

El amar como contenido básico de la práctica popular-comunitaria:

Pan caliente, de María Asunción Requena, *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre

The act of loving as fundamental content of popular community practice: *Pan caliente*, by María Asunción Requena, *Población Esperanza* and *Retablo de Yumbel*, by Isidora Aguirre

Jorge Rueda C.

Universidad de Santiago de Chile

jorge.rueda@usach.cl

"Injustice is a disease that exists
both in heaven and earth,
and is healed by love"
(*Retablo de Yumbel* 76)

"Entre la tierra y el cielo
la injusticia es un flagelo
y su remedio el amor"
(*Retablo de Yumbel* 76)

Resumen

El artículo describe y explica la manera cómo, en tres obras teatrales chilenas del siglo XX, se manifiesta la sensibilidad amoroso-popular. Los protagonistas portan creencias y visiones donde la emocionalidad amorosa nutre las dimensiones simbólicas de sus mundos. Exhiben, por ende, proyectos que apuestan por la vida (abiertos a la confianza, convivencia y aceptación plena del otro), aunque contextos amenazantes, jerárquicos y adversos, que presenta la lógica del poder, los pretenden acallar.

Palabras clave:

Amor – cuerpo – vida.

Abstract

The article describes and explains the way in which three 20th Century Chilean plays express popular sensibility in the realm of love. The leading characters carry beliefs and visions where loving feelings feed the symbolic dimensions of their worlds. Thus, they focus on life (open to trust, co-existence and mutual acceptance) in spite of the threatening, hierarchical, and adverse contexts present in the power that tries to silence them (through the imposition of control relationships).

Keywords:

Love – body – life.

Presentación

Las culturas populares indígenas y campesinas de América del Sur muestran en la vida comunitariamente amorosa un modo de existencia particular que devela parte importante del *ethos* que las identifica¹. Este aspecto se mantiene aún en la heterogeneidad y transformación intercultural que tales grupos han experimentado, y experimentan, en el tiempo –mediante tensiones, re-apropiaciones e innovaciones en las formas de vida que permiten, no obstante, su pervivencia (Parker 58, Garretón 97-9). En cuanto matriz generadora de una visión particular de la existencia, respecto de la oficial dominante, esta sensibilidad amoroso-convivencial impregna creencias, valores, palabras y muchísimas de sus prácticas.

Como apertura a un ámbito de sentido abarcador, aquella visión otra remite a una experiencia donde lo más relevante se manifiesta en el lugar de preeminencia que ocupa la comunidad en su capacidad de mutua integración. Es decir, la vida se valoriza en la relación que establece con la colectividad y con el conjunto de la naturaleza. Una afirmación como esta, que no pretende ser esencialista, descubre que la vida nunca es más plena sino cuando, precisamente, manifiesta la potencia de la convivencia desjerarquizada, la cercanía y congregación del cuerpo comunitario. El lenguaje sostiene, en gran medida, el sentido de este tipo de experiencia. Sigue el trazado *narrativo* de las maneras amorosas de imaginar, concebir, sentir y vivir. Por lo mismo, para H. Maturana, se ubica en el centro de la dinámica común en la cual se asegura cierta tradición: “El lenguaje es un modo de convivir haciendo cosas juntos en una dinámica recursiva de coordinaciones conductuales que se han establecido en la misma convivencia” (Eisler XI).

Si el lenguaje, en consecuencia, expresa el conjunto de experiencias de la vivencia común, será el amar el más elemental contenido de todo proceso viviente-comunitario: “El amor es el dominio de las acciones que constituyen a otro como un legítimo otro en la convivencia con uno” (Maturana 54). En tal sentido, la vida sigue el registro amoroso mediante la comunicación empática, la acogida y el acompañamiento. Este halla, en las relaciones sociales basadas en el dar y recibir, la autofundamentación de una lógica donde cada persona se inserta al interior de una red de múltiples interrelaciones. Tal relacionalidad parece ser el aspecto clave de la convivencia de los sectores populares de Chile y de Suramérica. Definir qué se entiende por los sectores o grupos que constituyen la cultura popular no deja de ofrecer más de una dificultad (por las posiciones teóricas al respecto). Se optará por el pensamiento de Leonel Durán, para quien...

...la cultura popular comprende dos grandes vertientes: la indígena y la mestiza. Cada una de estas puede ser del campo o de la ciudad. La del campo, tanto indígena como mestiza, se manifiesta con toda nitidez, mientras que la de la ciudad se diluye, se masifica. Habría que precisar aquí que si bien es cierto que la cultura campesina se diluye en la ciudad, hay una cultura popular urbana que se gesta y desarrolla en las ciudades, incorporando elementos de la cultura del campo, y que no está por cierto en proceso de disolución. Habría que tomar en cuenta, si hablamos ya de toda América Latina, a las culturas negras y a las populares de inmigración dentro de la cultura mestiza, tanto urbana como rural. (Cit. en Colombes 18)

1 Este artículo fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT 1085056, “El amor como vida del mundo en la historia de la cultura y la sensibilidad populares en Chile y América del Sur, siglos XIX y XX”, del cual el autor de este artículo es el coinvestigador.

Vinculados entre sí a través de una forma otra a como lo hace la visión funcional y dominante, los grupos populares referidos en la definición anterior –de raíz indígena, campesina y mestiza– muestran una sensibilidad amorosa que afirma la vida en un sentido comunal; en un sentido de pertenencia a un ámbito vinculante y solidariamente mayor. La convivencia supone la colaboración, el apoyo mutuo y desinteresado. Supone, en fin, un lenguaje de vínculos, de relación plural y participativa. Un tejido de conexiones inclusivas y amorosas: “Si usted me pregunta cómo se aprende a amar, la respuesta es en el vivir las acciones que constituyen al otro como un legítimo otro en la convivencia” (Maturana 44).

Esta sensibilidad que preservan los segmentos subalternos más pobres de América del Sur se expresa, por una parte, como fuente de organización social y, por otra, de espiritualidad. Promueve, en consecuencia, el poder creador y sustentador de la vida. En cuanto marco de sensibilidad aparece como el ámbito propicio para generar, criar, alimentar e iluminar la vida y enfrentar la muerte. Una dinámica cultural de compañerismo sostiene, como consecuencia, una organización o “modelo solidario” (Eisler 164-6) entre sus integrantes. Este hecho construye el repertorio de sentidos y de imágenes propios de un conocimiento otro que no se sostiene sobre los esquemas de cognición validados por los campos gnoseológicos del conocimiento y saber occidentales (Brower, “Aproximación preliminar al pensamiento...” 113-127, “Reflexiones preliminares para la proposición...” 37-54).

Así, partiendo del principio de que lo originario y primordial entra en relación con la experiencia de vida de la colectividad, este tipo de saber establece, desde la corporeidad comunitaria en vinculación y dependencia, la raigambre simbólica que remite a una sensibilidad amorosa. Desde ella, todo se religa y se incluye con igualdad; así, todas las dimensiones comprometidas con la existencia son necesarias y se acercan mediante una entrañable vocación dialogante (siempre atenta a responder las necesidades colectivas). Como repertorio de un saber originario, exterioriza una descentralización de la razón-verdad-logos de los circuitos letrados y oficiales. De este modo, se instauran otras maneras de imaginar, concebir y explicar la vida en el mundo. Desde estas, las culturas populares movilizan pequeños-grandes pactos con los cuales enfrentan y resisten las operaciones dominadoras y –fundamentalmente– trascienden ante la muerte. Tales apreciaciones son las que se demuestran a través del análisis y comentario de los textos *Pan Caliente*, de María Asunción Requena (1916-1986), *Población Esperanza* y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre (1918-2011). Se describirá, en consecuencia, el funcionamiento de la *palabra amorosa* de sus protagonistas (como voces representativas de los sectores productores de los discursos) en cuanto fuerza que posibilita la superación de los nudos dramáticos de los textos y, a la vez, en cuanto herramienta de conocimiento del mundo y como una forma de proyectar una visión de vida. Este ejercicio, que en un segundo momento tiene un alcance explicativo, abre un margen de interpretación en las obras acotadas, en la medida que responde a los fundamentos culturales de las prácticas populares.

Análisis

Pan caliente, de 1958, fue estrenada en 1969 en la sala del Teatro de la Universidad de Chile de la ciudad de Antofagasta por el grupo TEKNOS –de la entonces Universidad Técnica del Estado.

La acción se lleva a cabo en una población marginal o “callampa” de la ciudad de Santiago de Chile. Se trata, por lo mismo, de un espacio a la vez real y simbólico: límite entre la aspiración a la modernidad de la ciudad capital y los confines u orillas excluidas. El conjunto de pobres “ranchas” o viviendas, consecuencia de una “toma”, hace que sus habitantes no tengan las condiciones mínimas de una vida digna. La falta de agua y la permanente amenaza del “desalojo” son aspectos que se convierten en las aristas del conflicto central. En efecto, estos aspectos obligan a que los personajes, liderados por Juancho, un joven dirigente, opten por articularse en un trazado de fuerzas más amorosas que odiosas y de pactos más comunitarios que individuales para hacer frente a la miseria y modificar en parte las degradadas condiciones en las que se encuentran (producto de las bases sociales imperantes). El contexto de la obra alude al fenómeno de incorporación de una masa de origen rural o provinciana pobre que buscó en la “gran ciudad” mejores oportunidades para la subsistencia (Romero 176, Salazar 228). Santiago de Chile vivió este fenómeno marcadamente hacia fines de los años 50 y en la década de los 60, época donde proliferaron las “tomadas” de terrenos que dieron origen a emblemáticas poblaciones de la capital. La fuerza y visión que representa Juancho, colectivas, cordiales y amables, en pos del bien comunitario, se enfrentarán a lo largo del texto con las del Serrucho, otro poblador que desea que el conjunto de habitantes salve los factores deterministas de la miseria acorde con sus intereses particulares y, sobre todo, a través de la violencia. Juancho representa al cuerpo social y comunitario. Así lo reconoce ante el propio personaje, por ejemplo, una mujer pobladora: “Ud. es [dirigiéndose a Juancho] como la vieja gorda que me toma mi esquina [...] Dice que no me para la lengua. Y, ¿sabe de lo que le hablo? De todo eso que usted me dice” (8). Pese a lo anterior, Juancho deberá sobreponer las necesidades grupales ante los intereses del Serrucho, egoístas, distantes y ajenos al común. Desde el inicio, el texto hace patente este conflicto. Las acotaciones de entrada al primer acto ya lo anuncian: “[...] En escena, un numeroso grupo de pobladores permanece en silencio como bajo el peso de una fatalidad. Tienen la vista clavada en Juancho; excepto el Serrucho, que permanece un poco alejado” (1). En efecto, Juancho –seguido por la comunidad de pobladoras y pobladores– será el personaje que proyecta a lo largo de la acción una visión y maneras colaborativas de entender y enfrentar las condiciones de subalternidad con el propósito de superarlas. En cuanto una forma otra de conocimiento, la capacidad de Juancho para amar a la colectividad y luchar por el derecho a habitar en lo propio, inspirará su sentir solidario:

Serrucho: Lo que se necesita aquí no es tener más paciencia, sino ser más gallos.

Juancho: Ya lo hemos sido metiéndonos en este terreno con dueño. Si la necesiá nos hizo gallos, que esta misma necesiá nos haga ahora cautos.

Serrucho: Si me venís a hablar de paciencia otra vez, aquí mismo te sacó la mugre.

Juancho: Deja tus matonadas pa’otra ocasión. Estamos tratando una cuestión que es pa’ todos de vida o muerte... Escondíos, acosaos, sin agua, sin luz, sin atrevernos a encender una vela para no incendiarnos otra vez. Comiendo lo que nos dejan los gusanos, quemándonos con el sol o entumiéndonos con la lluvia... pero tenemos un pedazo de tierra. (1)

En la opción que representa el Serrucho, la permanente amenaza exterior del desalojo socava y relativiza el valor de la unidad colectiva. Juancho, al revés, apostará a lo largo de la obra a la

necesidad de conservar un cuerpo comunitario lo suficientemente unido para superar tanto los desequilibrios y contradicciones internas de la población misma, como las alternativas de indiferencia del poder institucionalizado: "Yo no sé cómo puedo darles ánimo a la gente, sin la más vaga esperanza. El diputado quedó de venir él mismo a avisarnos. Si no viene, mala cosa" (6). La fuerza que comunica la forma cómo detener el derrumbe moral al cual han llegado los pobladores de la "toma", acentúa la capacidad de trabajo de Juancho para la organización comunitaria. Por lo mismo, intensamente amorosa. Mientras las causas que producen los desequilibrios y conflictos al interior de la comunidad no sobrepasen la cordialidad que experimenta Juancho por el cuerpo colectivo, las consecuencias que puede tener el hecho de vivir en la más extrema pobreza no lograrán los efectos devastadores planeados por el Serrucho.

El discurso acotacional, con el cual se inicia el segundo acto, en efecto, ya muestra una organización poblacional que ha alcanzado la superación de la simple sobrevivencia. Por lo mismo, la "toma" es ya una población mucho más integrada: "Los pobladores han ganado la primera batalla. Y la población de fonolas se ha levantado siguiendo las indicaciones del plano que Juancho había obtenido" (12). El amor de Juancho está en el centro del sistema que ha logrado este avance. La necesidad de rescatar el valor de la persona en medio de la miseria lo empuja a la recuperación de la vida siempre en afán reconciliador:

Juancho: Hemos conseguido lo más imposible. Que nos dejen vivir aquí. Esto tendrá que ser nuestro algún día, porque con la vida defenderemos cada pedazo de tierra... Cuando esto era un potrero y casi nos moríamos de miseria, ¿qué nos mantuvo? ¿No estaba too prohibio también? ¿Acaso no había un decreto listo pa'firmarse y echarnos a la buena de Dios? Tuvimos fe y esperanza hasta que las pararan que éramos seres humanos también. (15)

Por lo mismo, este motivo se vuelve un lugar común en la obra y, como tal, resuelve un espacio de sensibilidad primaria que en Juancho se encuentra en el amor por el bienestar colectivo. Será el propio protagonista quien se lo manifiesta a Marisela, una joven pobladora por quien siente atracción, pero que genera un segundo conflicto en él, pues los intereses de Marisela no se condicen con la sensibilidad de Juancho:

Sí. Querer también a los cogoteros y a los borrachos hediondos. Que es por culpa de gente como usted que ellos han llegado a ser lo que son. Ustedes, gente sin alma, egoístas. Sin más amor del que pueden tener por sí mismos... Yo podría ser un amargao también... estar lleno de odio... Doy gracias de tener esta ranchar y poder luchar desde aquí por mejorarnos toos, yo, ustedé, toos. (19)

El camino que orienta el amor como solución al conflicto colectivo que muestra *Pan Caliente*, terminará por triunfar en el espacio de la población. De este modo, el último acto muestra al joven dirigente dotado de virtudes que lo hacen –más que nunca– sujeto activo, dispuesto y decidido a enfrentar los obstáculos más férreos que le impone el entorno. El amor por sus vecinos queda reafirmado en la obra en el momento en que Juancho vive la disyuntiva más crítica. Esto ocurre cuando debe elegir entre seguir a Marisela, la joven que ama y que ha decidido abandonar la población para escapar de la miseria o permanecer a la cabeza del proyecto colectivo con el fin de hacer frente a una nueva amenaza de desalojo:

Juancho: No hay razón pa'irse... piense en... mí... la quiero, Marisela... la quiero tanto...

Marisela: (Separándose de Juancho). No creo... no creo en ná... no creo en ná... ¡no creo en ná!
(Sale corriendo. Juancho va tras ella y tropieza con Agustín que llega excitadísimo).

Agustín: La cosa está grave, Juancho... Llegaron más camiones... están descargando gente... y vienen pa'cá [...] ¡Juancho! ¿Me oíste?

Juancho: (Como si su corazón la llamara) ¡Marisela!

Agustín: Es como un muro e' gente. Y parece que traen piedras en bolsas.

Juancho: (Se debate en la tortura de decidir entre su amor, su anhelo de ir tras ella para no perderla y su deber para la población que es también como su vida misma). Sí... sí... tenemos que hacer algo... hacer algo (No puede apartar sus ojos de Marisela que corre cada vez más lejos de él. Aun da unos pasos involuntariamente... Agustín lo mira sorprendido).

Agustín: ¿Qué le pasa, compañero? ¿Está enfermo?

Juancho: (Con evidente esfuerzo). No, no... estoy bien... tenemos que hacer algo... ¿mucho gente decís? (38)

Este acto de Juancho logrará ampliar la zona de irradiación del amor. En el final, las nuevas expectativas que se abren ante la posibilidad de un bienestar colectivo se hacen más reales y, por lo mismo, la única narrativa posible. La opción que hizo Juancho será el centro mismo de una acción expansiva en beneficio de la vida comunitaria. Su fundamento: solo la solidaridad que se desprende de la capacidad de amar a los otros. La imperiosa necesidad de alcanzar el equilibrio colectivo, lleva a la propia Marisela a desistir del egoísta proyecto de abandonar la población y su accionar se abre a la causa de Juancho. La obra de María Asunción Requena, al cierre, expresa el signo más claro del efecto irradiador del amar. Las mujeres se han organizado para ir en busca de agua, tras resistir, una vez más, a otro intento de desalojo; Marisela se integrará a este proyecto en beneficio de todos:

Señora Tencha: Vamos pa'l agua.

Señora Juanita: ¡Señora Inés! ¿Vamos pa'l agua?

Marisela: Voy a ir yo (Como disculpándose). Es temprano pa' irme a la fábrica...
(Juancho que estaba en la puerta de su rancho se vuelve al oír la voz de Marisela, quien al seguir hablando se dirige a Juancho). Le dije a mi mamá que durmiera un ratito, y que no fuera a vender hallullas hoy...

Juancho: ¿Querís que te acompañe al agua?

Marisela: Estarás cansao...

Juancho: ¿Cansao?

(Juancho mira la calle, las ranchas, a Marisela y siente nuevamente cómo nace en su corazón todo aquello por lo que vive: la población y su desesperado anhelo de dignidad).

No... no estoy cansao ¿Y te digo una cosa? Creo que... (Aún duda un instante y luego la pasión se vuelca en voz). ¡Sí...! Creo que volvería a hacer lo mismo si... si alguien... si alguna vez...

Marisela: ¡Vamos pa'l agua, Juancho! (43)

De lo mostrado hasta aquí se infiere que parte fundamental del tipo de conocimiento que evidencia, tanto el protagonista como la mayoría de los personajes de *Pan Caliente*, se orienta

hacia la concreción del bien común a través de y en la plena vinculación entre la experiencia corriente de las relaciones y comportamientos grupales. Así, el orden de la cotidianidad necesariamente se observa y se revela en la relación profunda entre la persona con su comunidad, vaciándose de intelectualismos y en privilegio del sentimiento intensamente amable. En este ámbito se asienta el sentido vital y esperanzado que convierte, al interior del mundo de la obra, los momentos caóticos de la existencia en el cosmos que asegura el logro de los propósitos de la vida comunitaria.

Isidora Aguirre escribió *Población Esperanza*, en coautoría con el novelista Manuel Rojas, en 1959. Su estreno, de ese mismo año, lo hizo el TUC en el Teatro Camilo Henríquez de la ciudad de Santiago de Chile. La acción transcurre también en un confín periférico de la gran ciudad: una población marginal. Las acotaciones iniciales del texto apelan a una realidad expuesta a duras condiciones: “Mañana a fines de invierno. Don Teo y el mendigo Filomeno desayunan en la puerta del boliche de compra y venta de la población marginal de Santiago” (1). La acción principal de la obra se centra en los esfuerzos de Estanislao (Talao), un ladrón, para salir de los circuitos mafiosos del tráfico de droga. Esto, por el amor que descubre por Flora, una joven visitadora social que asiste a algunos de los pobladores. Flora representa todo aquello que cifra los sueños de Talao: el amor auténtico y la oportunidad de poder disfrutar de una vida menos incierta. Y aunque las condiciones en las que se mueve el protagonista hacen fracasar su proyecto –signo de la esperanza fallida que negaría el título de la obra– la pieza da cuenta igualmente de la forma cómo es posible reproducir entre el grupo de pobladores una sensibilidad otra, amorosamente esperanzada.

En efecto, los contenidos del texto *Población Esperanza* prefiguran un mundo creado por la pugna que establecen los sujetos por liberarse de las amarras deterministas que condicionan la vida de los pobladores y que coartan el principio fundamental del desarrollo y libertad humanos. El acto primero muestra con énfasis los riesgos y tensiones a los que están expuestos los cuerpos de la mayoría de los pobladores. Destaca, por ende, la operatoria opresora del sistema social que aniquila y devasta los cuerpos de los protagonistas:

Entra Ana María, la prostituta, con un parche en una herida en la frente.

Ana María: (Saluda). Buenas... (Se va a retirar, se detiene, al llamarla don Teo).

Teo: Espere, espere... (Ella empieza a llorar). ¿Qué fue? ¿Por qué anda afligida? Siéntese...

Filomeno: Sírvale una taza de té. Buena cosa, llorando tan temprano ¡qué deja para la noche!

A ver ¿qué pasó?

Ana María: ¡Qué iba a pasar, pues! Anoche me ligó uno que andaba con plata y me llevó a una boite. Se puso a tomar y dale, y dale, hasta que me asusté y me quise ir. Pero no me dejó. Unos tipos le pegaron y le robaron la plata. En eso llegó la policía, el hombre ¡tan hombrecito!, me acusó; dijo que yo estaba de acuerdo con los ladrones y me largó una bofetada. Fuimos a la Comisaría y él, claro, salió al tiro, siendo rico, y a mí, recién me soltaron ¡Qué se habrá creído el mierda! ¿Que porque una es lo que es... tiene que ser ladrona?

Teo: Hay muchos bellacos en este mundo, hijita. De repente se le va a arreglar el naipe. Cuando viene la mala, hay que agachar la cabeza y esperar que pase. (1-2)



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Población esperanza de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Dirección: Pedro de la Barra. Teatro de la Universidad de Concepción, 1959.

Y esta condición de subordinación social se refleja en la mayoría de los pobladores. No obstante, y aunque sometidos por las condiciones deterministas, realizan mucho más que un trabajo de sobrevivencia. Por el contrario, muestran proyectos para no ser devorados por ellas. Flora lo expresa directamente a Talao, hacia el término del acto inicial:

Talao: ...¿Usted cree en la acción de la justicia? Todos roban cuando son guachos y andan hambrientos... Claro... Es que usted no sabe lo que es estar tirado en la calle, sabiendo que no hay ni un rinconcito en el mundo donde pueda llegar, para que le den un plato de comida...

Flora: Mi familia es muy pobre. Como don Teo. Y si estudié para visitadora es precisamente para remediar un poco la injusticia. (8)

La visión de Flora se liga, por ende, a la posibilidad amorosa y a la capacidad del personaje por acoger y alimentar la vida. Desborda, por lo mismo, la situación individual y enuncia un imperativo cuyo alcance es comunitario. Se alza, por consiguiente, como fundamento que confirma en el Talao la clara invitación a luchar y defender la vida. Esta es la sensibilidad del ladrón que se hace explícita en la obra: "El Talao es generoso. Él fue quien me instaló con este boliche. Me ayudó cuando me vio que andaba más para la otra vida que para esta" (5), dirá don Teo. En medio de la percepción del ladrón, Flora alimenta la conciencia creciente por el amor a la vida y por la justicia. Será para el Talao, como también para otros hombres y mujeres de la población, la autoafirmación y la aceptación del proyecto comunitario: la esperanzada superación del desamparo y la confianza en un porvenir o espacio liberado de las contingencias miserables del medio. Por lo mismo, Flora confirma y multiplicará un conocimiento amoroso-relacional de la

vida y el hondo compromiso con el bienestar común. El ladrón descubrirá, esperanzadamente, cómo el amor –además– será capaz de refundar su propia existencia personal.

El segundo acto muestra al Talao posibilitando cada uno de aquellos aspectos. El amor por Flora configurará en él la más elemental experiencia y manera de enfrentar el mundo. Desde esta se iluminará todo rasgo de sentido organizador de la vida. En adelante, se inscribirá en la multiplicidad de relaciones más amorosas que odiosas:

Talao: ¿Confía en alguien como yo? (Ella asiente). Podría yo prometer mucho y no cumplir.

Flora: Creo que el único que desconfía en usted, es usted mismo.

Talao: Cierto. (La mira, en serio, luego se acerca y la toma en sus brazos. Ella desconcertada, se queda quieta) [...] Diga algo más.

Flora: ¿Qué más?

Talao: Que me quiere.

Flora: No estaría aquí con usted si...

Talao: ¡Dígalo!

Flora: No sé. No sé decir... eso

Talao: Entonces. Yo pregunto y usted responde (Tierno). ¿Me quiere? (Ella asiente). Diga sí...

Flora: Sí. Creo que lo quiero.

Él la besa. La toma en sus brazos, la acaricia, la besa. (12-13)

La confirmación del amor entre Talao y Flora propiciará un orden reconocible como seguro y verdadero para los protagonistas. Sin embargo, y aun siendo una confluencia de fuerzas, no lograrán –en lo inmediato– consolidarse. El suburbio y las circunstancias del entorno terminarán por imponer un espacio de traición y crimen. Juan Reinoso y el Trifulca, ambos ladrones y traficantes, representarán las figuras de esta asimetría trágica.

El acto final de la obra dará forma, por lo mismo, a un escenario de confrontación entre los ámbitos de la vida y de la muerte:

Juan Reinoso: ¿Conoces al Matuco?

Talao: Sí. Cartillero, cabrón de prostitutas, contrabandista.

Juan Reinoso: Es el dueño de la coca que te levantaste. Así que ándate con cuidado.

Talao: Dale con eso. No me robé la coca. Y si lo hubiera hecho antes que darte un gramo, ¡la echo al canal!

Juan Reinoso: Ser guapo no siempre resulta, Talao. (15)

En el último cuadro la acumulación de fuerzas amorosas se interrumpe debido al homicidio del cual es víctima el Talao. Ciertas circunstancias de las redes mafiosas no perdonan. La violenta teatralización de su muerte desemboca en la total plenitud de la esperanza para la colectividad. La muerte del Talao rearticula el código amoroso en una sintaxis que confirma la vitalidad amorosa al interior de una larga historia colectiva de postergaciones. Este hecho, en un ejercicio interpretativo, es crucial, pues habla de la trascendencia del registro del amar. El cuerpo malogrado del Talao se convierte en el significante y el gesto más evidente del amor como reafirmación de la esperanza. Don Teo, el propio bolichero, hacia el final de la obra y a propósito de la muerte

de Estanilao, dirá: “No lo dejaron salir ¡Lo sabía, hijita! Porque aquí esa es la ley: cuando un miserable trata de salir de su condición, viene otro, más miserable que él ¡y lo hunde! Este mal [la pobreza] es contagioso... terrible... No perdona” (20).

Sin embargo, será también el viejo poblador quien le asigne la trascendencia debida a la muerte de Talao. La lucha emprendida por este, con el fin de enfrentar y superar a través del amor las limitaciones que le impone el entorno, evidenciará el rasgo de humanidad liberadora, cuya fortaleza se volverá el principal signo de esperanza para la comunidad de la población. De este modo, el amar revela el aliento vitalista –precisamente en medio de la muerte– y voluntarioso de la única posibilidad para construir una nueva realidad. El diálogo final entre don Teo, Ana María (la prostituta) y la propia Flora (la joven visitadora social) así lo evidencia:

Ana María: Si no salió él, con las agallas que tenía, ¡menos voy a salir yo!

Teo: (Abrazando a Flora, dice a Ana María). Salir, no se puede... pero ¡no hay que perder nunca la esperanza! ¡Nunca!

Ana María: Ay, don Teo... ¿esperanza de qué?

Teo: De que este mal terrible... algún día desaparezca.

Flora: Él quería cambiar, ¡y está muerto!

Teo: Otros tendrán que conseguirlo, Florita... (20)

El final de *Población Esperanza* se muestra como recurso reforzativo de la capacidad recreativa y liberadora del amar. La posibilidad de mejoramiento de vida entre los pobladores, aunque virtual, apunta en la dirección de revelar un conocimiento otro. La alternativa de generar una realidad distinta de aquella vivida por los personajes, se asienta en el amor, estatuto que goza del valor de lo incorruptible y de lo unitario, por ende, de lo verdadero. La muerte de Estanilao comienza a fluir como un acto soberano y poderoso; un acto para la memoria de los pobladores y que abrirá la senda auroral, consolidada solo desde la capacidad de amar. No como sacrificio, sino como acción restauradora de la esperanza, la sensibilidad del protagonista no se agotará; será –en la expresión del viejo Teo, el bolichero– la fuerza capaz de resistir y reproducir el gesto del personaje en muchos otros. Y aunque la muerte del Talao alude al cuerpo castigado por la traición, el asalto y el crimen de Juan Reinoso, se vuelve también un acto simbólico que apunta a la superación de las condiciones deterministas del cuerpo colectivo. Como manera de conocimiento, vale decir, en cuanto metáfora de sentido de la vida, *Población Esperanza* emprende el reconocimiento y la comprensión de la sensibilidad otra, aquella que aún en el extremo de la sobrevivencia y exclusión, llega a ser captada en las expresiones más legítimas e indispensables para vivir.

Retablo de Yumbel, fue escrita en 1986 por Isidora Aguirre y estrenada el mismo año por la compañía Teatro El Rostro (de Concepción). La obra presenta, por una parte, la historia de un grupo de actores (Alejandro, Marta y Eduardo) que se proponen hacer un retablo para el 20 de enero y celebrar la fiesta de san Sebastián en la localidad campesina de Yumbel. Por esto, en seis momentos dramatizan episodios de la vida, martirio y muerte del legionario romano Sebastián en tiempos del emperador romano Diocleciano. Lo peculiar de esta figura que exhibe la composición de la obra –del teatro dentro del teatro–, se da cuando los actores van descubriendo sus propias vidas en directa relación con los hechos que representan. En paralelo, en consecuencia,

se muestra la historia de un colectivo de madres de detenidos políticos de la zona, desaparecidos por años y cuyos restos fueron enterrados en un lugar clandestino del pueblo de Yumbel. La exhumación de estos cadáveres aconteció realmente durante el año 1979. Investigaciones posteriores demostraron que los detenidos fueron amarrados con alambres y fusilados el 16 o 17 de septiembre de 1973². En fin, participan de la acción de la obra otras dos figuras (Chinchirero y Juliana), llamados "personajes populares de la plaza" (11), que se encargan de entregar detalles del origen e historia de la martirizada imagen de san Sebastián, venerada en Yumbel. El ámbito contextual de esta obra se inscribe en el medio campesino-rural.

Así, las tres líneas episódicas se descubren, inicialmente, desde cuerpos trágicos: territorios de la persecución, la tortura y la muerte. Pero posteriormente se alzan, estos, como símbolos del valor del amor en cuanto componentes del imaginario popular capaz de recuperar poéticamente la vida y trascenderla. De este modo, la determinación física de lugares y fechas donde ocurren hechos y acciones dramatizadas sirven para validar los temas sociales expuestos y preservarlos en la memoria colectiva. En paralelo, la historia del soldado romano y mártir Sebastián aludida desde la representación hecha al interior de la obra, permite que en la pieza se consolide una asombrosa concentración temática homogeneizadora con las otras historias:

Diocleciano: ...Lo que hice perdurará en la memoria de los hombres. Reconocerán mis méritos, cantarán mi gloria.

Sebastián: Maldecirán tu nombre por perseguidor de cristianos.

Diocleciano: ¡No quedará uno solo de ellos sobre la faz de la tierra para hacerlo!

Sebastián: (Como iluminado, mirando ante sí.) Habrá miles y miles... Saldrán de las cárceles, de la oscuridad, enflaquecidos, pálidos como un ejército fantasmal. Pero van cobrando fuerzas...

César Galerio: (Entrando.) ¡Eres tú el que va a morir, capitán traicionero, maldiciendo la vida por tus dolores! (A Diocleciano.) ¡Ordenaste su muerte!

Diocleciano: Mis arqueros atravesaron su cuerpo, pero ¡se cerraron sus heridas!

Galerio: ...Haré que te mutilen a garrotazos y que luego te degüellen ¡a ver si tu Dios junta lo que yo separo! Tus restos serán arrojados a la cloaca de Roma, donde nadie, nadie te halle para rendirte homenaje de mártir ¡Prendedlo! ¡Te condeno, Sebastián, al eterno olvido! (65-66)

La imposición de la condena, en un cuerpo invadido por el poder afiebrado, conlleva en el desarrollo de la acción de la obra la permanente imposición del espacio preparado para el cautiverio, la tortura y la muerte. Las pretensiones de olvido también son partes de aquel. Sin embargo, las fuerzas organizadoras del terror no logran romper la filiación y la memoria de tantos otros por el sacrificio de Sebastián. En paralelo, los niveles de violencia infligidos a las víctimas de Yumbel a las cuales alude el texto, muestran con tal magnitud y en tal alta y brutal escala la muerte, que desde

2 El 2 de octubre de 1979, tuvo lugar en el cementerio de Yumbel, localidad de la Región del Bío-Bío, la exhumación de 18 campesinos de Laja y San Rosendo que habían sido asesinados en los primeros días después del golpe militar y enterrados en un predio cercano. Los cadáveres comenzaron a ser desenterrados por perros, lo que fue denunciado por el propietario del predio a carabineros, quienes durante el toque de queda nocturno los trasladaron al cementerio de Yumbel. Venciendo el miedo, algunos de los familiares se unieron y solicitaron apoyo a la Iglesia católica. Presentaron una querrela y en agosto de 1979 lograron finalmente que se designara un ministro en visita, el que en poco tiempo logró localizar los restos de los 18 campesinos en el cementerio de Yumbel, además de otro cuerpo que había permanecido sepultado en un predio. Todos los cuerpos exhumados pudieron ser identificados por los familiares y en un funeral multitudinario fueron sepultados en una fosa común en el cementerio de Laja (Cfr. Madariaga 3-4).

ellos –desaparecidos– se alza también una épica propia. Los cuerpos agredidos por la tortura se vuelven motivos de un proceso de regeneración del recuerdo. Pese a que intentaron ser borrados a través de un maltrato y muerte brutales, estos cuerpos revelan a la colectividad la necesidad de justicia social. Las madres de aquellos campesinos maltratados hasta la muerte son las portavoces de un diálogo ritualizado en torno del encuentro y de la obligación de mantener la memoria:

Madre 1: (Avanzando, algo, más en evidencia.) ¡No! Ahora nada es mejor, todo es peor; saber –o no saber de un desaparecido–, hallarlo muerto ¡y ver cómo lo han dejado!

Madre 1 se dobla con su dolor, las otras recitan como en un canon,

Madres 2, 3 y 4: Tenían los pies... las manos... la garganta, los pies, las manos, la garganta, los órganos vitales, los pies, las manos... mutilado, mutilado, mutilado...

Madre 1: ¡Degollado!

Juliana: Llevan sus restos sagrados / hasta un desagüe escondido / pensando que en el olvido / quedarían sepultados.

Madre 4: ¡No podemos olvidar!

Coro: ¡No debemos olvidar! (68-69)

Por otra parte, la historia y la leyenda de la imagen de Yumbel, enterrada y desenterrada dos veces, se articula con la experiencia vivida por las madres:

Juliana: A Chillán vino de España / la imagen que se venera, / mas, sucedió de manera / que aquí en esta iglesia anclara. / Dios permitió esta hazaña: / la llevaba un coronel / cuando pasó por Yumbel / huyendo en tiempo de guerra / ¡y aquí le enterró en la arena / y luego se olvidó de él.

Chinchinero: Más tarde los de Yumbel / la santa imagen hallaron. / Cuando la arena escarbaron / vieron al santo doncel. (14)

El motivo del cuerpo desenterrado, que enlaza al santo y a los desaparecidos exhumados, participa y atañe a la memoria no solo individual, sino colectiva. El cuerpo bárbaramente transgredido de las víctimas campesinas simboliza, por lo mismo, un lugar donde se citan las situaciones del pasado dictatorial y hostil del contexto nacional. La vida de los sectores populares profundiza, así, la noción de cuerpo marcado por la carencia. El dolor de las madres al buscar, desenterrar y reconocer los restos corpóreos de sus hijos –“A mí no me costó reconocerlo: ‘Mire con calma’, me dijo el doctor”, dirá una madre (51)– tiene que ver, tal como la imagen desenterrada de Sebastián, con el mecanismo de reconstrucción de la verdad histórica y la rearticulación de la memoria necesaria para la reposición de los ausentes en la vida. Como un obligatorio comunitario, este hecho vuelve y se descubre hacia el final de la obra como un acto amoroso:

Chinchinero: (a Alejandro.) ¿Sabía usted que al santito que se venera aquí en Yumbel por poco lo quemaron? Lo quisieron profanar. Hace ya cien años de eso... Unos jóvenes malvados / lo robaron del altar / buscan, buscan, sin hallar / la estatua, gente intentó / en un jolgorio quemarla.

Alejandro (uno de los actores del grupo): ¿Así es que al San Sebastián de Yumbel lo entierran, lo desentierran, y en el siglo pasado, otra vez lo entierran en la arena y lo vuelven a desenterrar?

Juliana: Y también a los diecinueve dirigentes que detuvieron en Laja y San Rosendo. Dos veces los entierran y desentierran.

(Las tres Madres al oír esto último han vuelto la cabeza hacia ellos).

Madre 1: Seis años. Sin señales ni cruces.

Madre 2: Seis años en los que tuvimos alguna esperanza.

Madre 3: Fue doloroso hallarlos en esas condiciones, pero pudimos darles sepultura.

Madre 2: No permitas, Sebastián, que olvidemos a los ausentes.

Madres en coro: Llévales nuestro amor. (49)

Por último, la historia personal del grupo de actores, también castigada por la brutalidad de la violencia como signo captor de los cuerpos, cruza todos los discursos anteriores. Y es en este punto donde el motivo siempre latente del amor –como metáfora ordenadora y a la vez sustentadora de la vida y de la memoria– se amplía para levantar ahora un relato público que supera la aniquilación devastadora de la muerte:

Marta: (Con recogimiento, sacando de sus ropas una carta doblada.) “Si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra”... Tus palabras, Federico. (Abre la carta, lee.) “Marta, mi dulce amor, no estés triste. No me recuerdes en la sangre y en el dolor ¡Puede haber tanta luz entre los muros de un calabozo! Aunque convives con la muerte, aprendes a amar la vida... Marta, logré sobrevivir. Si a este vegetal puedes darle un nombre...”

Alejandro: (Continúa leyendo la carta.) “Porque cuando te hunden cuchillos hasta los centros, cuando no eres más llaga y desgarradura, entonces, buscas desesperadamente una palabra... una sola que contenga la razón de tu lucha... del porqué logras resistir. Ha de ser una palabra simple, más fuerte que el odio, veloz como el rayo que sin herir te ilumina... Existe ¿verdad?”

Marta: Entonces, ya habrá encontrado esa palabra.

Alejandro: ¿La conoces? La palabra es Amor. Es lo único que NO tenían esos hombres que lo estaban torturando. (41-42, mayúsculas en el original)

Lo que destaca la obra, en consecuencia, es la resistencia que plantean todos los personajes afectados por el poder y la violencia en el sentido de que se vuelven cuerpos irreductibles. A pesar de que sus victimarios los llevaron al extremo en la condición de marginados, los restos de ellos se niegan a ser atrapados definitivamente por el olvido. Será el amor, en efecto, el valor que reclame el derecho a mantener en la memoria histórica las terribles operatorias que han expuesto a los cuerpos a las tensiones y riesgos de la tortura, la desaparición y la muerte. Tras la incesante operatoria político-militarizada, tendiente a la pronta extinción de los cuerpos considerados enemigos del poder, este último texto establece una épica radical que consigue sobrepasar las bases socioculturales dominadoras.

Conclusiones

Este estudio evidenció en tres obras dramáticas chilenas de mediados del siglo XX, los ámbitos valorativos y normativos desde y con los cuales grupos pertenecientes a los estratos populares

asumen su condición de sujetos histórico-colectivo-amorosos. En este ejercicio interpretativo se reconoció el sentido que posibilita una sociovisión otra, respecto de la oficial-dominante, de generar sensibilidad y conocimientos alternativos.

Así, el resguardo de la vida es lo que hace bien a la existencia de la colectividad. Este rasgo se manifiesta, por ende, en las prácticas que buscan la justa o igualitaria integración dada por todos los componentes de una comunidad. Los sistemas de valores que se anudan en este contexto cultural –ámbito de los deslindes, no del centro– se alzan como sistemas de mediación y conciliación, base de una manera diferente de comprender y entender la vida: el amar como centro de la solidaridad por sobre el egoísmo, como el mundo mostrado en *Pan Caliente*; el amar como la única posibilidad de modificar la condición de exclusión y violencia, como en *Población Esperanza*; el amar, en fin, en cuanto restitución de la memoria y necesidad de justicia, como en *Retablo de Yumbel*. Alejado de la pretensión de convertir cada una de las entradas analíticas en premisas esencialistas, los ejemplos teatrales comentados descubren, de paso, otros elementos sociopolíticos, religiosos, etc. del contexto histórico social latinoamericano en general y chileno en particular.

En cada caso, el amar permitirá aun la trascendencia de la vida por sobre los contornos marcados por la muerte. Los personajes protagónicos mostrados en los textos poseen la seguridad de que su manera de hacer frente al mundo representa un repertorio de imágenes y saberes no dominado por los sectores hegemónicos del poder. En esta dirección, acorde con Brower, se reconoce al “sujeto como protagonista del conocimiento, dando cuenta de los procesos reales que desarrolla el hombre para superar los obstáculos que le presenta la vida, las formas que establece para conocer ... y entender la existencia en un mundo que no pocas veces aparece como complejo” (“Aproximación preliminar al pensamiento heterológico” 115).

Desde aquella sensibilidad otra surge el compromiso comunitario por responder a un modo de existencia que vincula a la persona con los otros y con el entorno, a través de una relación mucho más fluida y que se manifiesta en una percepción de la vida amorosamente en común. Esto se liga al núcleo desde donde se forman los saberes, sentidos, símbolos con que las personas nutren sus mundos y modos de práctica existencial. La capacidad de una sensibilidad amorosa implica, en las obras revisadas, la posibilidad de instaurar un espacio sin fronteras en el interior de las prácticas culturales históricamente fronterizas. Desde la precariedad social, sus personajes aman la vida desde la presencia y no desde la ausencia. No se permiten, por esto, el olvido. Como un gesto de amor hacia lo propio y también como reafirmación de lo propio, se vuelve un gesto realizado para la memoria colectiva. Juancho, el Talao, los campesinos muertos y sus madres, la imagen de San Sebastián, lo validan con gran densidad semántica. En esta perspectiva, se focalizan como un aspecto crucial de la convivencia en el amar y en la mediación simbólica del ser-nosotros. Por lo mismo, reproducen comportamientos prácticos y espirituales cuyo principio fuerza dice relación con un saber que favorece, por sobre todo, la continuidad y el despliegue de la vida, aun por sobre la muerte.

La representación de la colectividad al interior de esta visión, la sitúa siempre en un lugar próximo, sosteniendo los lazos comunes de la existencia y, por esto mismo, como agente de reproducción de la vida. Por la integración principalmente, los sujetos se reconocen demandantes y, al mismo tiempo, como agentes de sentido, involucrados en la producción, duplicación y circulación de las expresiones comunitarias. Por esta razón sus proyectos y acciones no se vuelven una experiencia

distante, indiferente de la posición que ocupan las personas al interior de la dinámica de sus propias relaciones colectivas.

Es importante destacar, por último, el valor de la escritura de María Asunción Requena y de Isidora Aguirre por interesarse en contribuir a la construcción de un espacio real de acercamiento y de recuperación de ciertas dimensiones del *ethos* de los grupos populares. En un ambiente y referente histórico reconocidamente latinoamericano, las autoras les asignan un papel trascendente a figuras de los sectores excluidos e imponen, en cada uno de los textos, una mirada que penetra y revela una sensibilidad cultural diferente. Todos los personajes de las obras comentados comparten una misma cultura; las autoras, desde la escritura, logran el rescate de este otro saber. Descubren, por ende, cuerpos populares cargados de signos, los cuales, la mayoría de las veces, las categorías culturales dominantes han evitado, minimizado y también anulado. Sus autoras otorgan sustento real a estos grupos sociales en el sentido de conferirles certeza en la historia y en la cultura, al tiempo que peso en la dimensión ético-amorosa de sus prácticas convivenciales.

Las tres obras reclaman, en síntesis, el derecho de las colectividades marginadas a participar directamente en la construcción, desarrollo y solución de sus propios proyectos a partir de la reafirmación de la conciencia social y, fundamentalmente, de la sensibilidad amorosa. Reeditan, por lo mismo, un tipo de cultura cuyos saberes y vocación permiten enfrentar las más duras circunstancias. El epígrafe con el cual parte este artículo incluye este principio de manera rotunda:

“ ¡Entre la tierra y el cielo
la injusticia es un flagelo
y su remedio el amor”. (76)

Obras Citadas

- Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1987. Medio impreso.
- . “Población Esperanza”. *Escena Chilena*. Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 23 agosto 2010.
- Brower, Jorge. “Aproximación preliminar al pensamiento heterológico”. *Estudios Avanzados* 5 (2007):113-127. Medio impreso.
- . “Reflexiones preliminares para la proposición de una lógica informal mitocéntrica y su relación con la cosmovisión indígena”. *Revista de Antropología Experimental* 9 (2009): 37-54. Medio impreso.
- Colombes, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.R.L., 2007. Medio impreso.
- Eisler, Riane. *Placer sagrado. Sexo, Mitos y Política del Cuerpo*. Trad. Elena Olivos. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1998. Medio impreso.
- Garretón, Manuel, coord. *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2003. Medio impreso.
- Madariaga, Carlos y Beatriz Brinkamann. *Del cuerpo y sus sucesivas muertes: identidad y re-traumatización. Particularidades del proceso de exhumación vivido en Chile*. Santiago de Chile: CINTRAS, 2006. Medio impreso.

- Maffesoli, Michel. *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Trad. de Manuel Mandianes. Barcelona: Ariel, 1996. Medio impreso.
- Maturana, Humberto. *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor, 2008. Medio impreso.
- Parker, Cristian. *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1996. Medio impreso.
- Romero, José. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Editorial Siglo XXI, 1984. Medio impreso.
- Requena, María. *Pan Caliente*. Manuscrito mecanografiado. Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1960.
- Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1985. Medio impreso.

Fecha de recepción: 13 de mayo de 2011
Fecha de evaluación: 29 de junio de 2011