

araucaria

de Chile



Teatro poblacional chileno (1978-1983)

DIEGO MUÑOZ CAMPOS

Y somos capaces de amarnos en la noche,
y somos capaces de amarnos sobre el barro.

(José Saavedra, cantor poblacional)

El contexto socio-cultural que ha predominado en la sociedad chilena por más de una década, le ha dado una significación especial a la producción y al consumo del teatro entre los sectores populares de la población. En un marco en el cual las relaciones sociales y los diversos niveles comunicativos en la estructura social aparecen altamente cercenados, el hacer y el presenciar representaciones teatrales se convierte en un mecanismo que no sólo facilita la interrelación y la comunicación social, sino que se constituye en un factor esencial en el esfuerzo por conformar un sujeto social que plantee alternativas para un nuevo orden de la sociedad. Así, hacia 1978 comienza a surgir en diversos sectores de la capital e inicialmente alrededor de comunidades juveniles católicas, un teatro cuyo objetivo explícito es llevar al escenario fragmentos de la realidad poblacional. Es un teatro que aspira a extraer las imágenes más vivas que presenta el momento

Diego Muñoz Campos es profesor de literatura en The Ohio State University, Estados Unidos.

histórico nacional, del modo como se plasman y se manifiestan a nivel de las poblaciones marginales de la capital. Producido y presentado por los propios pobladores, esta expresión teatral intenta mostrar la experiencia de la marginalidad bajo el autoritarismo, sin limitarse a este período, a través de un lenguaje anclado en las prácticas cotidianas propias de los sectores populares durante los últimos años. El orden económico-social, político y cultural impuesto a partir de 1973, hace que la puesta en escena de la cotidianidad de los sectores marginales vaya más allá de ser una simple alternativa a las limitadas manifestaciones culturales que permite el autoritarismo chileno. El teatro poblacional producido entre los años 1978-1983, como praxis cultural colectiva de los propios sujetos de la marginalidad, se convierte en una forma discursiva que rescata la experiencia histórica de los pobladores, identificándolos como agentes de cambio esenciales en un sujeto social de carácter popular todavía por consolidarse. Es un discurso popular que va adquiriendo forma en la medida en que los espacios culturales demarcados por el autoritarismo van siendo modificados, y la conciencia y la práctica de expresiones culturales no oficialistas se hacen más evidentes.

Conciencia del teatro como discurso crítico

La conciencia de que la práctica teatral era el camino más viable hacia alguna forma de expresión cultural independiente comienza a manifestarse hacia 1976. Inicialmente se expresa en la acción de teatristas profesionales de clase media que logran subsistir los primeros años de censura y represión, para luego expandirse masivamente a las clases populares. Los resquicios contenidos en los decretos de censura establecidos por el régimen no pasan desapercibidos para algunas compañías teatrales y muy pronto descubren que accidental o intencionalmente las representaciones teatrales son sistemáticamente excluidas de los decretos que censuran los espectáculos públicos y los medios de comunicación masiva¹. La lógica de la dinámica social bajo el autoritarismo excluye la intencionalidad de este hecho de parte de las autoridades militares.

Hacia el término de la década del setenta, la conciencia de que “hacer teatro” es una alternativa disponible para las expresiones culturales independientes, se ha extendido a amplios sectores populares en los alrededores de la capital y ya en 1980 funcionan numerosos grupos de teatro poblacional, esencialmente en torno a centros comunitarios parroquiales y clubes deportivos. Entre ellos, valga mencionar al grupo “Amanecer” de Maipú, a “Tea Tierra” de Villa

¹ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro la Feria* (Santiago de Chile, Serie Testimonio. Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1979).

Francia, al grupo "Engranaje" de Lo Hermida, al "Centro Ecueménico" de Maipú, al grupo "Los de Alvear" de la población Digna Rosa, de Pudahuel, al grupo "Parroquia San Alberto" en Conchalí, al colectivo "La Pincoya", al grupo "Parroquia El Carmen" en El Salto, a "Refugio" del Centro Cultural Alberto Hurtado en la parroquia Jesús Obrero, al grupo "San Pedro Pescador" en la población José María Caro, a "Teatro Gente Joven" en Villa Kennedy, a "Expresión de la Verdad" en la población Herminda de la Victoria, Pudahuel Norte, a los grupos "El Globo", "La Cantimplora" y "DEPA" (Deportivo Puente Alto) los tres de Puente Alto, al grupo "La Puerta" de Renca y finalmente a "Las Arpilleristas" de la Zona Oriente. Por diversas razones algunos de estos grupos han ido desapareciendo y simultáneamente han surgido otros no incluidos en este breve catastro. Tanto la heterogeneidad en la composición de estos colectivos (estudiantes, cesantes, trabajadores, dueñas de casa, monitores con entrenamiento profesional, todos con variados grados de compromiso político o religioso), como la asimilación y habilidad rearticulatoria de las formas discursivas a la mano, dará origen a variadas representaciones simbólicas de la realidad poblacional que revelan las prácticas cotidianas y la visión de mundo de los propios pobladores.

Autopercepción y marginalidad: tácticas y prácticas cotidianas

El modo como los individuos consumen y utilizan las diversas representaciones de una sociedad, constituye un doble proceso de consumo y producción al cual Michel de Certeau se refiere como los variados "modos de operar" ("ways of operating") dentro de una sociedad determinada. Las dos modalidades fundamentales de "operación" serían las "estrategias" y las "tácticas". Según De Certeau, la diferencia entre unas y otras yace en que las primeras se constituyen en base a una relación de poder que postula un espacio (locus) delimitado como propio y que sirve de base para el establecimiento de relaciones con una "exterioridad" concebida en términos de blancos y amenazas. Las "tácticas", por otro lado, serían acciones calculadas pero autónomas, dada la carencia de un espacio físico propio, determinadas por la "ausencia de poder" y que operan dentro del espacio apropiado por el enemigo. De acuerdo a De Certeau, las "tácticas" constituirían el "arte del débil"².

Estas categorías de la praxis social son útiles para nuestro análisis, en cuanto nos permiten entender la práctica teatral poblacional en el marco del autoritarismo. Desde esta perspectiva, la producción y el consumo del teatro en los sectores populares del Chile actual apare-

² Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles: University of California Press, 1984; trans. S. F. Rendall).

cen como “tácticas” de funcionamiento dentro de la sociedad. Es decir, hacer y presenciar representaciones teatrales es un “modo de operar” que les permite a los pobladores, en una posición de debilidad, apropiarse tanto de las representaciones del orden social que promueve el discurso autoritario, como de aquellas que postulan un orden alternativo, para rearticular ambas en nuevas representaciones simbólicas que favorecen sus intereses. Es una práctica discursiva autónoma que promueve las visiones del mundo de los sectores populares, dentro del espacio cultural delimitado por el más fuerte. Por el contrario, los variados “modos de operar” del autoritarismo constituirían las “estrategias” de que habla De Certeau³. El proceso de apropiación de las representaciones de la sociedad llevado a cabo por los sectores populares, es realizado primordialmente mediante un trabajo de naturaleza colectiva que incluye la investigación de grupo, la lectura bíblica, la recolección de datos, la observación y el registro de práctica de la vida cotidiana en la población, los registros de testimonios, la experiencia individual en la comunidad local, como también el consumo de formas discursivas proporcionadas por los medios de comunicación masiva⁴. El conjunto de estos modos de apropiación de la realidad y sus representaciones, además de los rasgos peculiares de cada colectivo van a modelar los formatos y las correspondientes funciones sociales asignadas a estas representaciones teatrales. Así, hacia 1980 el “sketch” es utilizado por aquellos grupos interesados en la recreación, la “escena bíblica” por quienes aspiran a entregar una educación religiosa (católica) a través del teatro, las “obras de repertorio” son puestas en escena por grupos cuyo interés es primordialmente la promoción artístico-cultural, y finalmente, aquellos grupos que adoptan posiciones abiertamente críticas de los valores y las leyes que rigen en el orden social vigente, es decir, los valores y las leyes del mercado capitalista en una de las versiones más extraordinariamente darwinianas que hayan existido (en el propio lenguaje de los colectivos teatrales estas categorías corresponden a “los recreativos”, “los beatos”, “los culturistas” y “los políticos”)⁵. A través de esta variedad de formatos y funciones sociales se comunican visiones de mundo que se apartan de aquellas

³ Un análisis específico y detallado de las relaciones sociales y la producción cultural bajo el autoritarismo se encuentra en José J. Brunner *La Cultura Autoritaria en Chile* (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Santiago, Chile y Latin American Studies Program, University of Minnesota, 1981).

⁴ Sobre el método de trabajo y el proceso general de producción de las obras en el teatro poblacional, consultar José Luis Olivari, *Investigación-Montaje en Teatro Popular. Cuaderno de Capacitación* (Documento de trabajo del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, sin fecha).

⁵ Carlos Ochsenius, *Agrupaciones Artístico-Culturales No-Oficialistas y Expresión Teatral. Esbozo de Periodización: 1973-1982*. (Borrador de discusión, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1983).

concepciones predominantemente naturalistas que estructuran la realidad marginal teatralizada por compañías profesionales. En las representaciones de la marginalidad hechas por los propios pobladores se plasman concepciones de mundo que superan cualquier determinismo y reconocen la capacidad individual y colectiva de transformación de la realidad. Son representaciones que están enmarcadas dentro de lo que en literatura se ha llamado "realismo crítico". O sea, "la capacidad artística de representar las leyes de movimiento de una cultura de acuerdo con el conocimiento de ellas de que disponga el artista, según las formas representativas a su alcance, en un momento histórico..." y mediante la cual "se reafirma la capacidad humana de hacer historia transformando sus determinismos a través de un examen analítico de sus dimensiones"⁶. El fatalismo naturalista es superado por una visión de mundo que no es triunfalista, pero sí "humanista", en cuanto reconoce y afirma la posibilidad de transformación de la realidad basada en la conciencia y praxis humana. De acuerdo a ello, en el mundo marginal representado en el teatro poblacional se pone de relieve la capacidad de los personajes de establecer, o de aspirar a establecer, un orden social más humanizante, fundamentalmente a través del trabajo colectivo (*La realidad de Las Arpilleristas*, *El sindicato de trapo*, del grupo La Puerta o LCI-LCO Liceo del grupo Engranaje). Han desaparecido el lumpen, lo grotesco y los personajes marginales degradados que no vislumbran alternativas de cambio que pueblan el mundo marginal visto desde la perspectiva de la clase media, y se los ha reemplazado por personajes que recuperan su pasado para darle sentido al presente y proyectarse al futuro, por personajes que apelan a la unidad, a la lucha, por personajes cuya interacción social constituye el elemento esencial en el desarrollo de su capacidad de autotransformación y de transformación de su mundo. Es significativo que muchas de las representaciones de la cotidianidad poblacional hagan hincapié en aquellas situaciones en las cuales las relaciones sociales permiten y promueven algún tipo de trabajo colectivo y una conciencia sensible al cambio. Algunos nombres apuntan precisamente a ello, como por ejemplo: *El sindicato de trapo*, *En la vega las papas queman* del grupo La Puerta, *Homenaje a un trabajador* (sátira a un trabajador vendido) y LCI-LCO Liceo del grupo Engranaje, *Viva el club* del grupo DEPA. En éstas y en representaciones como *El concurso* (sátira del modelo económico-social y cultural autoritario) de Los de Alvear, en *Juan y María* (sátira al trabajo social oficialista) del grupo De Ahora, en *Otoño 1981. Urgente respondan* del grupo Refugio, en *Uno nunca sabe*

⁶ Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980. Antología Crítica* (Minnesota Latin American Series, University of Minnesota y Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1982) pp. 67-68.

de La Cantimplora, en *Oda al hombre sencillo* de Teatro Gente Joven, en *Esto de jugar a la vida* del grupo Excavación, en *El fantasma de la creatividad* del colectivo Cachillahueñe y en *La realidad* de Las Arpilleras, los aspectos degradantes de la realidad poblacional son apabullados por la presencia de posibilidades de humanización despositadas en la propia capacidad creativa de los pobladores. La cesantía, la drogadicción y la prostitución juveniles, el abuso de autoridad, el alcoholismo, el servilismo laboral, la enajenación a través del deporte, los problemas de abortos y la condición del homosexual (comportamientos aún muy estigmatizados en la sociedad chilena), el miedo, el desinterés, el consumismo y el anonimato, conviven y son superados por el trabajo colectivo y la solidaridad con un relegado en un taller de arpilleras (*La realidad*), con modos incipientes de resistencia física a la represión (recolección de piedras y neumáticos en *Juan y María*), con llamados a la unidad y a la acción común (*El sindicato de trapo* y *Viva el club*), con interpelaciones directas al público como un modo de estimular la conciencia crítica (“...¡Oigan! ...disculpen la preguntita... ¿Qué culpa tiene el Mapocho?”), pregunta un personaje de *Tres cuentos pa’un Mapocho*, insinuando que la crecida de las aguas del río Mapocho es sólo la causante indirecta de la tragedia que afecta a una familia de areneros que vive en la ribera del río), o con un llamado de atención a tomar posiciones en una situación laboral (“Lo que es los trompas te dejaron solo... ¡anda pensando... dónde tenís que estar! ¡Con los de aquí o los de allá!”), le declara un personaje de *Homenaje a un trabajador*, a un compañero de trabajo que ha sido abandonado por los empresarios). De este modo, las prácticas cotidianas individuales y colectivas de los sectores populares, regidas por una concepción del mundo que es a la vez “humanizante” y crítica, son tipificadas en estas representaciones teatrales en un intento de totalizar la experiencia de la marginalidad poblacional. Estas tipificaciones las hace posible la propia capacidad del lenguaje de trascender la especificidad espacial y temporal de la experiencia cotidiana, a través de procesos de rearticulación de formas discursivas practicados por los propios pobladores.

Totalización de la experiencia y rearticulación discursiva

La posibilidad de objetivación de la experiencia la proporciona el lenguaje mismo. Este, mediante su capacidad de trascendencia e integración permite la superación del “aquí” y del “ahora”, conectando zonas distintas de la vida cotidiana e integrándolas en totalidades significativas (tipificaciones). Pero, además de poder trascender absolutamente la vida cotidiana, el lenguaje puede también “hacer presente” experiencias y significaciones que estén espacial, temporal y

socialmente ausentes del “aquí” y del “ahora”⁷. Como praxis fundamental del ser humano, el lenguaje incorpora continuamente al presente diversos períodos históricos del desarrollo de la humanidad, haciendo que la historia sea una “incesante totalización del pasado”. La realidad humana es en este sentido, de acuerdo a Karel Kosik, “no sólo la producción de lo nuevo, sino también una reproducción de lo viejo —una crítica y dialéctica—. La totalización es el proceso de producción y reproducción, de revivificación y rejuvenecimiento”⁸. En la práctica teatral poblacional, esta “incesante totalización del pasado” da origen a un formato de representación que incluye por lo general a personajes que relatan su historia personal hasta el presente, o a uno o varios narradores que establecen el marco social de los acontecimientos relatando el pasado lejano o inmediato de los personajes. Usualmente, la integración de la experiencia acumulada al momento presente no es lineal ni aparece desconectada de la cotidianidad actual. Por el contrario, es un elemento vital que da sentido al presente, como es el caso de Juana, una vendedora de la vega, quien relata su experiencia en estos términos:

Juana: Y ahí empezó la vía. Vendíamos chocolate a la guerra no má poh. Había que arrancar de los pacos. Los cauros nos ayudan a dar güelto... vivíamos en una villa militar y pal golpe noh echaron a la calle. De ahí onde una hermana del flaco, pero ella le pegaa a los cauros. Después onde un primo; era una casa con gallineros de patos y de gallinas, pero la mujer noh cortaa la lu. Noh alumbraamoh con la pura lu de la esperanza. Luego onde un pairino (*se ríe*); era una pieza que bia sío almacén y tenía toaía la cortina. Cuando alguien salía o dentraa sabía hasta el vecino de la esquina; too salían a sapiar a la puerta. Después deso jui a un conventillo. Una Agüela arrendaa allí y poco después que llegamos paró las patas y aparecieron como por encanto sus parientes pa'comerle le'ENCIA. Después aonde estoy poh... ¡ah! ...saí que también estuvimos onde una amiga del flaco que era carrerista. Allí habían doh piezah; ella en las noches llegaa con sus jinetitos (*irónica*) a correr solitos ahí poh; se sentía too y en esa misma casucha, pa'un temporal el viento casi noh güela el techo. Los otros asopao en la pieza de al lao y nosotros colgao de la viga... ya cuando el viento ía por Arica llegó la otra con su jinetito a ayuar... (*Silencio*). Después al flaco le salió el permiso y se compuso un poco la cosa. Y ése es mi desafío; eso es mi vía. Luchar pa' darle a mi hijo lo que el flaco quería⁹.

⁷ Peter L. Berger and Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality* (New York: Anchor Books, 1967) pp. 34-46.

⁸ Karel Kosik, *Dialectics of the Concrete* (Boston: D. Reidel Publishing Company, 1975) p. 85; citado y traducido por H. Vidal en *Sentido y Práctica de la Crítica Literaria Socio-Histórica: Panfleto para la Proposición de una Arqueología Acotada* (Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1984) páginas 117-18.

⁹ *En la vega las papas queman*, Yuri Cáceres, grupo “La Puerta”, Renca, 1983. Manuscrito no publicado.

La experiencia vital de Juana, trabajadora de la vega y miembro de una familia de pobladores sin casa, resume más de una década de peripecias mudándose de un lugar a otro para concluir autodefiniendo su existencia en función de la satisfacción de las necesidades de su hijo a través de la “lucha” diaria. Juana no concibe el presente ni su actuar en él como una peregrinación o vía crucis que la llevará finalmente al paraíso, sino como un “desafío” que le exige “ahora” poner en práctica toda su capacidad creativa.

Pero tal vez donde se haya logrado una totalización de la experiencia poblacional de modo más explícito, sea en la representación *La realidad*. En ella, la dimensión temporal actúa como principio estructural que organiza la representación en tres escenas o partes claramente establecidas. La primera, llamada “El hambre”, resume la imposibilidad de satisfacer la necesidad vital de alimentación en los años 1975-76, cuando aún no surgían organizaciones de apoyo en la comunidad. La segunda, denominada “Compartiendo el trabajo”, sintetiza los inicios de las múltiples organizaciones de pobladores que se dan hacia 1978, y la tercera escena, llamada “Buscando la autonomía y perdiendo el miedo”, engloba la experiencia poblacional de una década hasta el año 1983. En la escena “El hambre”, el pasado se hace presente a través de la intervención de tres narradoras que hablan así:

Narradora 1: Lo más negro que he vivido en mi vida hasta ahora, fue cuando quedamos sin nada, nada que comer, mis hermanas, yo, y los chiquillos de todas nosotras que eran como diez. Eso fue allá por el 75. Nunca había vivido una cosa así.

.....
También tuvimos que ir a la basura, donde cachureamos toda clase de cuestiones. Nuestro Unicoop como le decíamos, nos surtía desde pinturas para la cara hasta comida. Le sacábamos lo malo que tenía y la poníamos al fuego. Había que darle de comer a los niños. Hasta la hoja de la zanahoria se la comían. Esto es lo que nunca se nos va a olvidar.

Narradora 2: El 75, la sección donde yo trabajaba salió completa. Ahí, yo antes decía: “¿Yo trabajar de empleada? Nunca”. Pero después empecé a sentir la necesidad, porque tengo un niño y soy soltera.

Narradora 3: Poco me acuerdo de lo que vino después del golpe. Estaba muy chica entonces. Me acuerdo que había que hacer cola en las panaderías. Un día mi hermana me dijo que la acompañara, y la acompañé. Le dijimos a una camioneta que nos llevara para afuera. Y salimos por la rotonda, y no se veía nadie en la calle. Solamente unos pacos había en la rotonda, porque estaba llena de muertos. Es lo único que yo recuerdo. Es lo único que yo vi¹⁰.

¹⁰ *La realidad*, grupo “Las Arpilleristas”, zona oriente. Manuscrito no publicado.

La escena termina con el tango "El mendigo", cuya última estrofa dice así: "¡Toma hijo estas monedas / que te niegan hoy los ricos! / ¡Toma hijo esta limosna! / que te alcance para un pan".

La segunda escena, "Compartiendo el trabajo", es el correlato teatral de las múltiples organizaciones populares que surgen como un modo de enfrentar colectivamente la crítica situación económica, acentuada hacia finales de la década del setenta. En la realidad cotidiana de los sectores populares comienzan a funcionar los "talleres laborales", los "comedores populares", las "ollas comunes", los "comprando juntos", los "huertos comunitarios", los "comités de abastecimiento", los "comités de vivienda" y de los "sin casa", los "comités de agua", "comités de luz" y "comités de deudas", las "bolsas de cesantes" y los grupos "trabajo para un hermano". Son organizaciones que nacen en torno a una necesidad económica, pero que no limitan su radio de acción a ese aspecto, vinculando sus actividades a las esferas socio-política y cultural de la vida en las poblaciones. Surgen, además, organizaciones de servicios como los "círculos de salud" (para terapia de grupos y rehabilitación de alcohólicos), los "jardines parvularios populares" y grupos y centros comunitarios encargados de organizar vacaciones y colonias escolares¹¹. Estas prácticas colectivas populares son tipificadas en la representación de la experiencia de un grupo de artesanas (arpilleristas), quienes comparten las frustraciones y beneficios cuando intentan buscar posibilidades de subsistencia de modo colectivo. Aquí, las narradoras de la primera escena dan paso al diálogo simbólico de la praxis cotidiana:

Presidenta: ¡Oigan chiquillas! Mientras tanto la secretaria hace los papelitos, yo quería conversarles qué podíamos hacer pa' no quedar sin arpillera. Qué solución podemos dar, porque yo creo que estamos mal. Los maríos no tienen trabajo. Mi marío se fue pa' la Argentina. La otra no tiene marío...

Mirta: Así que estai solita. Tú estai bien.

Presidenta: Estoy soltera. Pero tenemos que ver de alguna manera de adónde sacar plata, porque si no vamos a tener arpillera ...nadie está trabajando, los lavaos, ustedes saben... unas tienen lavaos, otras no tienen.

¹¹ Sobre diversas prácticas y experiencias de organizaciones populares consultar Luis Razeto *Las Organizaciones Económicas Populares. Una Estrategia Frente a la Crisis* (Programa de Economía del Trabajo, PET, Academia de Humanismo Cristiano, 1983), Riet Delsing et al. *Tipología de Organizaciones y Grupos de Mujeres Pobladoras* (Documento de trabajo No. 17, SUR, abril 1983), Vicente Espinoza *Tipos de Acción Poblacional y Movimiento Popular Urbano en Chile* (Documento de trabajo No. 18, SUR, mayo 1983), Cristian Parker Gumucio et al. "Aspectos de Convivencia Cotidiana en la Vida Poblacional" y "El Problema de la Supervivencia. Elementos de Racionalidad en la Acción Social" en *Rasgos de Cultura Popular en Poblaciones de Pudahuel* (Arzobispado de Santiago, Chile, Vicaría Zona Oeste, sin fecha).

Yo pienso que tendríamos que hacer algo. ¿Qué opinan ustedes? ¿Qué podemos hacer?... ¿onces?... ¿o recolectar botellas?...

María: ¡Ya van a empezar con las cuestiones ya!

Mónica: ¡Esa cuestión de las botellas es pura payasá no más!

.....

Presidenta: Bueno, ¿qué vamos a hacer?... ¿Vamos a hacer la cuestión de la once? ¿La recolección de botellas, diarios? ¿O qué? ¡Díganlo ahora o callan para siempre!

María: Cualquier cosa, menos la campaña de botellas... porque las viejas que tienen botellas son más apretá y no quieren dar...

Presidenta: Pero es buena la campaña de la botella... ¿Sabís por qué se hace la campaña de la botella? Porque nosotras juntamos la botella, vendimos la botella, y en la misma tarde nos repartimos, y salen como cincuenta pesos pa' cada una.

Rosa: ...y no sirve pa' un kilito de pan.

.....

Yorya: ¡No estoy pa' juntar botellas! ¡Yo junto diarios!

Presidenta: ¡Chis! ¡Si no te van a dar nada por los diarios!

Yorya: ¡Pero igual no más! Alcanza pa' huesos pa' hacer sopa ¹².

Con la última escena, “Buscando la autonomía y perdiendo el miedo”, culmina el proceso de totalización de la experiencia poblacional, con un acto de solidaridad con un relegado que acaba de regresar de su “veraneo” involuntario, y una evaluación personal de lo que ha significado la participación en el taller a cada una de las arpilleristas. Se termina con una exhortación a “seguir luchando por la realidad y por la verdad”, tratando de “llegar a la gente”. Manolo, el relegado, deja constancia de la percepción de la realidad que tienen los propios pobladores, con estas palabras:

Manolo: Les doy las gracias, y quiero que sepan que no soy yo el único que he estado relegado. En estos momentos creo que ustedes, y muchos como yo, están en la misma situación. Vivimos relegados, en nuestras poblaciones, a no pensar, a no comunicarnos, a vivir con hambre, para poder seguir luchando en conseguir una vida más digna y libre para todos. Por eso quería darles las gracias ¹³.

El carácter esencialmente oral de la cultura poblacional hace que el lenguaje utilizado en estas representaciones carezca de un alto grado de abstracción. Los conceptos se mantienen en un marco referencial situacional, que revelan extrema proximidad a la vida cotidiana ¹⁴. Sin embargo, la capacidad misma del lenguaje de trascender

¹² *La realidad*, op. cit.

¹³ *La realidad*, op. cit.

¹⁴ Walter J. Ong *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (New York: Methuen and Co. Ltd., 1982).

espacial y temporalmente la realidad, permite que estas totalizaciones de la experiencia poblacional viajen por distintas dimensiones de la misma, de tal manera que los relatos de las narradoras, la decisión de recolectar botellas o diarios, o la percepción de relegación colectiva que tiene Manolo, no son experiencias limitadas al plano individual de cada miembro que participa en la producción teatral misma, o de aquel o aquellos miembros de la comunidad local que ha participado en esas prácticas cotidianas. Por el contrario, estas totalizaciones se elevan a la esfera de las tipificaciones convirtiéndolas en comportamientos colectivos de los sectores sociales marginales. Son tipificaciones expresadas fundamentalmente a través de un discurso popular que rearticula otros discursos, incluido el discurso del autoritarismo. Este ha sido integrado en la voz de una visitadora social representante del gobierno en *Juan y María*, en la de una Inspectora General de un Liceo en *LCI-LCO Liceo*, en la voz de un representante de una empresa en *Homenaje a un trabajador*, y en la voz de los personajes de la sátira más punzante al orden social propugnado por el autoritarismo, *El concurso*. Es ésta la representación que revela más nitidamente el "modo de operar" dentro del campo del enemigo, del que habla De Certeau. Su objetivo es "educar entreteniéndolo", para lo cual se recurre a la utilización de conocidos personajes de la televisión y a otros que encarnan importantes valores en conflicto dentro de la sociedad chilena actual. El propósito del concurso es la elección de Mis Economía 1982, para el cual quedan sólo dos finalistas: Mis Libertad Mercado y Mis Justina Solidaria. Junto al animador del concurso, a Lamparito Jamones, a Gualo Reyes, a Rafaela Garrafa (todos nombres transformados de cantantes populares que le dan un tono jocoso) aparecen Mister Ronaldo Frioman (fusión de los nombres Ronald Reagan y Milton Friedman) y Juanito Cesantía, hijo de Mis Libertad Mercado. Excepto por este último, el animador y las dos concursantes, los demás son miembros del jurado. La representación se concentra en los momentos finales del concurso y luego de una serie de preguntas y respuestas en las cuales las concursantes exponen sus respectivos planteamientos (los potenciales beneficios de la economía de libre mercado versus la tragedia y futuro de la solidaridad), llega el momento de la decisión final. Aquí, en una caracterización muy elocuente del personaje, Mr Frioman intenta persuadir al jurado de que voten por Mis Libertad Mercado, diciendo:

Mr. Frioman: Mirren you les digou, que debemous elegir a Mis Mercadou, pourque de esa forma vamos a ayudar a este país a que se haga famoso por haber elegido esta Mis Economía, y vendrán turistas, financieros, capitalistas, prestamistas. Por esou les pido con cariño que vote-mos por Miss Marketing.

A lo cual otro miembro del jurado, Lamparito Jamones, responde:

Lamparito: ¡Que no lo pueo creé, no lo pueo creé! Tú eres más odioso que el hijo de Soleá, tú presionas oye, tú presionas¹⁵.

Al final del concurso, no se logra elegir a la ganadora pues momentos antes de que el animador dé a conocer la decisión del jurado, entra corriendo Juanito Cesantía a decirle a su mamá, Mis Libertad Mercado, que su hermanito Recesión se ha caído al tropezar en el “plano económico”.

En representaciones como ésta, el simbolismo utilizado es evidente tanto en los nombres de los personajes como en la naturaleza del concurso. Se trata de la elección de un modelo económico impuesto desde el exterior y que tiene en jaque a ciertos valores tradicionales considerados parte de la identidad nacional, como es la solidaridad. Sin embargo, en este tipo de representaciones sobresale un hecho fundamental que forma parte de los distintos “modos de operar” dentro del autoritarismo. Este es, la rearticulación de diversas manifestaciones del propio discurso autoritario, en este caso aquellas aplicadas a la economía de libre mercado, para crear un discurso popular que explica simbólicamente el funcionamiento del sistema económico actualmente en vigencia. Mediante el doble proceso de consumo y producción de formas discursivas disponibles, se logra crear un discurso popular que deslegitima, por lo menos en el ambiente de los sectores populares, las concepciones y visiones de mundo propagadas directa e indirectamente por el autoritarismo.

Intentar una comprensión definitiva de la significación social de esta práctica cultural popular es una tarea aún inconclusa. Sólo el distanciamiento histórico y la evolución del proceso social chileno podrán ayudarnos a comprender cabalmente cuál ha sido, y continúa siendo, la significación de ella. Por lo pronto, es necesario puntualizar que el teatro poblacional producido entre los años 1978-83 constituye un intento de totalización de la experiencia cotidiana de los pobladores, que no se limita a situaciones vividas durante la última década, sino que se extiende a aquellas experiencias de las organizaciones populares en los años del Frente Popular. El pasado lejano e inmediato se integra y da sentido al presente, el cual se expresa simbólicamente a través de un lenguaje que mantiene un rasgo propio de una cultura oral: la proximidad a las prácticas cotidianas populares o ausencia de conceptos abstractos. Desde el punto de vista de la reconstitución del discurso popular bajo el autoritarismo, el teatro poblacional marca un hito fundamental. Constituye la recuperación para los sectores populares de la posición de sujetos de su propio discurso y la posibilidad de articular una visión de mundo centrada en la práctica creativa y transformadora de los mismos.

¹⁵ *El concurso*, grupo “Los de Alvear”, Población Digna Rosa de Pudahuel, 1982. Manuscrito no publicado.