es probable que, para la crítica, su poca producción novelística sea una explicación acepta-

ble; sin embargo, otros novelistas, compatriotas de su misma generación quienes gozan de mayor renombre, publicaron en igual o menor medida que Prieto. Pedro Prado (1886-1952) basa su fama en *ALSINO* (1920) y *UN JUEZ RURAL* (1924); Eduardo Barrios (1884-1963) es conocido por *EL HERMANO ASNO* (1922), aunque publicó seis buenas novelas en su larga carrera; María Luisa Bombal (1910) es autora de *LA ÚLTIMA NIEBLA* (1935) y *LA AMORTAJADA* (1938).

Lo cierto es que Jenaro Prieto se adelantó a su época en el medio en que se desenvolvía. Fue uno de los primeros innovadores estilísticos de la narrativa chilena del siglo veinte.

En 1926 aparece en Argentina *DON SEGUNDO SOMBRA*, de Ricardo Güiraldes, la famosa obra de tema autóctono y estilo cuidadosamente depurado; también se da a conocer *EL JUGUETE RABIOSO*, texto cáustico de Roberto Arlt; mientras que en ese mismo año, al otro lado de la cordillera de Los Andes, Prieto publicaba su primera novela: *UN MUERTO DE MAL CRITERIO*.

\* Productor audiovisual de la Oficina de Audiovisuales de la Universidad Estatal a Distancia (UNED). Profesor en la Universidad Nacional (UNA).



Se trata de una serie de anécdotas pulidas con esmero, teñidas de reflexiones filosóficas, cohesionadas por una situación, en principio, descabellada. Un juez, muerto, sigue administrando justicia en la otra vida. La tarea se simplifica: debe enviar a los encausados al limbo, al cielo, al purgatorio o al infierno. Sin embargo, al mismo tiempo todo se complica, porque el juez, al verse en tan importante posición, examina los casos con extrema sutileza y no ya con arreglo solo a las leyes positivas de un Estado, sino en atención a principios universales. Esta actitud exaspera a su secretario Guezalaga, partidario de fallos tajantes y rápidos. El mal criterio de que se acusa al muerto en el título del libro estriba en eso: administrar justicia es demasiado difícil para las solas fuerzas humanas, y mejor que juzgar es perdonar y... comprender.

El desenlace muestra al juez que despierta de un sueño en el que ha sido protagonista de una extensión de los problemas efectivos que lo aguardan en la existencia terrenal.

Por otro lado, *EL SOCIO*, tal como lo anota el escritor y crítico chileno Raúl Silva Castro (1960), siempre tuvo éxito editorial e, incluso, se tradujo a varios idiomas extranjeros. Sin embargo, las ediciones posteriores al deceso del autor no han sido regulares, especialmente después de la publicación póstuma de su novela autobiográfica inconclusa *LA CASA VIEJA* (1957).

Se ha dicho que en *EL SOCIO* (novela publicada en 1928), Prieto experimenta con la duplicación interior en el tema del personaje autónomo inventado por un personaje literario y con el problema del arte y la ilusión *versus* la vida y la realidad.

Julián Pardo es un modesto corredor de la Bolsa de Comercio de Santiago que a me-

nudo necesita del auxilio de los demás; pronto descubre que sus colegas se liberan del compromiso y al mismo tiempo se dan importancia, pretextando que "deben consultarlo con su socio".

En un raptó de inspiración desesperada, también él se inventa un socio, un financista inglés llamado Wálter R. Davis. Mediante un ardid, obtiene un poder notarial para operar en su nombre. Julián mejora así su posición económica y social; sin embargo, sus aciertos espectaculares en el mercado de valores se atribuyen a la sagacidad y al talento del inglés, mientras él sigue siendo ante los demás el modesto hombre de siempre; más aún, Julián es considerado el amanuense de Davis.

Frente a un movimiento especulativo de Goldenberg, su otrora condiscípulo, Julián propicia una compra masiva de acciones que arruina al especulador. A Julián le preocupa la suerte de Anita, esposa de Goldenberg, a quien lo ata una fuerte relación sentimental.

Goldenberg pide a Anita que, con la ayuda de Julián, consiga de Davis un movimiento bursátil a su favor y lo salve de la bancarrota.

Anita lo obtiene manipulando sentimentalmente a Julián, puesto que no logra conocer a Davis para tratar el asunto directamente con él.

El paso que Julián da en la bolsa, causa rumores concernientes a supuestas malas jugadas que le hace a Davis. Incluso, se dice que ha perdido su confianza. Julián decide, entonces, desacreditar a su socio y romper vínculos con él.

No le resulta nada fácil. Las personas cercanas a Julián, creen en Davis; le guardan un especial afecto debido a sus muestras de gentileza y lo admiran por su habilidad en los negocios. El único detractor del extran-



jero, Fortunato Bastías, alimenta en Julián suspicacias acerca de la infidelidad de su esposa, supuestamente cortejada por Davis; Julián, entonces, pierde la serenidad y gradualmente asume como verdadera la figura que su imaginación forjó. Entre tanto, desde que su nombre no está ligado al de su ex-socio su situación sentimental, económica y familiar se deteriora inexorablemente... Una noche, Davis aparece en el estudio de la casa de Julián y ambos se enfrentan. Descontrolado, Julián busca su arma y le dispara, pero Davis no sufre daño alguno. Burlándose, replica que él ha sido creado por su imaginación y, citando a Oscar Wil-

de, le recuerda: "Los únicos seres reales son los que nunca han existido ..." Finalmente, con letra de Davis, Julián escribe una carta que lo culpa de su crimen; acto seguido, se suicida. "Desde entonces la policía busca a Davis", concluye la narración.

Las dos novelas de Prieto se publican en el período de auge del criollismo, aproxima-

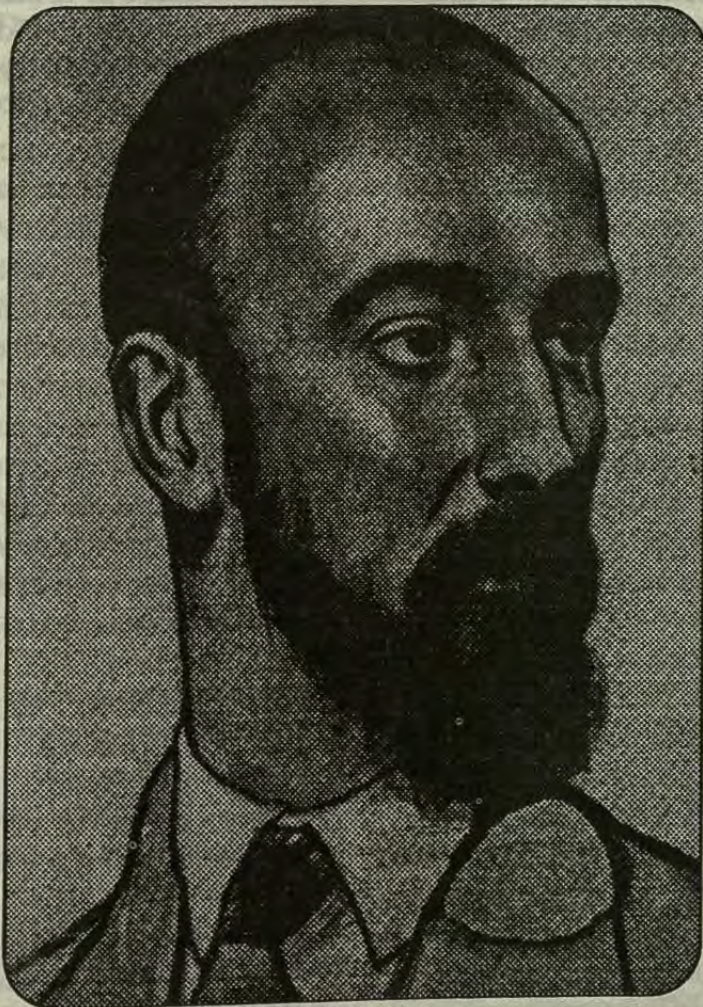
damente entre la segunda mitad de la década de 1920 y la primera mitad de la década siguiente. En pleno predominio de la técnica, el tratamiento y los temas de corte realista-

naturalista irrumpen ambas obras de asuntos inusuales, plenos de elementos oníricos, concebidos con recursos provenientes de otras artes, como el cine, la música y la pintura. El autor exhibe argumentos imaginativos, fabulosos, cuando aún no han transcurrido los tres decenios que lo separan de la aparición del realismo mágico y de la literatura fantástica.

Los personajes de *EL SOCIO* todavía recorren el mundo y aunque la policía "aún no encuentra a

*Davis*", hoy la novela no goza de la preferencia que tuvo hace veinte años. Culminando una historia de contradicciones, inexplicablemente ha pasado de ser una obra inolvidable, a una obra olvidada.

Conviene acudir a su rescate mediante la develación de alguna de las claves fundamentales de su construcción de naturaleza



Jenaro Prieto (1889-1946)  
Autorretrato al carboncillo



dramática, que, en última instancia, es la que sustenta y refuerza su significado, capaz de atrapar al más desprevenido de los lectores.

## 2. La estirpe dramática de una narración inolvidable

La primera lectura de la novela se puede calificar como una experiencia estética semejante a la que se vive como espectador de un filme de ficción o de una obra teatral, cuyo montaje está fuertemente sostenido por un guión de elaborada artesanía.

La presteza con que los personajes, interactuando, se presentan al campo de percepción sensorial del lector, la forma expedita y vertiginosa con que se despliega el argumento, con profusión de hechos sorprendidos, ágiles, desenvueltos y abundantes en diálogos, son testimonios de la intrínseca naturaleza escénica de *EL SOCIO*.

Este carácter cercano a lo escénico, a lo representable, se debe probablemente a que, de alguna manera es una novela descendiente de una pieza teatral, *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO*, de Oscar Wilde; por tanto, está condenada a un destino irrenunciable de múltiples versiones dramáticas que también abarcan el cine y la televisión.

Dos de cuatro proyectos de compañías extranjeras para filmar *EL SOCIO*, lograron su cometido. Jenaro Prieto no vio ninguna de esas películas. Después de la Segunda Guerra Mundial se produjo una exitosa versión italiana que nunca se exhibió en Chile. En el momento de la muerte de Prieto, estaba en proceso la producción mexicana. Una versión inglesa se suspendió cuando la compañía que tenía los derechos de realización fílmica, declaró que la esencia y el espíritu de la novela se habían distorsionado completa-

mente en la trasposición de un arte a otro. *MR. DAVIS, MON ASSOCIÉ*, un proyecto francés, se canceló en plena filmación debido a la muerte del actor principal.

A mediados de la década del sesenta, en Santiago de Chile, *EL SOCIO* se adaptó para una serie de televisión dirigida por el cineasta chileno Helvio Soto.

El diplomático y escritor español, Juan Ignacio Luca de Tena, escribió *MÍSTER MORRISON*, pieza teatral en tres actos "*inspirada en la idea de una novela del escritor chileno Jenaro Prieto*", como señala su portada. Se estrenó en Madrid, con notable éxito, en febrero de 1952.

Un hecho poco conocido es que Prieto también escribió piezas teatrales ligeras. El autor se reía de los logros fallidos y de la consecuente carencia de valor literario de sus hoy ignoradas aventuras teatrales, tales como el sainete *EL CUARTO PODER*, escrito y producido alrededor de 1917, la revista musical *CLAVELES Y ALBAHACAS*, y la comedia en tres actos *SE NECESITA UN SUICIDA*, estrenada el 1° de diciembre de 1932. A su muerte, Prieto dejó otra obra sin publicar ni representar, una comedia en tres actos titulada *EL HERMANO SILVESTRE*.

En los años finales de su vida, el autor enfiló su talento hacia el cine. Colaboró con Luis Hiriart y Armando Hinojosa en la adaptación para la pantalla de diversas obras de la Literatura Universal. Después de su muerte, se descubrieron dos guiones originales terminados, otros en diversas etapas de realización y muchos más, planeados o bosquejados. Una de las historias acabadas es *LA BATALLA DE JULEPE* para Chile Films; la otra se titula *UN CRIMEN CASI PERFECTO*.

A pesar de sus múltiples facetas como creador, demostradas a lo largo de su breve



vida de cincuenta y seis años, Jenaro Prieto será recordado como periodista humorístico y, principalmente, como creador de *EL SOCIO*. Paradójicamente, su novela cumbre posee el carácter escénico que le falta a sus obras dramáticas. Dramaturgos y guionistas así lo han intuido, lo cual invita al examen de sus rasgos más notorios.

### 3. Elementos dramáticos en la novela *EL SOCIO*

Entre los elementos de construcción dramática más sobresalientes que se advierten en la novela, destacan *la unidad de opuestos* en la construcción del conflicto, *la división del conocimiento* y *la peripecia o revés*.

La elaboración del conflicto interno de Julián logra un acabado técnico de excelente factura con el recurso de *la unidad de opuestos*.

La figura del poderoso capitalista inglés Wálter Davis nace de la propia conciencia de Julián, es una parte que se desprende del todo y genera un nuevo ente, que se expresa a la distancia por medio de las referencias hechas por Julián, su creador. Luego esta figura crece en complejidad y, paulatinamente, se hace corpórea, de tal manera que su presencia física ocupa un espacio cada vez más cercano, hasta alcanzar un enfrentamiento cara a cara con su mentor.

La encarnación de dos rostros de un mismo individuo en personajes encontrados en la prosecución de sus fines últimos enriquece la manifestación del conflicto. Lo hace concreto, en una expresión que reviste especial eficacia desde el momento en que se vale de la acción creciente, forjada con acontecimientos objetivos, significativos y progre-

sivos, tres condiciones propias del texto destinado a la representación escénica, puesto que permiten una eventual prescindencia de la figura del narrador.

La historia de *EL SOCIO* remite a una relación de poder y de toma de partido por una de las categorías del eje dicotómico superior-inferior aplicado a *potencia capitalista extranjera-país dependiente latinoamericano* y las correspondientes perspectivas en este juego de poder: la del pragmático (dominador del mercado, el dinero, la Bolsa, líder de prestigio) representado por Mfster Davis, y la del soñador, poeta, fracasado, "Pardo"<sup>1</sup>, indefinido, pasional, emotivo, representada por Julián.

El lector se identifica, infiere ideas, elabora conceptos y participa emocionalmente del enfrentamiento de Julián con la otra sección de su ser escindido.

La unidad de opuestos (entendida como no separación de contrarios), realiza el conflicto representado por estas dos fuerzas en pugna. Este recurso dramático consiste en la coexistencia obligada de dos opuestos en una situación que crea tensión y expectación por la solución final.

El planteamiento certero de una unidad de opuestos es aquél en que es imposible transigir, tal como lo expresa Lajos Egri (s. f.) De la misma manera en que un germen y un glóbulo blanco se oponen en una lucha ineludible, en esa misma medida están unidos para destruirse el uno al otro. La vida de uno es posible solo con la muerte del otro.

Naturalmente, la muerte en la obra dramática, señala Egri, no significa que rigurosamente deba morir un ser humano. Tal como en el ejemplo del germen y el glóbulo blanco, la unidad se puede romper con la



muerte, en uno de los personajes, de una cualidad o un defecto dominante.

Julián y Davis no se pueden desligar el uno del otro. Son dos en uno, en una lucha constante.

Ambos se necesitan.

Davis necesita a Julián para existir. Julián necesita a Davis para escapar de la ruina y subsistir en el mundo de los negocios; es decir, también lo necesita para vivir.

Ninguno puede prescindir del otro.

A esto se agrega que Julián Pardo es un creador al que no se le reconoce su talento como escritor. Menos aún es reconocida su calidad de autor en la plasmación de un ser ficticio y del mundo nuevo que eso trae a su alrededor: una realidad en la que campean las acciones que no existen, las especulaciones que no existen, el socio que no existe y, aún así, las acciones suben de precio, las especulaciones rinden frutos, mientras que las opiniones y las maniobras bursátiles del presunto financista inglés son un modelo que todos imitan, pues es infalible para alcanzar el éxito.

La meta de Julián es subirse en el carro de ese "éxito", satisfacer las necesidades de su familia y, al mismo tiempo, lograr el estatus que supuestamente le corresponde. Pero, en el fondo, el gran objetivo, el superobjetivo, es lograr el reconocimiento como creador tanto del socio como de sus negocios triunfantes, ya que sus *Saudades* y sus *Flores de espino* se hundieron en el pasado, tan solo revividos efímeramente por los elogios de enamorada que le dedica Anita.

En definitiva, el reconocimiento como creador se frustra, porque "los otros"<sup>2</sup> reconocen a Mister Davis como un ser verdadero y, más aún, como un ser superior a él; de tal manera que Julián, después de desempeñar el papel de "intermediario", pasa a un insignificante segundo plano.

Cuando Davis es adoptado por los demás, es decir, "los otros" se apropian de él, ya es el momento de romper las cadenas a costa de lo que sea, aun de la más insensata de las ideas, como es la de la polémica y el duelo que supuestamente refrendaría la muerte del financista extranjero.

Al querer reivindicar su nombre como el verdadero gestor de los negocios, nadie da crédito a sus palabras.

Menos aceptación aún tiene la idea de que Davis no existe. Anita, con el fin de ayudar a su marido, Goldenberg, se reúne con Julián en la "garçonnière" que ambos comparten y le pide que le presente a Davis. Julián, primero se pone celoso, luego no sabe qué decir y solo se le ocurre afirmar que Davis no está. Eso resulta inverosímil, puesto que nadie duda que tan solo el día anterior había estado especulando en la Bolsa. Julián se exaspera y se comporta grosero con su amante. Anita se hace la ofendida y está a punto de salir cuando Julián, desesperado opta por confesar la verdad:

— *¡Por favor, óyeme! Un minuto, ¡sólo un minuto! Te voy a decir la verdad... ¡toda la verdad! ¡Davis no existe...! ¡Te lo prometo...! ¡Te lo juro...!*

Le miró casi con lástima...

— *Julián... no sea niño... No siga usted en ese terreno... ¡Adiós...!*

— *¡Davis no existe... Davis no ha existido nunca... ¡Yo fui quien hice la especulación...!*

Anita contrajo los labios en una mueca sarcástica:

— *¡Muchas gracias! ¿La especulación fue idea suya? No*



*esperaba menos de su amabilidad... ¡Lástima que nadie crea en su talento comercial!... (Prieto 1980: 166)*

Julián siente su virtual pérdida de identidad y decide deshacerse de su socio. Rompe con él e intenta ridiculizarlo mediante una polémica manipulada y escrita por él mismo como parte y contraparte simultáneamente.

Renace la esperanza de retomar ante los ojos de los demás, la conducción de sus asuntos y sobreponerse a Davis, a quien Julián ridiculizaría hasta destruirlo. Pero el tiro le sale por la culata. Después de simular un duelo en el que su contrincante pierde la vida, mientras que él, herido, sobrevive, todos se vuelven en su contra. En cambio, aquel a quien pretendió liquidar revive con mayor fuerza; tanto así, que la "fotografía" de Davis aparece en primera plana de un importante periódico, en una nota humillante para Julián.

A este primer asesinato frustrado le sigue un segundo intento. Julián, cuando se enfrenta con Davis, es tratado en forma irónica y despectiva. Enfurecido, le dispara a Davis, mas las balas lo traspasan sin hacerle daño. Entonces, trata de destruirlo a largo plazo: algún día lo prenderán por haberlo asesinado. Con ese fin, deja la carta incriminatoria y se suicida.

La diferencia se resuelve con la muerte de uno de los dos. Aunque esta suerte recae en quien menos lo merece.

Si se piensa en una proyección hacia el futuro, Julián alcanza el éxito como creador en el instante mismo en que se le reconozca como autor de un personaje que representa los deseos, el ideal de todos, de "los otros". Es decir, desde el momento en que Davis sea

aceptado como parte indispensable del imaginario.

Así conseguirá su reconocimiento como poeta.

Davis, por su parte, adquiere inmortalidad como personaje, ("los únicos personajes reales son aquellos que no existen"), y solo morirá cuando el imaginario lo reemplace o lo elimine para siempre de su inventario.

*La división del conocimiento* se refiere a la forma en que se comparte la información acerca de lo que sucede dentro del mundo creado de una obra dramática, tanto por parte de quienes pertenecen a dicho mundo, como por parte de los perceptores de la obra.

En efecto, cada personaje de un drama puede tener un conocimiento distinto de los acontecimientos que conforman la historia y ese conocimiento, a su vez, puede ser diferente del que posee el espectador (en el caso del cine y del teatro). Ese es el punto de partida que propone Vale (1986) para la discusión del tema.

La aplicación del concepto de división del conocimiento es fundamental para construir una historia basada en el *malentendido*, importante sobre todo por sus efectos cómicos, que no es sino el *quid pro quo* de la antigua *commedia dell'arte*.

Si el espectador participa de cada error en que incurren los personajes de una pieza, el efecto sólo se produce al revelarse la verdad. Pero si, por el contrario, el personaje participa del malentendido, mientras que el espectador conoce la verdad, éste puede divertirse con tal situación.

Este es el caso de *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO*, de Oscar Wilde, pieza teatral que algunos autores, como Iturra (1989) consideran la simiente de la idea de *EL SOCIO*.



Algernon usa su verdadero nombre en la ciudad, pero ha inventado "un inestimable inválido para poder ir al campo cuando le parezca" llamado Bunbury. Tiene muy mala salud y, en momentos estratégicos, siempre que necesita una excusa urgente, recibe un oportuno telegrama de él, solicitando su compañía.

Su amigo Jack, en cambio, se hace llamar Ernest en la ciudad donde en realidad pasa por su hermano menor. El es tutor de una joven a quien le ha hablado mucho de su hermano "malo". Tanto así, que se ve obligado a "matarlo", porque la joven Cecily demuestra demasiado interés por él.

Hasta este momento, el público tiene la misma información que ambos personajes.

Pero, repentinamente Algernon decide suplantar al supuesto hermano de Jack, con el fin de conocer a Cecily, mientras el último se encuentra en la ciudad.

Llega a la casa de campo donde se presenta como Ernest. Sin embargo, instantes después aparece Jack, vestido de luto, proclamando la muerte de su hermano.

Después del episodio en que Jack pasa el momento de sorpresa y molestia con su amigo, la información otra vez se distribuye de tal manera que el público sabe lo mismo que los dos personajes, mientras que los demás ignoran esta información.

Esto le permite disfrutar el malentendido que se provoca, primero, cuando ambas muchachas descubren que están prometidas a Ernesto y, más adelante, cuando se pone de manifiesto que esta persona no existe y, por lo tanto, llegan a la conclusión de que "no están prometidas con nadie".

La comedia, brillante, ingeniosa, llena de fino humor, utiliza con eficacia la división del conocimiento, en un juego en que cier-

tos personajes crean otros personajes que son sus dobles, del mismo modo en que Davis es el doble de Julián en la novela de Jenaro Prieto.

El manejo de la división del conocimiento en EL SOCIO se manifiesta desde que se establece que el lector y Julián comparten la información sobre la inexistencia de Davis.

"Los otros" desconocen este hecho y jamás se les ocurre que puede ser una invención. Así, el lector es partícipe de las innumerables vicisitudes de Julián a lo largo de la obra.

No obstante, hay un punto crítico de la historia: Julián mismo entra en pugna con su socio, como si este realmente existiera. Es el comienzo de un torbellino incontrolable que lo lleva al convencimiento de que su socio es de carne y hueso.

He aquí que el lector queda abandonado, como único testigo de este hecho insólito. La figura del narrador tampoco lo acompaña. Por el contrario, cada vez se aleja más de la verdad que el lector conoce y, en cambio, reafirma la realidad de Davis. El narrador, con un tono de convicción creciente, toma distancia con respecto a los acontecimientos referidos para asumir una posición irónica ante ellos. El lector, entre la espada y la pared, tiene dos opciones: o se identifica con los demás y se adhiere a los que creen y veneran a Míster Davis, o asume una posición crítica.

Los acontecimientos hacen avanzar la historia con agilidad y, algunos de ellos, le imprimen una nueva dirección mediante los *puntos de giro* o "plot points", como los denomina la crítica anglosajona.

El cambio de mayor envergadura se advierte en el vuelco que sufre la historia cuando Julián y Davis, miembros de una asociación aparentemente indisoluble, se convierten en enemigos a muerte. Este



cambio cualitativo adquiere la dimensión de *revés* o *peripecia*.

Aristóteles, en su POÉTICA, describe este giro que experimenta la historia. Las traducciones de esta obra al español siempre han utilizado el término *revolución* para denominarlo<sup>5</sup>, pero en este trabajo se adoptará el vocablo *peripecia*, registrado en la traducción del Doctor Angel Cappelletti, donde se lee lo siguiente:

*La peripecia es la transformación de lo actuado en su contrario... Y esto... de acuerdo a [sic] lo que es probable o necesario. En el Edipo, por ejemplo, el que viene al encuentro de éste con el propósito de congratularlo y liberarlo de temor respecto a la madre, cuando le revela su identidad, consigue lo contrario. Y en el Linceo, éste es llevado a la ejecución y Danao lo sigue para darle muerte, pero de lo actuado resulta que el segundo muere y el primero se salva. (Aristóteles 1991: 12)*

En EL SOCIO, el conflicto llega a su máxima crisis mediante el planteamiento de un *réves* o *peripecia*. Davis, de *mentira*, deviene en *verdad*. Por el contrario, Julián, de *verdad* deviene en *mentira*. Su decadencia lo convierte en una piltrafa humana, en un remedo del prestigioso corredor que alguna vez fue cuando contaba con el soporte de Davis como "eminencia gris". Y la rodada cuesta abajo solo se interrumpe con el suicidio.

La concisa historia afirma su valor con un giro de ciento ochenta grados que da la puntada final al bordado de la idea-base de la obra.

#### 4. Los cimientos de la idea-base

Los mecanismos de construcción dramática citados —la unidad de opuestos en la construcción del conflicto, la división del conocimiento y la *peripecia* o *revés*—, están estrechamente ligados a la expresión conceptual de la novela, pues la construyen y la refuerzan hasta darle su forma definitiva.

En efecto, la dicotomía superior-inferior aplicada a *potencia capitalista extranjera-país dependiente latinoamericano* y las correspondientes perspectivas en este juego de poder se modela de tal manera que redundan en la idea-base, que bien puede formularse de la siguiente manera:

*Un medio de gran valor en la lucha inmediata y posible contra una figura negativa asentada en el imaginario colectivo, es aquél que reside en las armas que provee el arte; es la "lucha poética" que pretende develar en su verdadera dimensión a esa figura, hasta que las condiciones cambien y la anulen, ya sea eliminándola o sustituyéndola por otra.*

#### NOTAS

- 1 Es interesante considerar el nombre del protagonista de Prieto como otro doble del autor, ya que, al igual que sus seudónimos adoptados durante la dictadura de Ibáñez ("Juan Peralta", "P", "L") tienen las mismas iniciales de su nombre (Jenaro Prieto Letelier). Lo mismo sucede con Julián Pardo; pero, por otra parte, el apellido Pardo remite al "pardo", mestizo,



ladino o criollo resultante, en última instancia, del cruce Conquistador-Conquistado.

- 2 El concepto *alteridad* permite establecer la relación dinámica que existe en la triada Julián-Davis-los otros. Según Bajtin (1989) y Todorov (1981), cada uno necesita al *otro* (una conciencia distinta, diferente con respecto a la conciencia de *uno*) para definirse como tal.
- 3 Wilde demuestra un amplio dominio de las técnicas dramáticas, entre las que también se cuenta la *anagnórisis*, o reconocimiento, que precipita el final feliz de la pieza.
- 4 "La intriga se encuentra más próxima al término inglés *plot* que al de *story*. Como el *plot*, la *intriga* acentúa la causalidad de los acontecimientos, mientras que *story* (historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal." (Pavis 1984: 277)
- 5 Confróntese Aristóteles 1976.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles

1976 *El Arte Poética*. (5ª ed.) Espasa-Calpe: Madrid.

1991 *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas de Angel J. Cappelletti. Monte Avila Editores: Caracas.

Bajtin, Mijail

1989 *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores: México.

Durán B., Rodrigo

1996 *El socio, de Jenaro Prieto: texto precursor y vigente*. Tesis para optar por el grado de Magister Litterarum, Universidad de Costa Rica

Egri, Lajos

*The art of dramatic writing*. Simon and Schuster: New York. s.f. A pesar de que no se registra fecha de edición, conviene citar el siguiente comentario que se incluye en la página de créditos de la edición consultada:

Originally published by Simon and Schuster in 1942 as *How to Write a Play*; revised and published in 1946 as *The Art of Dramatic Writing*. This is a newly revised edition of that book. (Egri s.f.: iv)

Lawson, John Howard

1976 *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Editorial Arte y Literatura: La Habana.

Meehan, Thomas

1975 *Jenaro Prieto: The Man and his work*; en Forster, Merlin, ed. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Center for Latin American and Caribbean Studies 2. Urbana: U. of Illinois P. 240 pp. [Robert E. Scott, "Preface" ix-x; M. H. Forster, "Introd.", 1-11]



- Pavis, Patrice  
1984 **Diccionario del teatro.** Traducción de Fernando de Toro. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Prieto, Jenaro  
1931 **Un muerto de mal criterio.** (2ª ed.) Editorial Nascimento: Santiago de Chile.
- 1964 **El socio.** Ediciones Casa de las Américas: La Habana.
- 1980 **El socio.** Editorial Renacimiento: Santiago de Chile.
- Promis, José  
1977 **La novela chilena actual (orígenes y desarrollo).** Fernando García Cambeiro. Buenos Aires.
- Román-Lagunas, Jorge  
1984 *La novela chilena: estado de las investigaciones y fuentes generales de información.* **Revista Chilena de Literatura** N° 24, Noviembre . 103-118.
- Sanzana, Eva  
1992 *Índice Revista Chilena de Literatura. Desde el N° 1 (Otoño 1970) al N° 39 (abril 1992)* **Revista Chilena de Literatura** N° 40, Noviembre. 139-155.
- Silva, Raúl  
1960 **Historia crítica de la novela chilena (1843-1956).** Ediciones Cultura Hispánica: Madrid.
- 1961 **Panorama literario de Chile.** Editorial Universitaria: Santiago de Chile.
- Todorov, Tzvetan  
1981 **Le principe dialogique.** Editions du Seuil: Paris.
- Vale, Eugene  
1986. **The technique of screen and television writing.** Simon and Schuster: New York.
- 1986 **Técnicas del guión para cine y televisión.** Traducción de Miguel Wald. Editorial Gedisa: Barcelona.
- Wilde, Oscar  
1977 *La importancia de llamarse Ernesto.* En: **Obras inmortales.** Traducción de Alfonso Sastre y de José Sastre. Prólogo de Alfonso Sastre. EDAF: Madrid.
- Zemskov, Valeri  
(s. f.) *Sobre las relaciones histórico-culturales de América Latina y el Occidente. El conflicto de Calibán y Próspero.* **Revista América Latina.** (Artículo primero, Artículo segundo y Conclusión. Fotocopiados)