

UNA REALIDAD EN CUATRO OBRAS: TEMA DEL TRABAJO EN EL TEATRO CHILENO



Eduardo Guerrero del Río
Director Escuela de Teatro, UFT

"Mi fe en la obra en marcha es consecuencia de mi fe en el trabajo, una fe un poco marxista que me hace creer, como Marx, que el trabajo es el motor que mueve la Historia, más que la guerra o los ideales. (Francisco Umbral, La noche que llegué al Café Gijón)

El objeto de este artículo es el análisis de cuatro obras dramáticas de la segunda mitad de la década de los años setenta, en donde el tema del trabajo adquiere una importantísima significación, teniendo en cuenta el período histórico que se está viviendo en Chile: dictadura de Pinochet. Pero, para acercarnos al desarrollo del mismo, es necesario efectuar algunas consideraciones generales sobre la realidad teatral chilena de la segunda mitad del siglo XX, hasta finales de los años setenta. Sin duda, en función de los cambios en el paradigma del teatro chileno, este acercamiento se fundamenta en que el teatro chileno actual, por ejemplo, es muy diferente al de las décadas anteriores.

Con la creación de los teatros universitarios (el año 1941, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y el año 1943, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica), y en relación con uno de sus postulados programáticos, aparece en nuestro país una generación de dramaturgos que adquiere una relevancia tanto por la calidad de sus textos como por las propuestas escriturales y espectaculares. Esta generación, vinculada a la llamada generación de 1957 según la clasificación del profesor e investigador chileno Cedomil Goicl, comienza a perfilarse desde mediados de los años cincuenta, con gran esplendor en los años sesenta y, en algunos casos, con una renovada vigencia en la actualidad; estamos hablando, entre otros, de dramaturgos de la talla de Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Egon Wolff, Sergio Vodanović, Alejandro Sieveking.

Por diversas circunstancias, el fenómeno anteriormente descrito no se ha vuelto a repetir en nuestro teatro. Así, en los años setenta, en función de los aspectos políticos y sociales, nos encontramos con dos realidades sumamente opuestas. En primer lugar, durante el período de la Unidad Popular, el teatro adquiere una connotación pública en cuanto a la necesidad de llegar a espacios fuera de las salas teatrales, es decir, sindicatos, fábricas, plazas, itinerancia por el país; al respecto, Carlos Orellana señala: "Los artistas que apoyan al gobierno de la Unidad Popular organizan el *Tren de la Cultura*, embajada itinerante de representantes de diversas disciplinas: teatro, música, ballet y artes visuales".²

En segundo lugar, a partir de septiembre de 1973, el teatro no se sustrae a la realidad política provocada por el golpe militar: pérdida de la institucionalidad de los teatros universitarios, censura, exilio, cárcel, cesantía, pérdida de la fuente de trabajo, temor, miedo, impuestos que desarticulan el llamado teatro independiente. En este contexto, lo que se busca en ese momento es la existencia de un teatro "no problematizador", ante lo cual instancias como el teatro infantil, el café-concert, el teatro comercial, el teatro de evasión, el teatro clásico, el teatro de José Vilar (con obras, fundamentalmente, del dramaturgo español Alfonso Paso, paladín del franquismo), se constituyen en referentes de la escena nacional. Pero, a partir de 1975, sobre todo por el trabajo de algunos colectivos teatrales (Ictus, Taller de Investigación Teatral, La Feria, Imagen) y por la presencia de dramaturgos que aparecen en forma aislada sin constituir una nueva generación (Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, Luis Rivano), el panorama comienza a ser diferente, y es ahí donde las cuatro obras objeto de nuestro análisis adquieren una dimensión acorde al momento crítico que se vivía en nuestro país.

Cuatro obras que comienzan a decir cosas

En su esencia, el texto literario es una creación de lenguaje y, por lo mismo, tiene un carácter simbólico (su aspecto intrínseco); pero, por otro lado, da cuenta de diversas instancias que se materializan en la llamada construcción del mundo dramático: lo biográfico, lo social, lo político, lo religioso, lo filosófico, lo histórico (su aspecto extrínseco). Por lo mismo, partiendo que el texto teatral conjuga tanto lo propiamente literario como la propuesta escénica (variable también según el canon vigente), éste se transforma en un medio expresivo que refleja —en diverso grado— el período en el cual transcurre la representación. En este sentido, las cuatro obras objeto de análisis testimonian la problemática del trabajo en el Chile de los años setenta; nos referimos, concretamente, a "Pedro, Juan y Diego" (1976), "Los payasos de la esperanza" (1977), "¿Cuántos años tiene un día?" (1978) y "Tres Marías y una Rosa" (1979).

En su texto mimeografiado "Modos y temas del teatro chileno", el crítico e investigador Juan Andrés Piña señala: "Uno de esos temas silenciados fue el mundo del trabajo, por el gran porcentaje de desocupados que por aquellos años se alcanzó. Estas obras indagaron en las dimensiones frustrantes de la cesantía, y la relación cultural y humana que los protagonistas tenían con su quehacer cotidiano: feriantes, trabajadores de la construcción, periodistas, mecánicos, payasos y arpilleristas subieron a escena por aquella época. En la mayoría de estas obras, director, autor y actores trabajaron en conjunto, y muchas veces su material fue extraído de una investigación en terreno. Esta labor colectiva permitió que los espectáculos tocaran el tema del trabajo en consonancia con su proyección escénica, y fueran más que el puro diálogo tradicional".³

Por su parte, otro investigador chileno —Grinor Rojo—, en *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*, toma justamente como objeto de estudio a estas obras, dedicándole la segunda parte del ensayo: "Cuatro piezas de la segunda mitad de los años setenta". Esto apunta, sin duda, no sólo al valor de estos espectáculos en su momento de la representación (por todas las limitantes implícitas en un país en que no existe el estado de derecho), sino a que marcan una etapa en el desarrollo de nuestro teatro en el siglo XX, tanto a nivel textual como espectacular. Para Rojo, "estas cuatro piezas son representativas de lo mejor del teatro chileno de hoy (texto publicado en el año 1985) y que por eso han alcanzado éxitos nada desdeñables, de público y de crítica, dentro y fuera del país".⁴

Otra opinión, al respecto, es la de los sociólogos María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius: "Una intención preponderante de estas obras es poner de relieve la situación de exclusión del sistema económico-social vigente que sufren vastos sectores de la sociedad chilena, acentuada por el carácter del Estado autoritario y de las medidas económico-sociales impulsadas por éste. En especial, por la reversión de la relación del Estado con la sociedad. El tema de la cesantía y de la represión económica es recurrente en todas estas obras, constituyéndose en símbolo de la represión global."⁵

"Pedro, Juan y Diego" (1976)

Esta creación colectiva del grupo Ictus y del dramaturgo David Benavente se estrenó en la sala La Comedia en marzo de 1976; en palabras de Grinor Rojo, "fue la primera obra que, en la jerga de aquel momento, *se atrevió a decir cosas*".⁶ En lo específico, en un sitio erizado, tres personajes (Pedro, Juan y Diego) construyen una pirca o muro de contención. Sólo eso constituye la acción dramática. Pero, este hecho no tendría nada de particular si no se dieran las siguientes circunstancias: los tres personajes se encuentran cesantes y trabajan en este subempleo para

paliar, por lo menos temporalmente, su situación económica; las condiciones para efectuar el trabajo no son las mejores, por la falta de los elementos apropiados para realizar el mismo; al final de la obra, el inspector les informa que, por una equivocación en cuanto a la real ubicación del muro, deben destruirlo, adquiriendo así la acción dramática un cierto carácter de absurdidad.⁷ Como apunta Juan, “acarreado piedras de allá para acá y de aquí para allá, sin saber para qué”⁸. Grinor Rojo reitera: “Participantes obligados de esa farsa que es en el Chile de hoy el Plan de Empleo Mínimo, Pedro, Juan y Diego deben construir una muralla. Por lo tanto, si nos propusiéramos caracterizar a estos personajes socialmente, tendríamos que decir que se trata de subproletarios que no siempre lo fueron.”⁹

Más allá del hecho en sí y de la mostración de una incuestionable realidad, lo interesante de la propuesta es que los personajes en escena efectivamente efectúan la acción de levantar la mencionada pirca y, por tanto, acarrear continuamente las piedras que servirán para la realización de lo solicitado. Es decir, una acción física como sustento de la acción dramática, ya que en este ir y venir, en este deambular y a través de los diálogos de los personajes protagónicos (Pedro, Juan y Diego), nos vamos percatando de las problemáticas individuales y, a su vez, de las problemáticas sociales del Chile de esa época. Al respecto, señalamos algunas de las alusiones en el texto respecto al objeto de estudio:

“Al iluminarse la escena hay un JOVEN cesante sentado arriba de unas piedras amontonadas.” (51) (hablante dramático básico). “Hay más de doscientos chascones haciendo cola en la oficina, esperando trabajo. Así es que ándate con cuidadito.” (55) (Don Carlos, eje de obras, a Juan, cuando éste se insolenta por las precarias condiciones de trabajo). “Pedro: ¿Cómo cuánta gente cree usted que anda trabajando afuera? Juan: ¿Migrantes? Diego: Yo no sabría decirle, pero menos que los uruguayos”. (64) Tema de la emigración (voluntaria e involuntaria) y de una realidad que no sólo le compete a Chile, sino que también a Argentina y a Uruguay. “¿Qué es lo que va a inventar, si no hay pega en ninguna parte? (74) (Pedro a Diego, ante la insinuación de este último de que hay que inventar algo para ganar más plata, como “el negocio de las picanas”).

Pedro les muestra a sus compañeros un álbum de fotos, en donde aparece Clotario Blest, líder sindical de extensa trayectoria en las luchas sociales. “Yo lo conocí pa’ un conflicto laboral que tuvimos con la firma...” (Pedro, 79). Luego: “Y siguió hablando de la importancia del trabajo” (Pedro, 80). El Inspector les informa lo siguiente: “Y según el plano regulador, por aquí va a pasar una pista de alta velocidad con un flujo de diez mil automóviles diarios, del barrio precordillerano hasta la estación del Metro Portada de Vitacura”. Esto, en lo concreto, significa que hay que botar la pirca, pues “para eso se les paga” (107)

El año anterior al estreno de “Pedro, Juan y Diego” y con el objeto de “paliar los efectos de la recesión económica y sus graves consecuencias como el aumento de la cesantía, el gobierno pone en marcha el llamado Programa de Empleo Mínimo, PEM, que llegará a comprender con los años a cerca de doscientas mil personas.”¹⁰ En cierta forma, Pedro, Juan y Diego son más bien ocasionales trabajadores de la construcción (hijos del PEM) y que dan cuenta de esa necesidad por encontrar algún tipo de trabajo que les permita el sustento diario y, sobre todo, recuperar la dignidad. Por ejemplo, Pedro trabajaba antes en la firma Pérez-Cotapos Pérez-Cotapos, la cual quebró, yéndose sus dueños a Venezuela.

Otro aspecto digno de destacar, por su carácter simbólico, es la presencia del personaje de la señora María o, más bien, “la muda”. Al respecto, como le informa Pedro a Diego, ella quedó muda “hace como dos años”, a causa de “un susto muy re’ grande que tuvo”. A lo largo de la obra, continuamente —a través de gestos— interactúa con los otros personajes (incluso participa en uno de los juegos que efectúan para hacer tiempo mientras les llega los materiales); al final, cuando el bulldozer está pronto a echar abajo la pirca, a manera de despedida, Pedro, Juan y Diego, comienzan a cantar y a brindar; a su vez, como nos señala la acotación, “al percatarse que la SRA. MARÍA también está cantando todos se callan, incluyéndola a ella, quien al darse cuenta que ha recuperado el habla se toma un buen trago de vino, para luego concluir todos cantando” (114). Por lo mismo, podemos hablar de una mudez ontológica (al igual que sucede con el personaje de David en “El velero en la botella”, de 1962, del dramaturgo Jorge Díaz, salvo que aquí esta mudez se vincula con la problemática de la incomunicación; en cambio, en “Pedro, Juan y Diego”, es una mudez paralizante que testimonia la situación en que viven muchos chilenos, tanto en el interior como en el exterior). En su citada obra, Grinor Rojo asevera: “La Muda es el lugar que en el sistema alegórico de esta pieza ocupa el pueblo chileno, brutalizado en y después del golpe del 73, y que en el 76 continuaba siendo víctima de la garra del miedo.”¹¹

Como ha sucedido con múltiples montajes del Ictus, desde el período con Jorge Díaz y luego en el período de la creación colectiva, el humor se transforma en un elemento de primordial importancia. A través del humor, se pueden decir las más atroces verdades. Esta obra, en consecuencia, no está exenta de la incorporación de diálogos que dan cuenta de este aspecto, ni tampoco de un dejo de humanismo en la proyección de estos personajes en el imaginario colectivo. El dramaturgo Jorge Díaz (“Perversiones orales”) da la siguiente definición de humor: “¿Qué es el humor?... Es el exhibicionismo de la impotencia enmascarado con la inteligencia.”

“Los payasos de la esperanza” (1977)

Obra de creación colectiva del Taller de Investigación Teatral (T.I.T.), con la compaginación de Raúl Osorio y Mauricio Pesutic. Fue estrenada el 15 de septiembre de 1977, en el teatro de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aquí, en mayor medida que en la obra anterior, lo absurdo se patentiza en el tema de la espera.¹²

El título de la obra, “Los payasos de la esperanza”, sintetiza con propiedad la historia a representar: tres payasos cesantes, José, Jorge y Manuel (el cuarto, de nombre Iván, no aparece en escena), se reúnen en “una pieza-oficina”, lugar muy distinto al que debe ser su habitual espacio de trabajo, a esperar la concreción de un proyecto laboral, lo que equivale a aguardar la llegada “de la señorita Sonia”, quien los ha citado. Pero ella no llega –quizás nunca llegará o quizás nunca haya existido (el señor Godoy en la mencionada obra de Beckett)– y, con resignación, tienen que conformarse en aceptar su actual situación: la cesantía.

Desde un punto de vista teatral, lo interesante es interiorizarnos de cómo el espacio de la espera se va llenando de humanidad y de ternura (nuevamente, un implícito humorismo que da cuenta del dicho “a mal tiempo, buena cara”), se va cubriendo de añoranzas y de sueños y, en definitiva, a pesar de los signos negativos, se ilumina con la perspectiva de un mañana mejor.

Por lo mismo, ellos son “los payasos de la esperanza”, payasos portadores de una creencia (humana o divina) en una justicia que los redime, tal vez en representación de otros sectores marginados en lo económico y en lo social. Respecto a lo anterior, existen implícitos elementos religiosos: por un lado, Jorge confiesa –desde su peculiar punto de vista– que más bien esta cesantía es una prueba que les ha puesto el “Tata”: “siempre he pensado que es una prueba que nos pone el Padre pa ver hasta ónde llega la fe que le tenemos”¹³; por otro, el mismo Jorge reparte un pedazo de pan que tenía guardado (“reparto bíblico”). Además, existe una presencia continua a lo largo de la obra de signos que evidencian una intención de resaltar la problemática (medallitas, la Biblia, la figura en tamaño natural de Cristo...), ya sea a través de un método contrastivo o buscando los paralelismos, desde esta visión cristiana.

La premisa que fundamenta todo el accionar de estos tres payasos, es la de que hubo un tiempo pasado mejor, es decir, tenían trabajo y, más aún, disfrutaban al máximo del mismo (“nosotros tenemos profesión”, página 53). Ante eso, no caben concesiones: esperan una oportunidad para trabajar en lo que ellos saben hacer, como tales profesionales. Esto queda en evidencia en el transcurso del espectáculo, en ese llenar el tiempo de la espera (una especie de circularidad), mediante ciertas rutinas circenses.

A su vez, ellos son los protagonistas de una historia que tiene la finalidad de mostrarnos al desnudo y sin máscaras un tema de por sí doloroso y cuya lacra se extiende en ese momento como un mal endémico social, en desmedro de sectores medios y de sectores más desposeídos; por tanto, como tales protagonistas, se enfrentan a un antagonista cuya ausencia hace más relevante el sinsentido de esta inútil espera, antagonismo no abarcable a un personaje específico sino que al sistema impuesto por los dueños del poder.

De alguna manera, José, Jorge y Manuel deben llenar el tiempo y proyectarse no sólo como individualidades escépticas y pesimistas ante un vacío que los acorralla (el vacío de la espera) sino como individuos que “descubren” que la solidaridad y la unión es una buena forma de concentrar fuerzas dispersas: “Solidaridad. Es bonita esa palabra, es como nombre de mujer... So.li.da.riidad...” (página 48). Respecto a esta palabra, no hay que olvidar que, en 1976, monseñor Raúl Silva Henríquez organiza la Vicaría de la Solidaridad, “que cumplirá durante los años de la dictadura una labor fundamental en la denuncia de las violaciones de los derechos humanos y en la protección de los perseguidos.”¹⁴

Cada uno de los tres personajes se nos muestra con una personalidad diferente, pero que no por ello les impedirá la vinculación solidaria. Jorge Albert (21 años) es un payaso rebelde, inconformista, arisco, en permanente actitud violenta; José Zabala (23 años), “cuyos modales y comportamientos son los de un hombre viejo” (página 28), a través de sus reflexiones, hace resaltar la conciencia del trabajo, ya que es el “más veterano” de los tres; Manuel Garrido (19 años) es un payaso ingenuo, espontáneo, alegre; transmite continuamente ese deseo ávido y manifiesto por aprender a ser tony, de conocer más en profundidad los pros y los contras de la profesión; de esta manera, poco a poco, va siendo aceptado por sus compañeros.

En una obra de esta naturaleza, al igual como sucederá con “Tres Marías y una Rosa”, estamos frente a lo que podemos llamar un teatro documental. En el ensayo “El drama documental alemán”, Luis Acosta señala que el drama documental como corriente específica se caracteriza por las siguientes peculiaridades: “El teatro documental es, en primer lugar, un teatro de información (...) el material informativo suele ser de tipo social y político (...) El teatro documental ha de ser, en segundo lugar, un teatro crítico (...) El teatro documental es, en tercer lugar, un medio de protesta pública (...) Por fin el teatro documental ha de cumplir la función asignada al foro político.”¹⁵ Estableciendo las diferencias en función de los contextos, “Los payasos de la esperanza” se basó en la observación de un taller de tonis cesantes, en una especie de recopilación material de tipo sociológico y artístico. En cuanto a esto último, de indudable

importancia (diferencia entre una obra panfletaria y una obra artística), el teatro documental “ha de transformar en un medio artístico el material experimentado en la realidad.”¹⁶

No hay que olvidar que “Los payasos de la esperanza” se estrena en 1977, fecha en la cual las condiciones para hacer teatro no eran las más óptimas. Por eso, en un texto de esta naturaleza, hay que darle significación a lo dicho como a lo no dicho, a las palabras como a los silencios. Más que directa, en función del objeto de estudio, la crítica es indirecta, en donde el texto (en su absoluta teatralidad) nos presenta diversos niveles de lectura y de subtextos. Rojo asevera: “ésta es la pieza del teatro chileno actual que más abunda en “silencios”. Estos silencios son huecos que delatan otras tantas “ausencias”. No se dicen muchas cosas porque no pueden decirse, porque la censura es ese perro rabioso que aprovecha cualquier oportunidad para morder”¹⁷

“¿Cuántos años tiene un día?” (1978)

Creación colectiva de Ictus con textos de Sergio Vodanovic, Delfina Guzmán, Claudio di Girolamo y Nissim Sharim, estrenada en la sala La Comedia en enero de 1978. Ahora, el espacio donde transcurre la acción dramática es un set de televisión. Este hecho en sí es de suma importancia, como veremos, a lo cual se agregan interesantes recursos de apoyo a la puesta en escena, como las secuencias filmicas y los dos momentos en que se recurre al recurso del llamado flash-back.

En este mencionado set, se va a proceder a la grabación del programa de televisión “7 en el Aire”, programa que va a tratar los siguientes puntos: Primer punto: Capacidad de los chilenos para reclamar o el derecho a pataleo (...) Segundo punto: La necesidad de los chilenos de participar, cualquiera sea el fenómeno en que estén insertos. (...) El tercer punto sería: el juego, como solución económica (...) El cuarto punto es la ausencia de mujeres en el Hipódromo (...) y finalmente, la estructuración de una especie de mundo mágico que se aparta aparentemente de las leyes de la sociedad...”.¹⁸ Indirectamente, la mayoría de los puntos nos acercan al objeto de estudio; por ejemplo, el “derecho a pataleo” (como se verá a lo largo de la representación) es acallado por los de arriba (oficina de gerencia: intervención del régimen) y el fenómeno del juego (tan actual también) se transforma en un sueño dorado tanto para quienes tienen trabajo como para quienes se encuentran cesantes. A su vez, esta ausencia de mujeres en el Hipódromo tiene su correlato en el set mismo, pues Ana María no ha llegado a trabajar; como le dice Martín a Fernando, “tiene que haber habido alguna amenaza para que la Ana María no haya venido a grabar”.¹⁹

A lo largo de la obra, tendremos conocimiento tanto de problemáticas individuales como colectivas de los periodistas (con-

fictos personales de cada uno de los protagonistas, relaciones interpersonales, relación con la autoridad, ideas juveniles, etcétera). Todo esto dentro de un clima de tensión, de hostigamiento, como lo era en esa época hacer televisión en Chile. Hay una amenaza latente: los personajes pueden ser despedidos o silenciados. Esto se conecta tanto al tema del trabajo como, a su vez, al tema de la libertad de expresión. Estamos en el año 1978, año que en Chile comienza a funcionar la televisión a color, lo que produce una explosión en las ventas de aparatos de televisión.

Mencionamos algunos textos pertinentes:

“¡Te sacan la gente, nos hostilizan a cada rato!” (Jorge, 145)

“Y entonces se dedican a formar comités, y a mandar cartitas y hacer llamados telefónicos para asustar y cansar a la gente que trabaja de verdad.” (Ignacio, 157-158)

“Los abajo firmantes, con todo respeto, vienen a exigir que se ponga término al clima de hostilidad y amedrentamiento de que están siendo víctimas y que en el día de hoy ha significado virtualmente el despido de nuestra colega Ana María Montoya (...) Dicho clima, claramente tolerado por la Gerencia del Canal, vulnera la dignidad de los trabajadores, los derechos humanos...” (Jorge, 160)

“La Ana María va a quedar cesante. Ni siquiera se va a atrever a buscar otra pega. ¿Sabes lo que es estar cesante? (...) Te juro, guatón, que uno termina creyendo que no sirve para nada después de estar seis meses sin trabajar...” (Jorge a Fernando, 161)

“Candidato a cesante crónico...” (Verónica a Jorge, 180)

“Lo que quiero decir es que si tú vas agachando el moño, tal como lo has estado haciendo frente al problema de la Ana María y a las demás provocaciones que hemos estado recibiendo, nos van a ir echando, uno por uno.” (Jorge a Ignacio, 189)

Dentro de las múltiples aristas y relaciones que se entretajan en la obra, tenemos la que se establece entre Cecilia e Ignacio. Ella está invitada al programa (viene a Chile sólo por cuatro días), pues trabaja en Europa. Se reencuentra con Ignacio, lo que conlleva a los dos momentos en que se produce un salto temporal hacia el pasado. En el primero, fines de los años cincuenta, en Buenos Aires, en vísperas de la democracia después de las dictaduras militar y peronista; alusión a Arturo Frondizzi: “representa la posibilidad de un pueblo para expresarse después de diez años de trágico silencio. Los dictadores se han ido. Mueran los dictadores.” (Ignacio a Cecilia, 149). En el segundo, en

el departamento de Ignacio Ramírez, en los inicios de los años sesenta, en donde él trata de convencerla de que no se vaya del país (autoexilio de Cecilia para trabajar en la BBC de Londres), pues se avizoran tiempos memorables: “Y estamos a punto de conseguir un instrumento de gran potencial cultural como puede llegar a ser la televisión (...) ¿Cómo no te das cuenta lo que va a ser nuestra televisión dentro de unos diez o quince años más?... ¿Lo que van a ser nuestras Universidades dentro de unos diez o quince años más? (...) ¿Lo que va a ser Chile entero dentro de unos diez o quince años más?” (Ignacio a Cecilia, 187) Estos dos momentos los asociamos, en primer lugar, a la alusión indirecta al tema de la dictadura y, en segundo lugar, a la proyección optimista que hace Ignacio del futuro de nuestro país. Sin duda, ese potencial cultural de la televisión desapareció por arte de magia; las Universidades tuvieron un insospechado crecimiento desde los años ochenta (universidades privadas) y Chile como país (por lo menos Santiago) es muy diferente en la actualidad al Chile de hace treinta años. Por otra parte, en su artículo “La comunicación bajo la dictadura: el caso del Ictus”, Jean Graham-Jones precisa: “El contraste diacrónico se subraya en la yuxtaposición de las dos analepsis con momentos críticos en el presente de la obra: la primera ocurre cuando los trabajadores responden a la denuncia anónima, y la segunda cuando Ignacio piensa rendirse. En el primer flashback se ve el Chile democrático de antes frente al país intervenido del presente; y, en el segundo, la libertad comunicativa de la televisión educativa del pasado se contrasta con la televisión comercial enervadora del presente.”²⁰

Finalmente, aparece Ana María dispuesta a comenzar a grabar. Ante las preguntas de sus compañeros, ella señala que se encuentra bien y que después les contará lo sucedido, creando —en consecuencia— una cierta ambigüedad, aunque algo se aclara cuando señala que le han quitado el reportaje. Comienza la grabación Ignacio, siendo interrumpido por Cecilia, quien se dispone a leer una carta que él le envió a Madrid: “Vuelves a preguntarme por qué ese empeño loco en seguir aquí, trabajando en Chile, perdiendo el tiempo... Y me vuelves a hablar de las maravillas que podría hacer en la T.V. europea... Querida amiga... ¿Cómo poder explicártelo! ¿Yo siempre he estado aquí!” (195) Estas últimas palabras, en definitiva, son una constatación de que, ocurra lo que ocurra, cesantía de por medio, la pelea hay que darla en el interior y no en el exterior.

En el “programa de mano”, el dramaturgo Sergio Vodanovic indica: “Ese conjunto de periodistas que muestra la obra, esas disidencias y esos renuncios en que caen sus integrantes, esa labor de bucear en la realidad circundante que realizan en medio de un clima hostil y esa voluntad de “seguir, seguir, seguir”, no es a mi juicio, sino una expresión escénica, vital, profunda de lo que ha sido y es el Teatro ICTUS.”

“Tres Marías y una Rosa” (1979)

Creación colectiva del Taller de Investigación Teatral y del dramaturgo David Benavente, estrenada en julio de 1979 en la sala “Del Ángel”. Al igual que en “Los payasos de la esperanza”, existe un trabajo previo de carácter documental, de observación. El director Raúl Osorio, en una entrevista inédita, menciona: “Entonces, nuestra labor consiste en ir hacia allá y rescatar lo que en ese lugar está ocurriendo realmente y con ese material poder estructurar una obra de teatro.” Luego agrega: “Eso se desarrolla en dos niveles, uno en el plano del lugar observado (en el caso de las arpilleristas, en el lugar de trabajo y en las casas de ellas; posteriormente, cuando se tiene más confianza, acceden a conversaciones más íntimas); y otro en el lugar de trabajo nuestro, en el taller nuestro, en donde se muestran a través de una serie de ejercicios lo que ha estado siendo observado.”

En efecto, “Tres Marías y una Rosa —considerada por Grinor Rojo como una “de las mejores piezas del repertorio chileno de todos los tiempos”²¹, nos muestra el mundo de las constructoras de arpilleras, como una forma de sobrevivir en una época en que los maridos se encuentran cesantes. Al igual que “Pedro, Juan y Diego”, la acción ocurre en un espacio marginal, casa de la señora Maruja, un “patio exterior donde se ve la fachada de una modesta casa de tabla en una población marginal”.²² En este espacio, se reúnen semanalmente —en una primera instancia— Maruja, María Ester, María Luisa, agregándose a ellas Rosita (Rosa Contreras de Martínez), con cinco meses de embarazo. En lo específico, se dedican a construir arpilleras, las cuales serán vendidas en el extranjero.

Más allá del valor artístico del texto y de lo exitosa que fue su puesta en escena (es una obra que constantemente los alumnos de las escuelas de teatro la representan en el curso de escenas de teatro chileno), desde una doble perspectiva aquí se manifiesta el tema del trabajo: la alusión a la cesantía de los maridos y el trabajo propiamente tal que efectúan las arpilleristas. Algunos de los textos aclaratorios son los siguientes:

“Estoy tan aburrída, oiga... Ahí se lo pasa, mirándose al espejo y peinándose. No hace amago de buscar trabajo.” (María Ester a Maruja, 119)

“María Ester: Y pa qué quiere bicicleta, cuando se lo pasa echado en su pieza? Maruja: Va a trabajar independiente, ahora. María Ester: ¡Trabajar independiente! El Román decía lo mismo.” (120)

“Fijese que anoche, ya nos habíamos acostado ya, cuando de repente, un ruido. ¡Chuta! Me levanto y lo primero que atino es a agarrar el carné, porque nosotros con el Mario nos acostum-

bramos a dormir con el carné al lado (...) Ahí me acordé que el Mario anda en Argentina buscando pega, pues, oiga.” (María Luisa a Maruja, 122)

“Control de Calidad ha dicho repetidas veces que las arpilleras no pueden salir hilachúas pal’ extranjero, porque el taller se desprestigia.” (María Ester, 123)

“¿Qué se le va a notar, si no come na’! Yo tengo que andarle pasando tacitas de arroz, tacitas de azúcar... Porque la pobre no tiene con qué parar la olla.” (María Luisa, 125)

“Rosita: Sea que mi marido está trabajando... María Luisa: ¿Si no está trabajando! María Ester: ¿O sea que su marido tiene trabajo, señora Rosa? Maruja: Porque aquí todos tienen que ser cesantes... María Ester: Es condición básica para entrar al taller, que el marido sea cesante. Rosita: Sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada. María Ester: ¿Cómo no le van a pagar, si está trabajando? Rosita: “Es que trabaja en una fábrica de juguetes. El dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino que con mercadería. A mi marido le pagan con juguetes, señora... (...) Porque yo digo que es lo mismo que estar cesante si le pagan con mercadería y no se vende...” (125-126)

“De que la fábrica quedó en estado de crisis económica que vivimos allegados donde mi cuñada.” (Rosita a Maruja, 126)

“Maruja: Tendría que hablarle, primero. Porque después se molestan donde una trabaja... Rosita: ¿Qué tiene que venir a decir! Si no trae lata, no tiene na’ que decir, puh... Maruja: Se molestan igual, donde es una la que pone la plata pa’ la casa, Rosita.” (127)

“Maruja: Un tema de extrema pobreza. Rosita: La explotación del obrero. (131)

“El Negro es el que sale aquí en la puerta ¿ve? Si era dirigente sindical el Negro. Bien encumbrado. Ahora no tiene nada.” (María Luisa a Rosita, 138)

“Pero es que este es el trabajo de una, señora Maruja... Lo que una aprendió a hacer con sus propias manos pa’ ganarse la vida. Entonces, no pueden llegar y cortarla a una, así como así.” (María Luisa, 146)

“Nosotras no somos las únicas mujeres de cesantes que hay en este país. Ni las más necesitadas tampoco, porque hay mucha más gente mucho más necesitada que una.” (Maruja, 147)

“Maruja: ¡Claro! Si no hay que dejarse atropellar. Rosita: Porque se aprovechan de una. María Ester: Pa’ eso están los derechos de

la mujer. Rosita: ¡Una también es persona! Maruja: No hay que aguantarles ni la puntita de ahora pa’ delante.” (162)

“Este es un trabajo de todas, oiga. Todo se trabaja entre todas, aquí.” (Rosita, 164)

Aparte de los dos motivos señalados (cesantía versus trabajo), de la lectura de las citas anteriores se infieren otros motivos presentes en la obra: trabajo independiente, presencia de los militares (helicópteros, allanamientos...), búsqueda de trabajo en el extranjero, hambre, explotación, hacinamiento (vivir como allegados), machismo, sindicatos, derechos de la mujer, solidaridad. Respecto a esto último, Hernán Vidal afirma: “En esto reside la importancia del motivo literario del trabajo. El trabajo fuerza a los personajes a entrar en relaciones que los obligan a encontrar lo mejor de sí mismos, a pesar de profundas diferencias de personalidad y de estados tan degradantes como el de la prostitución. Con el trabajo se crean condiciones de comunidad que permiten el surgimiento o protección de valores o experiencias positivos que de otro modo serían destruidos.”²³

Tampoco falta en esta obra la presencia del sentido del humor. Esto se manifiesta tanto por el lenguaje desenvuelto que emplean los personajes como, fundamentalmente, por la gracia del personaje de Rosita, llena de ingenuidad y de ternura. A pesar de todos los problemas y dificultades (tanto internos como externos), siempre se respira una especie de aire festivo, de celebración (por ejemplo, cuando juegan a casar a la Rosita, con traje de novia incluido). Como señala David Benavente, “el segundo acto finaliza con el matrimonio “moderno” de las mujeres: un juego teatral creado por los personajes mediante la transformación lúdica de una situación. Se trata de una celebración autogestada y autorizada por ellas mismas para generar un espacio creativo donde ensayar nuevas identidades sociales y personales, redefinir roles y explorar desconocidas posibilidades de existencia.”²⁴ Además, está el motivo del aprendizaje, ya que Rosita por vez primera se enfrenta a este oficio y recibe las indicaciones de las otras para confeccionar la arpillera. También esta situación no está exenta de humor. Al respecto, Grinor Rojo apunta: “Eso que La Maruja, La María Ester y La María Luisa le enseñan a La Rosita se lo enseñan también al espectador de la pieza. Eso es un *ars de las arpilleras*, el que contiene en su seno un *ars teatral*.”²⁵

Finalmente, en la aludida entrevista inédita, respecto a la pregunta de si cree que el teatro independiente tiene que ser un teatro crítico, comprometido, Raúl Osorio responde: “Crítico positivo, o sea, un teatro crítico que analice los defectos de la sociedad, que saque a luz aquellas taras, traumas que entorpecen que la sociedad se desarrolle, entorpece la libre relación

entre los hombres, la convivencia, pero al mismo tiempo, poder enaltecer y rescatar una cantidad de valores que están presentes en la sociedad también, con los cuales muchas de esas taras pueden ser solucionadas, por lo menos.”

Palabras finales

Entre 1975 y 1980, muchas fueron las obras que se escribieron, dando cuenta de la situación social, política y económica del país. No todas, eso sí, han perdurado a través del tiempo. Incluso, muchas de ellas tuvieron un carácter panfletario y no se proyectaron más allá de unas esporádicas representaciones. Por eso, estas obras de creación colectiva (con aportes dramaturgicos) con el tema del trabajo de por medio, marcan un hito importante en el desarrollo del teatro chileno en la década de los setenta. Además, a estos cuatro espectáculos aludidos, se pueden agregar “El último tren” (Gustavo Meza y Teatro Imagen, 1978), donde se toca el tema de la cesantía ahora en el sector ferroviario, y también alusiones del Empleo Mínimo, de la cesantía, de los sindicatos en algunas obras del dramaturgo Luis Rivano, como “Un gáster en sociedad” (1977), “Los matarifes” (1977) y “Por sospecha” (1979). Por otra parte, Juan Radrigán en su primera obra, “Testimonios de las muertes de Sabina” (1980), toca tangencialmente la problemática, a través de un matrimonio que tiene su puesto de verduras en La Vega, con los consiguientes problemas para ejercer dignamente su trabajo. En todo caso, más allá de otros ejemplos y realidades, es incuestionable que “Pedro, Juan y Diego”, “Los payasos de la esperanza”, “¿Cuántos años tiene un día?” y “Tres Marías y una Rosa” dan cuenta de que el teatro chileno, en esa época, aún seguía vivo, y no podía ser acallado ni por la censura ni la metralla.

- 1 Cedonil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Ver capítulo XVI, páginas 245-274
- 2 Carlos Orellana, *El siglo en que vivimos. Chile 1900-1999*. Santiago: Planeta, 1999, 141-142
- 3 Juan Andrés Piña, *Modos y temas del teatro chileno: la voz de los ochenta*. Texto mimeografiado, página 2
- 4 Grinor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985, página 79
- 5 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, “Transformaciones del teatro chileno en la década del ‘70”, en *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Santiago: CENÉCA, 1982, página 34
- 6 Grinor Rojo, O. cit., página 75
- 7 Justamente, uno de los fundamentos del llamado teatro del absurdo (mediados del siglo XX y después de las dos guerras mundiales) es el sinsentido de las cosas, lo que se refleja gráficamente en el ensayo “El mito de Sísifo” de Albert Camus, en donde Sísifo —castigado por los dioses— debe subir a una ladera cargando una roca, para luego tirarla y, de esta forma, volver a realizar la acción.
- 8 David Benavente, *Teatro chileno*. Santiago: Ediciones ChileAmérica, CESOC, 2005, página 52. Todas las citas por esta edición.
- 9 Grinor Rojo, Op. Cit., página 76
- 10 Carlos Orellana, Op. cit., página 148. Grinor Rojo afirma: “El Plan de Empleo Mínimo (PEM) fue instituido por la dictadura entre 1975 y 1976, cuando las cifras oficiales de desocupación en el Gran Santiago oscilaban entre el 14 y el 19 por ciento de la fuerza de trabajo (Cifras del Instituto Nacional de Estadísticas. La máxima es de un 19,5 por ciento para el trimestre marzo-mayo de 1976). En 1976, 1977, 1978 y 1979, el promedio anual de personas acogidas al PEM fue de 157.835, 187.650, 145.792 y 127.652 respectivamente (cifras del Ministerio del Interior). El Plan, que según se declaró al instituirlo era una medida transitoria, seguía existiendo en 1982. (Op. cit., página 104) Para María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, “es tal el llamado “costo social” de esta política, que el gobierno se ve obligado a crear el Plan de Empleo Mínimo para paliar la cesantía, con salarios muy inferiores al salario mínimo vigente. Igualmente, la Iglesia Católica crea comedores infantiles en las poblaciones, y bolsas de cesantes para dar trabajo y rehabilitar socialmente a éstos y a sus familias” (Op. cit., página 19
- 11 Grinor Rojo, Op. cit., página 77
- 12 Directa conexión con “Esperando a Godot” de Samuel Beckett.
- 13 Raúl Osorio y Mauricio Pesutic (compaginación), “Los payasos de la esperanza”. Apuntes No.84, diciembre 1978, página 49. Todas las citas por esta edición.
- 14 Carlos Orellana, Op. cit., página 150
- 15 Luis Acosta, *El drama documental alemán*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, páginas 35-36
- 16 Luis Acosta, Op. cit., página 37
- 17 Grinor Rojo, Op. cit., página 92
- 18 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, Op. cit., páginas 141-142. Todas las citas por esta edición.
- 19 María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, Op. cit., página 150
- 20 Jean Graham-Jones, “La comunicación bajo la dictadura: el caso del Ictus”. Texto mimeografiado, página 4
- 21 Grinor Rojo, Op. Cit., página 95
- 22 David Benavente, Op. cit., página 19. Todas las citas por esta edición.
- 23 Hernán Vida, “Cultura Nacional y Teatro Chileno Profesional Reciente”, en María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, Op. cit., página 73
- 24 David Benavente, Op. cit., página 33
- 25 Grinor Rojo, Op. cit., página 101

Bibliografía

- Acosta, Luis: *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982
- Benavente, David: *Teatro chileno (Pedro, Juan y Diego, Tres Marius y una Rosa, Tejido de vidrio, Tengo ganas de dejarme barba)*. Santiago: Ediciones ChileAmérica, CESOC, 2005

Graham-Jones, Jean: "La comunicación bajo la dictadura: el caso del Ictus". Texto mimeografiado

Hurtado, María de la Luz y Oehsenius, Carlos: "Transformaciones del teatro chileno en la década del '70". En: *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Santiago: CENECA, 1982, 1-53

Orellana, Carlos: *El siglo en que vivimos. Chile: 1900-1999*. Santiago: Planeta, 1999

Osorio, Raúl: entrevista inédita que le realicé a fines de los años setenta

Osorio, Raúl y Pesutic, Mauricio: *Los payasos de la esperanza*. Santiago: Revista Apuntes, 84 (diciembre 1978), 27-80

Piña, Juan Andrés: "Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80". Texto mimeografiado

Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80: desarrollo de un movimiento innovador*. Santiago: Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, 1982

Rivano, Luis: *Antología de obras teatrales*. Santiago: Ril editores, 2008

Rojo, Grinor: *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985