

NARRACIONES EN UN TAPIZ: «TRES MARÍAS Y UNA ROSA»

MARJORIE AGOSIN
Wellesley College

A partir del año clave, 1973, la cultura en Chile en sus repertorios de posibilidades más amplias, sufre de una represión tajante con la caída del gobierno militar de Salvador Allende, gobierno que se caracterizó por promover, durante sus dos escasos años de existencia, una pluralidad de manifestaciones intelectuales y artísticas. También se desmantelan las nuevas expresiones y modalidades creados en esos dos intensos años de la Unidad Popular.¹

Con gran eficiencia, el gobierno autoritario de Pinochet desarma universidades, elimina carreras, y en una forma extrema, elimina compañías y obras de teatro, especialmente hasta el año 1976. A partir de esta fecha, y hasta el presente, cuatro compañías de teatro independiente continúan con sus producciones: el Teatro del Ictus, que tiene en su haber obras tan conocidas como *Pedro, Juan y Diego* de 1976, el Teatro de Investigaciones Teatrales, con la obra *Tres Marías y una Rosa*, el Teatro Imagen, que incluye *Mi adorado Idiota*, y Teatro La Feria con *Bienaventurados los Pobres*.

Menciono estas cuatro compañías porque durante los años de gobierno militar han demostrado una gran capacidad para participar constantemente dentro del casi eliminado teatro chileno y las obras citadas representan una clara postura contra las autoridades que ejercen de censuradores.

La dramaturgia chilena después del golpe y motivada bajo el canon de la experiencia popular cobra una vigencia única dentro del régimen fascista. Es decir, la aparición de una cultura alternativa o una contracultura forman partes de los operativos claves que configuran al teatro de protesta social durante los años de la dictadura.

1. Para mayor información sobre el teatro chileno bajo el autoritarismo v. GRINOS ROJO. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Ediciones Michay, 1985.

Los encuentros poblacionales ya sean en las periferias de Santiago o en apartadas regiones campesinas, comienzan a producirse con un mínimo de recursos en los ochenta, sin escenografía dejando que sólo el cuerpo del actor mismo, sea el único generador de mensajes. También este teatro popular se extiende dentro de los confines de la vida diaria y de la ciudad misma: Santiago es un espectáculo de vendedores ambulantes, lisiados pidiendo limosnas en las plazas, niñas-prostitutas paradas en las esquinas céntricas y sobre todo, las manifestaciones espontáneas populares que ocurren con más intensidad a partir de los ochenta, constituyen un teatro popular más allá de las candilejas.²

A partir de una leve apertura política que se gesta en Chile, y que con mayor precisión se manifiesta por medio del teatro, medio que con gran habilidad responde a los cuestionamientos culturales y políticos, aparecen obras que discrepan con la producción de obras clásicas ordenadas por el gobierno y que comienzan a ocupar la cartelera con autonomía propia.

Pedro, Juan y Diego del 76 encabeza esta lista del teatro preocupado de la realidad nacional como la cesantía, la apatía y sobre todo la inhabilidad para el cambio manifestada con la farsa metafórica de la obra: la construcción de una muralla que no lleva a ninguna parte.³

La obra que ha obtenido más vigencia hasta la fecha es la del teatro popular *Tres Marías y una Rosa* creación colectiva dirigida por el dramaturgo David Benavente. La temática de esta obra narra la cotidianidad de los sectores poblacionales en las afueras de Santiago. No es lenguaje figurado sino que recupera la esencia misma de una condición popular urbana a pesar de que tanto los actores como el dramaturgo no pertenecen a este medio.

El eje de la obra también nace de una perspectiva popular única en Chile y parte de esta gran y mágica cultura alternativa. Me refiero aquí a la creación de las arpilleras, aquellos tapices que hacen de los despojos, de los trozos de prendas usadas y por medio de éstos, una magnífica visión de la coexistencia diaria en las poblaciones en el Chile marginal y en el otro Chile, el de las clases altas.

Las arpilleras nacen como una forma de curar el hambre. Son compuestas por mujeres de escasos medios: lavanderas, costureras, criadas y en cuanto a la dimensión política, en muchas ocasiones, sus maridos han desaparecido, torturados y asesinados.⁴

La arpillera, cuya motivación esencial es contar con sencillez y en forma directa una historia, es el gran telón de fondo de *Tres Marías y una Rosa*. Cuatro mujeres: la señora Maruja, la señora María, la señora Luisa y la señora Rosita

2. V. el documento de trabajo de Carlos OCHSENIUS, «Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional: Itinerario de una experiencia». Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982.

3. V. en el ya citado libro de Rojas el capítulo tercero.

4. Para mayor información sobre las arpilleras chilenas v. *Scraps of Life* de Marjorie AGOSTIN. The Red Sea Press, Trenton, New Jersey.

de una población urbana-marginal trabajan y van elaborando la pieza paso a paso, puntada a puntada así el espectador ve, las mira, y se mira en el mismo bordado que se va gestando dentro de la pieza.

Aquí no se alude a ningún acortamiento de los personajes ni a la recreación objetivizada de un mundo marginal. Todo lo contrario, la gran potencialidad de todo este mundo dramático posee tantas riquezas que por una fuerza inherente se recrea orgánicamente la existencia diaria de estas mujeres superando los problemas de la represión gubernamental como la cesantía, así como el abuso de los maridos para con sus mujeres.

Tres Marías y una Rosa marca un viraje muy importante dentro del teatro chileno tanto culto como popular. Estas protagonistas no caben dentro de ningún estándar de lo estereotipado como la pasividad y la resignación.⁵ A pesar del mal trato que reciben de parte de los maridos, el hecho de comunicarlo ya señala el primer paso hacia una desmitificación de ese silencio en torno a la mujer sumisa.

Tres Marías y una Rosa se divide en cuatro cuadros de igual destreza dramática donde se destacan por medio de las voces de estas mujeres, las escenas diarias de la represión de un Chile urbano-marginal. El collage de acciones y representaciones adquiere el mismo ritmo de la creación de una arpillera. Es decir, poco a poco se van instalando ciertos motivos y el primero es de la cesantía.

Desde el principio se postula que la condición básica para entrar al taller es la cesantía del marido, pero el caso de Rosita, una joven que quiere integrarse al trabajo, sólo refuerza la gravedad de la situación de estos sectores olvidados:

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, entonces el dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino con juguetes» (p. 203).⁶

El absurdo se agrava aún más cuando a un miembro de la extrema pobreza se le paga con juguetes que nadie compra. Poco a poco, dentro de la configuración misma de la arpillera, se va narrando una historia, así existe una visualización doble: lo que ocurre dentro del texto dramático como lo que ocurre junto al público que contempla.

La cordillera de los Andes es la presencia indiscutible de toda arpillera que enmarca a la ciudad y la envuelve en su habitual paisaje santiaguino. Este ele-

5. Todas las citas de este ensayo vendrán a la antología crítica *Teatro chileno de la crisis institucional* editado por María de la Luz Hurtado, Hemán Vidal y Carlos Ochsenius. Minnesota, Latin American Series, 1982.

mento sí aparece en el texto de la arpillera como en el texto de la obra y se configura el *motif* de la cesantía por medio de la siguiente imagen:

Maruja: «Aquí tiene una arpillera.»
Maruja: «¿Le gusta?»
Rosita: «Es linda.»
Maruja: «¿Y se le ocurre que es lo que es al verla?»
Rosita: «Sea que no se me ocurre nada.»
Maruja: «Con toda confianza.»
Rosita: «Una cordillera nevada.»
Maruja: «¿Qué más ve?»
Rosita: «Una pared.»
Maruja: «¿Y qué se le figura que es la pared?»
Rosita: «Sea que no se me figura nada.»
Maruja: «¿A qué se parece la pared?»
Rosita: «A una fábrica.»
Maruja: «Y toda esta gente. Rosita ¿qué se le figura que están haciendo?»
Rosita: «Esperando pa' entrar a trabajar» (p. 206).

La dinámica de la interioridad del taller de doña Maruja es el gran Chile de la población alienada. Poco a poco, se observan divergencias dentro del taller como el hecho de que la Carmen trabaja en Providencia vendiendo arpilleras y violando el código de honor ya que no se puede vender arpilleras en otro sitio. «Treinta dólares saca la Carmen en la Boutique de Providencia" (p. 210).

Contingencias, divergencias, el cese de compras de las arpilleras por el taller encargado de recibirlas, el abuso físico de las mujeres por sus maridos, son escenas vividas, narradas con singular cualidad y fuerza. Estas cuatro mujeres son auténticas en su espontaneidad y en su forma de abordar las deficiencias económicas impuestas por un régimen maquiavélico contra la extrema pobreza.

Finaliza *Tres Marías y una Rosa* con la esencia misma de la ideología de los talleres de arpilleras: la unión colectiva. Las cuatro mujeres consiguen que un cura gringo les compre una arpillera gigante para la parroquia. La temática de ésta es el juicio final, donde nuevamente se observa toda una inventiva popular imaginativa que otra vez, se traduce en esa creatividad innata de la arpillera:

ROSITA: «¿Sabe lo que yo haría con este juicio Luchita?»
MARÍA LUISA: «No.»
ROSITA: «Lo pondría más alegre.»
MARÍA LUISA: «No puede salir alegre el juicio.»
ROSITA: «Pero es que aquí los diablos del infierno lo están pasando mucho mejor que los Santos del Cielo y esto no puede ser porque aquí todo el mundo va a querer irse al infierno» (p. 244).

Los diablos del infierno constituyen la metáfora de los saqueadores, de los burócratas que controlan el efímero destino de los personajes de la población. Dios, también es tema de discusión, de elaboración cuando estas arpilleras tratan de adaptar el trabajo a la realidad que las rodea.

ROSITA: «Con todo respeto, lo primero que yo haría sería cambiarle la cara a Dios.»
MARUJA: «¿Y qué cara le pondría?»
ROSITA: «Una cara más moderna porque así está muy enojado» (p. 245).

El cielo para los cuatro protagonistas se convierte en la única salvación o, mejor dicho, esperanza:

MARUJA: «¿Sabe lo que yo haría? A las fondas les pondría un letrero que diga: Todo gratis en el cielo» (p. 245).

Una vez que se decide la temática del cielo todo gratis, libre y próspero, Maruja afirma: «Eso sí que le va a gustar al padre porque es de esta idea» (p. 246). Aparece contrarrestada la manera de cómo crear el infierno:

ROSITA: «¿Pero qué vamos a hacer con el infierno?»
MARUJA: «El infierno no me lo tocan porque se lo tengo reservadito al Mario.»

Es decir, el infierno del país, ese infierno preferido por tantos, cobra un paralelo con el infierno de los hogares y con esa estrecha dicotomía entre la relación de pareja que debido al autoritarismo en que se representan los hombres cobra una similitud con el autoritarismo del país.

Se cierra la escena con la arpillera gigante del juicio final sobre la tierra y una cueca chilena. Las tres Marías y la Rosa firman lo que antes siempre ha sido un arte anónimo. Lo firman orgullosas:

MARÍA LUISA: «Oiga pero aquí falta algo pues.»
MARUJA: «¿Qué falta ahora?»
MARÍA LUISA: «¿Y quién va a firmar el juicio?»
MARÍA ESTER: «Las Tres Marías lo firman.»
ROSITA: «Las Tres Marías y una Rosa.»

La fusión del trabajo dentro del hogar por medio de la creación de la arpillera así como el trabajo fuera de éste, las penurias de estos personajes populares están representados por las voces de estas Tres Marías y una Rosa que comparten el dolor de toda una clase y sobre todo de una clase de mujeres cuyo trabajo

tanto en la casa como fuera de ella consiste en el lavado, los niños y atender a los maridos cesantes.

Tres Marías y una Rosa se configura como una de las obras de teatro popular de la más alta cualidad e importancia en el Chile de hoy, desde la elaboración de un lenguaje auténtico aprendido desde la misma voz de los que otorgan este discurso como también esa veta de documentalismo testimonizador, material esencial del teatro popular chileno a partir del 73.

Esta obra por medio de la maravillosa creación colectiva de la arpillera deslumbra todas las vicisitudes de un Chile escondido, olvidado por los grandes sectores de la población burguesa así como también representa un *ars poetica* dentro de la misma elaboración de la arpillera donde la cultura netamente popular se entrelaza con la cultura que se le brinda al espectador de clase media que contempla, los chiquillos, el pilón de agua, la cordillera de los Andes, la mujer explotadora de la boutique configuran un universo poético de la arpillerista y sus espacios, que trascienden la visión pictórica de la arpillera, el collage de sus voces incorporándose de lleno a un arte más amplio: la vida de un país habitado por el espectro de los otros.