



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

La evolución del teatro de denuncia en Isidora Aguirre
visto en tres obras. (1959 – 1969)

Seminario de grado: “Crítica de imaginarios sociales y construcción de utopías en el teatro
chileno (siglos XX y XXI)”

José Márquez Rosales

Profesor Guía:
Eduardo Thomas Dublé.

Santiago de Chile, Diciembre 2020.

*Para Antígona, Casandra
y las Abuelas.*

Agradecimientos

En primer lugar, esta tesis y estos años de estudio no habrían sido posibles sin la ayuda de mi familia. Gracias a mis padres por generar en mí el gusto por aprender, por acompañarme y guiarme en estos años, por implantar en mí un espíritu crítico y sobretodo, el apoyo incondicional. Gracias a mis hermanas, por acompañarnos todos estos años a través de un crecimiento respetuoso y empático, gracias por todas las conversaciones y aprendizajes mutuos. Gracias a mis abuelas y a mi abuelo, por cimentar una familia solidaria y unida, gracias porque su ejemplo de constancia y amor perdurarán para siempre.

En segundo lugar, quiero agradecer a todas y todos los profesores que me acompañaron en estos años de escolaridad básica, media. Gracias también a todos y todas “lxs” profesores que me guiaron durante la licenciatura. A la profesora Carolina B., quien generó en mí un amor inigualable por el mundo teatral. A mi querido profesor guía Eduardo Thomas, gracias por la tolerancia y el respeto, gracias infinitas por acercarme al asombroso espacio teatral chileno. Gracias, finalmente, a Nelson Báez quien no sólo me enseñó a Isidora, sino que también creyó en mí y gracias a él pude cumplir mi sueño de subirme al escenario.

En tercer lugar, gracias a todxs mis amigxs. A Carla, Fer, Chago, Gabriel, Benja, Milena, Santiago, Millaray, Trini, Nico, Diego, Vania, Angie y David. Gracias por estar en mi vida. Gracias especiales a mis amigxs historiadores: Nicolás y Catalina, quienes me ayudaron en la selección de material historiográfico para esta investigación.

En cuarto lugar, quiero hacer un especial agradecimiento. Primero a Vicente, un hermano que me regaló la vida, por el compartir, por la música, las risas y tantas conversaciones interesantes que hemos tenido. Gracias especiales también a Valentina, porque su compañía me hace feliz. Gracias por la confianza, las enseñanzas y la paciencia. Gracias por todo este tiempo compartiendo juntxs.

Finalmente, gracias a mi Colo Colo querido y al inigualable Caracho Trío, gracias por darle sentido y pasión a mi vida.

Índice

Palabras preliminares.....	5
Isidora Aguirre, obra y contexto.....	6
Marco teórico y conceptual.....	10
<i>Población Esperanza</i> y la búsqueda de un teatro de denuncia universal.....	14
<i>Los Papeleros</i>, la irrupción brechtiana en el teatro de denuncia.....	24
<i>Los que van quedando en el camino: el teatro trasciende la denuncia.</i>	44
Últimas palabras.....	64
Bibliografía.....	66
Apéndice	69

Palabras preliminares.

Sin duda alguna el teatro es una de las formas del arte más directas al momento de posicionarse crítica y políticamente ante ciertos hitos históricos. En este sentido, conocer y re-conocer el espacio teatral chileno es fundamental al momento de hablar de denuncia puesto que desde inicios del siglo XX con autores como Antonio Acevedo Hernández o German Luco, es plausible reconocer cómo comienza a cimentarse un teatro de conciencia y crítica social.

Bajo este orden de ideas, es interesante observar que una de las más grandes e influyentes dramaturgas del siglo XX quede tras bambalinas aún cuando sus modos de denuncia son fundamentales para entender el complejo panorama social y político de aquellos años. Es por esto, que este trabajo se propone tanto como un homenaje a la obra de Isidora Aguirre, pero también como un rescate hacia la visibilización respecto a obras que adquieren una relevancia fundamental vistas desde un presente, hacia un pasado inconciliable.

Para ello se estudiará las obras: *Población Esperanza*, *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino* con el fin de comprender por medio de ciertas características la evolución de la denuncia en su teatro dentro de una época de grandes transformaciones sociales. Esto se realizará bajo el marco de la influencia brechtiana, como también de la importancia del discurso acotacional presente, el vínculo con el contexto de aquel entonces y la función dramática esperada por la autora para cada una de ellas. Asimismo, se analizará la incidencia de estos cambios en su forma de hacer y comprometerse con el teatro, puesto que, dentro de esta investigación podremos ver cómo la autora, además de hacer uso de un compendio teórico para manifestar su denuncia, también tiene una preocupación por investigar y adentrarse en las problemáticas que contextualizan sus obras. Cuestión que ayuda a potenciar el rol social y de denuncia de su teatro.

De este modo, es posible ver como el teatro de Isidora Aguirre, a pesar de contener recursos que tienden a lo inorgánico, su trabajo es sistemático y completo porque en él confluyen la teoría y la experiencia de los sujetos subalternos, elementos que serán trascendentales en el quehacer de la dramaturga.

Isidora Aguirre, obra y contexto.

Al hablar de teatro chileno es probable que un gran número de personas puedan coincidir en que *La pérgola de las flores* (1960) es una de las obras más icónicas y reconocidas dentro de la historia de este arte a nivel nacional. Paradójicamente, mientras resuena en nuestra cabeza: “Quiere flores, señorita, ¿quiere flores el señor? Tengo rosas muy bonitas, para cualquier ocasión”, quizás la mayoría de las personas no logren identificar y relacionar a Isidora Aguirre como la difusora de estos versos, y mucho menos identificarla como una de las mayores dramaturgas del siglo XX en Chile.

Isidora Aguirre (1919 - 2011) fue una de las más importantes dramaturgas chilenas del siglo XX. Nacida y criada en Santiago en el seno de una familia acomodada, hija del ingeniero Fernando Aguirre y la pintora María Tupper, quien a su vez era sobrina de la connotada escritora Marcela Paz. Isidora desde muy pequeña logró estar estrechamente conectada con el mundo artístico, esto por las constantes tertulias que organizaba su madre en su propia casa. Luego de cursar sus estudios escolares pudo vincularse a las artes de manera formal al seguir estudios de literatura, música e incluso ballet, pero fue el trabajo social uno de sus principales proyectos, en el cual logró vincularse y desarrollar directamente su vocación personal. Posteriormente, luego de estar un tiempo en Francia vuelve a Chile a principios de la década de los 50', donde comenzaría sus primeros pasos por el mundo teatral al estudiar con grandes figuras del ambiente teatral chileno para aquellos años: Hugo Miller, Pedro de la Barra y Agustín Siré.

En este contexto, es importante concebir el modo en que la autora se enmarca en un ambiente teatral ya encaminado a la consolidación desde la fundación de los teatros universitarios a principios de los años 40'. Esto significó, sin duda, la profesionalización de esta disciplina, lo cual conllevaría a la aparición de un gran número de directores, actores, escenógrafos, entre otros, quienes consideraban esencial la tarima como punto de encuentro para no sólo exponer sus propios ideales, sino también para vislumbrar de manera crítica el propio contexto social y político que se veía por aquellos años. Juan Andrés Piña (2014) sobre la llamada generación del 50' asegura que este grupo “[...] quiso poner en tela de juicio a la sociedad y a las personas de su tiempo, que deseó interrogarse respecto de las estructuras recibidas, efectuando una crítica hacia una tradición que se negaban a aceptar.” (551). De este modo, Isidora Aguirre se vincula directamente con una escena teatral crítica respecto al

contexto social y político que se vivía en Chile para aquellos momentos. La gran cantidad de dramaturgas y dramaturgos que lograron hacerse un nombre durante estas décadas se caracterizaron principalmente por su heterogeneidad tanto a nivel argumental como estructural, pero siempre con la finalidad de crear un arte que se caracterizara por su chilenidad, es decir, un teatro que se planteare y reflexionara sobre la realidad política, social y cultural del país. A través de la obra poder reflexionar respecto a la cultura nacional.

Considerando este favorable ambiente, la autora comenzaría un recorrido hacia el mundo escénico. Si bien en un principio comenzó estrenando pequeños monólogos, comedias ligeras o incluso guiones de radioteatro, fue desde *Las tres pascualas* donde se hace posible vislumbrar un trasfondo ideológico y una mirada crítica sobre la sociedad. En el año 1959 publicaría, en conjunto con el novelista Manuel Rojas, la obra *Población Esperanza*, la cual daría inicio a una larga trayectoria vinculada al teatro de denuncia y crítica social, posicionándose ideológicamente frente a las injusticias en gran parte de los ámbitos propios de la población chilena. Desde estos años es posible identificar en la producción de Aguirre una preocupación por desentrañar esa humanidad característica de cada ser humano, especialmente aquellos oprimidos, tal como lo explica Eugenio Guzmán:

“Lo que hace grande las obras de Isidora Aguirre es su visión crítica de la realidad, su derecho de autenticidad, su calor humano, de amor a la vida y, más que nada, amor a la justicia. Tanto al hacer reír como al hacer reflexionar, nos está señalando con diferentes técnicas o géneros, un contenido que es fiel reflejo de su comprensión de mundo; su teatro no es un teatro ‘sin salida’, aun cuando denuncia, porque de algún modo deja una puerta abierta a la esperanza, a la posibilidad que tenemos de modificar el mundo”.

(Jeftanovic *Conversaciones con Isidora Aguirre*, 87)

Desde aquellos años en adelante podemos identificar diferentes rasgos transversales a la mayor parte de sus obras. Si bien, la producción generalmente expresa una mirada crítica de la sociedad o de su historia, es importante comprender también de que forma logra encarnar a personajes marginalizados, pocas veces trascendentales para el mundo artístico, tales como: vagabundos, campesinos, artistas, pobladores, pueblos originarios como el mapuche o incluso las mismas mujeres, quienes constantemente alzan su voz en busca de generar un sentimiento de justicia para las y los espectadores.

Igualmente, es valorable el “trabajo de campo” que realiza la autora. En la mayor parte de sus obras encontramos no sólo una apreciación hacia el lenguaje o costumbres de los individuos representados, sino también un acercamiento documental a los hechos que se

vinculan con el contenido de sus obras: En el caso de *Los que van quedando en el camino* (1969) se narran los hechos ocurridos en el año 1934, donde un grupo de campesinos al querer luchar por sus territorios son brutalmente reprimidos para posteriormente ser asesinados. Frente a esto, la autora personalmente va a Ranquíl para contactarse directamente con las y los sobrevivientes. Por otro lado, en la obra “Lautaro”, la idea surge desde una petición por parte de las mismas comunidades mapuches, lo cual es favorecido por un estrecho diálogo con el que la autora se nutre para representar los hechos de manera verosímil. Jeftanovic logra evidenciar esta preocupación por el estudio:

“Aguirre, en estas y otras obras, ha erigido un método. Es una dramaturga estudiosa, su documentación es rigurosa; va al terreno mismo, indaga, toma notas, pregunta, dialoga, “sacando el hilo por la puntita” como ella dice. Hace confluír en la creación dramática la documentación, la historia, la antropología y los testimonios orales. Sus obras se basan en general sobre hechos o circunstancias reales; la inspiración brota de esa documentación directa, lo que ella llama “rescatar” episodios, o rescatar personajes de nuestra historia”. (Jeftanovic “Un escenario propio: el papel de las dramaturgas en el teatro nacional”, 313)

Considerando esto, es evidente que la autora tiende a un modo teatral realista, influenciado directamente por el teatro brechtiano, categoría asignada por varios críticos como es el caso de Castedo-ellerman en “Teatro chileno de mediados del siglo XX”, en el cual define *Los Papeleros*: “En las nueve escenas sueltas de *Los papeleros*, Aguirre usa técnicas expresionistas de desintegración de la estructura del teatro ‘bien hecho’ y técnicas del teatro total que son parte del método de Brecht” (Castedo-ellerman 83). Por otro lado, el crítico e historiador del teatro chileno Andrés Piña la sitúa dentro del teatro de denuncia social y política contingente, el cual se vincula directamente con el teatro de crítica social, pero profundiza sus características; según Piña las obras teatrales de denuncia: “se refieren a las demandas de las clases desposeídas, a los anhelos de los sectores postergados y su lucha para que exista una mejor distribución económica y una auténtica justicia social. A la vez, critican ásperamente a las instituciones burguesas y proponen cambios muchas veces revolucionarios. Hay ocasiones, incluso, en que algunas de ellas tienen una fuerte cercanía con el llamado <<teatro panfletario>>” (593). Esto último igualmente no deja de ser relevante, porque la autora por petición del expresidente Salvador Allende acompaña su campaña presidencial con la obra *Los que van quedando en el camino* (1969), además de participar

en su gobierno a través de un teatro callejero. Todo esto, con el fin de propagar un mensaje político claro, que sustentaba las ideas de la unidad popular.

A pesar de su vasta trayectoria, es interesante considerar de qué modo en el panorama nacional es aún desconocida la incidencia de la autora en el mundo artístico. Minimizar su labor artística solamente a *La pérgola de las flores* denota una despreocupación a nivel nacional por su obra; igual influye por un lado el hecho de ser mujer en un espacio masculino, como también el hecho de abordar temáticas sociales. Es por esto por lo que surge la inquietud de investigar sobre su producción teatral, justamente para destrabar la mirada que se tiene sobre una autora que debiese ser mayormente reconocida, leída y representada. Las problemáticas transversales a su producción vistas desde la actualidad logran evidenciar un mínimo avance político sobre diferentes conflictos sociales, lo que evidencia no sólo una incapacidad política por resolverlos, sino que también para tener una mirada social amplia sobre la historia de Chile, y corresponder cómo estos al estar inconclusos se mantienen latentes en el presente.

Es por esto, que mi trabajo se plantea como una indagación sobre la poética dramática de la autora en tres obras escritas entre los años 1959 y 1969. Donde se observa que existe un cambio evolutivo en la concepción dramática que comienza a cimentarse en *Población Esperanza* (1959), en esta obra, es posible vislumbrar ciertos aspectos relacionados con un teatro de denuncia. Posteriormente, sus lecturas y estudios sobre el dramaturgo Bertolt Brecht generarán un cambio en el método de escritura teatral, como también en la función dramática del teatro y en el modo de llevar a cabo esta crítica social. Así se presenta y analiza la obra que alcanzó mayor cercanía al teatro épico: *Los papeleros* (1963), para finalmente observar en *Los que van quedando en el camino* (1969), como la autora logra un equilibrio entre la propuesta brechtiana y su estilo propio, lo cual evidenciaría una reflexión sobre su técnica de escritura.

Para llevar a cabo esta comparación, tendremos en cuenta no sólo el contexto de producción, el cual evidencia una cercanía y una reflexión sobre el acontecer social y político, sino que además es relevante considerar la estructura dramática, los recursos dramáticos, las y los personajes que protagonizan estas obras, y la función dramática, es decir, las intenciones y los propósitos de la dramaturga esperados para cada una de las obras. Además, para la

investigación se considerará tanto las obras dramáticas como la propia concepción que tiene la autora sobre su producción, la cual es posible constatar a partir de múltiples entrevistas.

Marco teórico y conceptual.

a) *La irrupción brechtiana en el drama.*

Generalmente para analizar el drama o estudiar la poética dramática de una obra teatral, se considera como punto inicial la *Poética* de Aristóteles. Es sabido que este texto es esencial no sólo por el hecho de ser el primero que teorice sobre el drama, sino que también por el hecho de que sus análisis puedan extrapolarse a cualquier ámbito artístico. Asimismo, es reconocido el hecho de que posiblemente estos fueran solamente ‘apuntes’ recogidos en base a sus enseñanzas, lo cual explicaría la inexistencia de una obra concreta total perdida, justamente por el hecho de que el análisis se centre en la tragedia y no menciona a la comedia como sí indica que lo hará. Igualmente, es errado considerarla como un tratado normativo ya que justamente ese no era el objetivo de Aristóteles, sino más bien probablemente él dirigía su teorización hacia la comprensión de las obras reconocidas como pioneras en el teatro griego, es decir, sus análisis nacen justamente desde obras teatrales ya representadas y posiblemente vistas por él.

En definitiva, sus postulados buscan ordenar y organizar un modelo en el cual puedan crearse y analizarse las obras. La forma en la cual él observó el drama fue tan lúcida que no es casualidad que ese modelo funcione hasta la actualidad para la creación dramática. Sus principales postulados apuntan hacia una concepción total de la obra basada en el principio de causalidad, el que se explica por la inclusión de un inicio, un desarrollo y un final; el cual se sigue a modo de concatenación ascendente que llegaría a su punto más álgido en el *climax*. Además, si consideramos que la finalidad de la tragedia debía estar constituida de tal forma que para quien observara “[...] el desarrollo de los hechos se horrorice o se compadezca por lo que acontece.” (Aristóteles 1453b). De esta forma, se presentaría un espacio de identificación por parte del espectador para/con las figuras dramáticas, dado justamente por la *catarsis*, momento en el cual existe una purgación a partir de la observación del otro sujeto. Este método de considerar el drama fue un precedente importante para todo el desarrollo dramático, quizás hasta la irrupción de las vanguardias a inicios del siglo XX. Si

consideramos el contexto político posterior del período de entreguerras nos encontramos con diferentes propuestas que se plantean contra el elitismo artístico, a las que el teatro no fue ajeno.

El primero en plantearlo fue Erwin Piscator quien, con la ilusión de crear un teatro revolucionario y político, se encargó de añadir diferentes métodos tanto dramáticos como teatrales para la conformación de un teatro que consistía en: “tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de un orden nuevo” (171). Esto, se planteaba directamente como un teatro activo y combatiente, dirigido hacia el proletariado y no a la aristocracia como generalmente lo hacía el teatro en aquella época. Para poder llevar a cabo este teatro, Piscator añadió diferentes técnicas nunca antes empleadas, como carteles, proyecciones de películas, entre otras. Además, también comenzó a ocupar referentes para sus argumentos, acercándolos directamente a la realidad: “El factor heroico de la nueva dramática ya no es el individuo, con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas” (Ídem 170). Este autor resulta clave porque podría considerarse como el preámbulo a un teatro épico, el teatro épico brechtiano.

Si bien Piscator marca un precedente importante para Brecht, es éste quien logra trascender con este método dialéctico. Para el dramaturgo alemán quizás lo más relevante fue contraponerse al teatro *hechizo*, ya que éste, al generar la identificación del espectador con las figuras dramáticas denotaba un encantamiento, el que obstaculizaba una visión total sobre las acciones, pero también un razonamiento sobre los hechos representados. En contraposición a la compasión o identificación, Brecht buscaba que el espectador estuviese activo, tal como un actor social; lo cual suscitaría una mirada crítica sobre lo presentado. Para poder lograrlo planteó el llamado *efecto de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*): “permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante” (Brecht *Pequeño organón* 133). Esto se podría evidenciar tanto por la actuación de los actores, como también por los diferentes recursos teatrales, que buscan estar constantemente demostrando al espectador que se encuentra en el teatro, no en la vida real. Dentro de estos recursos quizás los más relevantes sean la utilización de un narrador externo a la acción dramática, el cual puede explicar la escena a presentarse o entregar información sobre las diversas situaciones a representar. También encontramos la escasa ocupación de

escenografía, la utilización de música discordante con la trama, por ejemplo, utilizar música alegre en momentos de tristeza; el uso de carteles, entre otros.

Por otro lado, es importante también considerar que otro hecho relevante para la comprensión brechtiana, en contraposición a la aristotélica, es la estructura dramática. En el caso del pensador alemán, él busca romper con la cadena causal de los acontecimientos basada en un orden: inicio – desarrollo – desenlace. Brecht plantea una configuración basada en diferentes acontecimientos curvilíneos, los cuales deben ser encadenados por el espectador; de este modo, la acción avanza a saltos y constantemente existe una yuxtaposición de situaciones.

Finalmente, es relevante igualmente considerar en efecto que buscaría generar en el espectador el teatro épico en contraposición al teatro dramático:

El espectador del teatro dramático dice: “Es cierto; yo también sentí esto... Así soy yo... Eso es perfectamente natural... Esto siempre será así... El sufrimiento de ese hombre me conmueve, porque no hay salida para él... Así es el gran arte: aquí todo está sobrentendido... Lloro con el que llora, río con el que ríe”.

El espectador del teatro épico dice: “No había pensado en eso... No hay derecho a obrar así... Qué notable es esto, casi diría increíble... Hay que acabar con eso... El sufrimiento de ese hombre me conmueve, porque habría una salida para él... Así es el gran arte: nada se da por sobre entendido en él. Río del que llora, lloro por el que se ríe” (Brecht, 1970, 128)

b) Teatralidad, didascalias y reflexividad.

Cuando estudiamos textos dramáticos es importante comprender de qué modo estos se configuran. Si consideramos los planteamientos de Ingarden, el texto dramático estaría compuesto por dos textos, el primer o principal vendría siendo todo lo declarado por las y los personajes, y el texto secundario serían las indicaciones escénicas de montaje. A medida que ha pasado el tiempo, este texto ‘secundario’ ha adquirido una vital importancia; si consideramos los supuestos de la teórica Anne Ubersfeld, este texto secundario que ella prefiere denominar didascalias, iría más allá que aquellas indicaciones escénicas, sino que también incluiría los enunciados de los personajes que entregan información relevante para la realización escénica. Esta importancia se comprende como una indicación concreta de parte del dramaturgo para la representación teatral. Además, es importante, porque la evolución histórica de las didascalias da cuenta de una voz personal independiente dentro de la misma obra para sus efectos representativos. Esto, genera tanto una indicación que apunta

directamente a quienes trabajen la obra: director, escenógrafo, actores, entre otros; pero también estaría facilitando la lectura por parte del público ordinario, como indica Ubersfeld: “Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de «representatividad»; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto” (16), en las matrices de representación radicaría la especificidad del texto dramático. Si consideramos además los postulados de Villegas (1991), “El hablante dramático o dramaturgo ficticio proporciona una interpretación de los comportamientos futuros de los personajes, le da los instrumentos al lector para poder entender adecuadamente el personaje” (15), en el fondo, las didascalias servirían para explayar aquello que no es posible vislumbrar solamente por medio de los diálogos. Asimismo, es importante reconocer que aquel discurso genera la *virtualidad teatral*, la cual se explica como aquella potencia del texto por ser representado. Como en el presente trabajo se estudiará principalmente textos dramáticos, es importante comprender de qué modo estos relevan una eventual representación, pero también la expresión misma por parte del dramaturgo para generar de manera más prolija su función dramática para y con la obra.

Asimismo, es importante mencionar igualmente la importancia de la *reflexividad*, la cual se explica básicamente por aquello presente dentro de la obra que refiere directamente al mundo teatral. Existen en el texto dramático diversos mecanismos y modos de reflexividad, tales como: el teatro dentro del teatro, la reflexión sobre el arte o el artista dentro de la obra, la percepción del tipo de obra que se hace, o la misma construcción dramática generada por el autor, entre otras. Para efectos de esta investigación es relevante considerar que la dramaturga reflexiona concienzudamente tanto sobre la función que asigna a su teatro como sobre las estrategias dramáticas y teatrales que adopta para que sus obras respondan a su concepción del arte teatral. Así, la reflexividad se constituye como uno de los elementos sustanciales al momento de comprender la evolución dramática de Isidora Aguirre.

Población Esperanza y la búsqueda de un teatro de denuncia universal.

Estrenada en enero de 1959 bajo la dirección de Pedro de la Barra, *Población Esperanza* se alza como la primera gran obra de Isidora Aguirre en la cual la crítica y denuncia social se muestran con mayor evidencia.

Co-escrita con el prestigioso narrador Manuel Rojas, la obra nace de un anhelo personal de parte de ambos autores. Si bien ya se conocían por amistades entre el escritor y la familia de Aguirre, el escritor luego de presenciar la obra *Carolina* le propuso a Isidora escribir en conjunto una comedia. Sin embargo, este género no le acomodaba del todo a la autora, no obstante, trabajar con él podría significarle un acercamiento al mundo de los sujetos marginalizados: “Me gustaba la idea de colaborar con él, pero siempre que se tratara de un tema de personajes populares” (90, Jeftanovic)¹. Además, es sabido que Rojas habría intentado acercarse al mundo dramático sin mayor éxito; por lo cual trabajar con Aguirre era una oportunidad exclusiva, en sus palabras luego de estrenar la obra alabaría a la dramaturga: “... le dije que la quería y la admiraba mucho. Después de trabajar con ella, la quiero y la admiro más. No sólo conoce el oficio, la técnica, sino también tiene gran imaginación y gran sentido de la lógica de los hechos y de los sentimientos.” (Ídem, 91).

En un principio el novelista se resistía a escribir una obra original, a tal punto que llegó a sugerirle a la autora adaptar *Hijo de Ladrón*, lo cual resultó inviable para Aguirre. Finalmente, del diálogo e interacción entre ambos creadores nació el universo de *Población Esperanza*: “Fue un trabajo en total armonía. Cada uno introducía personajes, que luego trabajábamos en común. Tanto nos compenetramos en esa “promiscuidad creativa”, que los críticos le atribuían a Manuel el personaje del mendigo Filomeno, que era creación mía, y a mí la mendiga Emperatriz, que hacía reír” (Ídem, 90).

La obra, tal como indica su nombre, exhibe el estilo de vida que se lleva dentro de una población ‘callampa’; y está centrada principalmente en torno a Don Teo, el dueño de un pequeño boliche, y su sobrina, quien llega como trabajadora social. Las escenas transcurren en su mayoría alrededor de este negocio, en el cual transitan diferentes personajes propios de un ambiente marginal: prostitutas, mendigos, ladrones, niños, mujeres trabajadoras o

¹ Desde esta cita en adelante, todas las citas a Jeftanovic corresponden a *Conversaciones con Isidora Aguirre*.

incluso un pastor. Para comprender el mensaje que buscaba transmitir la autora, es importante hacer hincapié en el contexto al cual apunta esta obra dramática.

a) *Contexto Histórico.*

A lo largo de su producción dramática, Isidora Aguirre vinculó constantemente sus obras con la realidad social. Esto sitúa a la autora en un contexto político y social determinado, y comprenderlo ayuda para acercarnos de mejor forma a las diferentes piezas dramáticas. Sin duda *Población Esperanza* resulta ser una obra fundacional para este tipo de mirada detallada y crítica de la realidad, justamente por hacerse cargo del contexto histórico.

En Santiago de Chile y en las grandes ciudades del país existe un gran precedente sobre las migraciones campo-ciudad. Ya desde fines del siglo XIX es posible rastrear cómo grandes grupos humanos se movilizaban hacia las grandes urbes, esto se explica por la creciente industrialización que se centraba en grandes provincias, pero en mayor escala en la capital. Es por esto, que la demanda de mano obra generó la creencia respecto un aumento de oportunidades laborales:

Esta es la raíz del fenómeno de las poblaciones callampas. A medida que fue aumentando el desempleo en la minería y en la agricultura, los cesantes se vieron obligados a emigrar a las grandes ciudades. Allí encontraron que no podían ser absorbidos por la industria, ya que este sector no daba trabajo más que a un porcentaje minoritario de la fuerza laboral, con lo que se vieron obligados a integrarse al área de las actividades no especificadas. (Urrutia, 48).

Frente a estos hechos, la ciudad no se encontraba preparada para albergar a un gran número de personas, lo cual significó una sobrepoblación a raíz de la incapacitada infraestructura y la nula planificación urbana. Este abultamiento determinaría que gran parte de las personas desde la década de los cuarenta comenzara a tomarse diferentes territorios: “[...] surgieron asentamientos humanos precarios en bordes de ríos y canales, cerca o encima de basurales, en terrenos desconectados del tejido urbano existente.” (Espinoza, 246).

Es importante también comprender como la obra de Aguirre se relaciona directamente con los problemas que suscitaban estas ocupaciones de terrenos: constantemente las fuerzas públicas intentaban impedir las tomas, pero en otros casos incluso las ocupaciones eran aceptadas con una previa notificación a los carabineros. Esto se explica tanto por el hecho de que estas acciones resultaban a veces en espacios públicos como privados; pero también, y en mayor parte, por la nula preparación gubernamental para enfrentar estas problemáticas.

En la década de los cincuenta se incrementaría este conflicto, justamente porque se confrontaba directamente con las nuevas políticas urbanas que aspiraban a renovarse en la búsqueda por ser una metrópoli: “En el año 1952 en Santiago quería cambiar su fisonomía y convertirse en una ‘ciudad moderna edificada hacia arriba’... “sus habitantes, en general gentes de muy escasos recursos económicos, eran aventados a los extremos de la ciudad y muchos de ellos pasaron a engrosar las poblaciones callampas.” (Urrutia, 63). De esta forma, ya la marginalidad se transforma en una política institucional irresoluta; si bien, por aquellos años se conformaría la CORVI (Corporación de la vivienda) esta resultaría incompetente para solucionar estas dificultades.

El nombre de poblaciones callampas no está muy bien delimitado, se cree que comenzaron a llamarse de esta forma principalmente porque se ubicaban en espacios mayoritariamente húmedos, pero también por el llamado ‘crecimiento por agregación’, el cual consistía en que cuando una o más familias al haber escogido un terreno, se trasladaban a él durante la noche y construían un tipo de ‘rancho’; en los días posteriores se iban agregando más familias lo cual constituiría un asentamiento sin que alguien lo hubiera planificado, tal como las callampas (Espinoza, 246). Estas poblaciones eran construidas con latas, maderas, cartones o viejos trapos. La superficie era de tierra, lo cual significaba que durante el invierno se transformaba en barro y durante el verano en polvo, en el cual debían realizar todas las actividades, ya que las ‘casas’ realmente eran diferentes montones de trapos y se usaban solo para dormir.

Según un estudio realizado por cinco estudiantes de arquitectura, y recogido por Cecilia Urrutia, existen 3 diferentes clases de poblaciones callampa. Las primeras serían las más aptas para vivir ya que contaban con los servicios básicos de luz y acceso al agua, y la utilización de materiales resistentes en la conformación de los hogares. En el caso del segundo tipo, las casas generalmente se componen por materiales reciclados y el acceso al agua se restringe a una llave por cada quinientas personas. En el caso de las últimas, estas se constituyen por materiales de deshechos, y generalmente cuentan con una letrina por cada quinientas personas. Las personas que las habitan son muchas veces cesantes, y la población contiene “[...] gran cantidad de vagos, maleantes o delincuentes ocasionales [...] el 75% de los niños no va a la escuela.” (Urrutia, 38-39). De esta forma, la población representada en la obra podría encasillarse dentro del segundo y tercer tipo, ya que es posible observar

quiénes las habitan, como las condiciones en las cuales Carlitos -niño al cual va a visitar Flora- se encuentra. Esto nos ayuda a considerar de qué modo el espacio a representar es escogido con suma claridad considerando el impacto y la incrementación que tenían las poblaciones en aquella época, como muestra crítica de un espacio insignificante para los gobernantes.

b) *Estructura dramática*

La obra está construida de modo tradicional y tiene muchos elementos del melodrama. Su disposición tiene un inicio, un desarrollo y un final. Culmina con un clímax dramático. Las situaciones y las acciones de los personajes generan un clima de compasión que debe impactar en la recepción del espectador.

En el caso de la estructura definida, es importante considerar que el primer cuadro funciona como una presentación de los personajes coincidiendo también con el inicio de una nueva jornada. Esta introducción sirve desde ya para demostrar un ambiente de cercanía entre los diferentes personajes, además es posible observar de qué modo también se contextualiza la situación de cada una de las figuras dramáticas, las cuales se presentan desde su singularidad y sus inquietudes personales: En el caso de Don Teo se presenta sus dificultades por el incumplimiento de su renta, los anhelos de parte de Emperatriz sobre su futuro negocio o incluso los problemas de abuso vividos por Ana María y Luzmila. Esto, funciona de tal manera para no sólo generar un enganche con el espectador, sino que también para exponer cómo pueden en algunos casos resolverse.

Esta presentación también incluye la llegada de un agente externo a la población: Flora, una trabajadora social generará un cambio en algunos pobladores. Si bien, el argumento se conforma por diferentes microhistorias, es relevante considerar la historia de Flora y Talao como eje medular respecto al resto, justamente por el desenlace trágico que esta conlleva. Por otra parte, las historias secundarias como las de Don Teo; los mendigos Filomeno y Emperatriz; o Zacarías y Ana María, comparten con la principal una elaboración tradicional de tono melodramático destinada a generar compasión en el espectador.

Sobre la compasión, esta se provoca por medio de un acercamiento sentimental con los personajes. Desde la presentación ya se puede vislumbrar que existe en los personajes un sentimiento de descontento con el espacio que habitan, y también lo expresan con

honestidad: “Emperatriz: ¿Quién sería el jetón que la nombró “Población Esperanza”? Esperanza ninguna, estaría mejor.” (cuadro 1, Acto primero)². Asimismo, la obra entrega comentarios cotidianos claves para construir la trama.

En el caso de la relación entre Flora y Talao se puede evidenciar una evolución, marcada en el trato que se da entre ambos. En un principio Talao, cuando Flora le ofrece ayuda al niño, se muestra bastante reticente. Pero luego de que ella le ayude y cure después de la riña que tuvo con Trifulca, la percepción sobre la trabajadora comienza a cambiar. Este cambio se logra evidenciar claramente hacia el final de la primera escena, momento en que ambos discuten y él encara a Flora, justamente por ser un agente externo a la población, y la increpa respecto a su nulo conocimiento de cómo es la vida en estas condiciones: “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” (Ídem), este momento es interesante, ya que la crítica podría operar en dos niveles, uno al interior de la obra, que apela a Flora, y otra que trasciende el mundo dramático para dirigirse al público espectador, que tampoco conoce esta realidad. Igualmente, existe una búsqueda por generar compasión tanto en Flora como el público, quienes se afligirían por la experiencia de vida contada.

El desarrollo de la obra se ciñe a una evolución en el trato de ambos personajes, los cuales igualmente presentan conflictos dadas sus diferencias sociales, Flora está preocupada por el estilo de vida que lleva el Talao y buscará generar un cambio, el cual nuevamente se resiste apelando a la emocionalidad en base a una determinación social: “¡Está loca! Ya tengo los huesos duros. ¿Cree que es fácil cambiar? Mire, Florita, si a usted la sacan del mundo en que se crió y la hacen entrar al mío ¿Cómo se sentiría?” (Ídem, acto segundo). En respuesta, Flora también lo apela afectivamente: “Dijo que es capaz de cualquier cosa ‘si yo se lo pidiera’ Bien, trate de cambiar, Talao. Se lo pido como mujer.” (Ídem). De esta forma, se comienza a crear cierta complicidad en los personajes, que podría desembocar en un romance e incluso transformar el estilo y la visión de la vida del Talao.

Aún así, el desarrollo también ofrece claves para comprender el final de la obra. Irrumpe Juan Reinoso, hijo de don Teo, quien tiene conflictos tanto con su padre, como con Talao.

² Las citas de *Población Esperanza* sólo comprenden el cuadro y acto, porque la versión disponible correspondía a un recurso web, que no incluía número de página.

Es él quien les da la información para poder realizar el robo, y justamente es él quien luego lo entrega por no haber sido beneficiado por el asalto.

También se nos muestra el caso de Emperatriz y Filomeno, otra complicidad amorosa, que nace a partir de los deseos de ella por comenzar un nuevo estilo de vida a partir de un negocio, esto finalmente se ve truncado porque Filomeno hurta el dinero y se emborracha, punto álgido antes del final justamente porque nuevamente existe una apelación emotiva al espectador ante la imposibilidad de la mendiga por recuperar sus ahorros.

Finalmente, el desenlace dado por la historia medular de Flora y Talao, se ciñe claramente a un modelo tradicional basado en un clímax dramático: el asesinato del Talao. Este recrudece de manera mucho más profunda en los espectadores, porque ya hemos presenciado una evolución individual dada su condición inicial como bandido, la cual se observa cuando le dice al Zurdo que bote el ‘último robo del Talao’. El cambio impulsado por Flora demuestra un quiebre en la visión que tenía sobre su vida: “Cuando le dije que tenía miedo a cambiar no le mentí. Todavía lo tengo. Pero si ahora le digo que sí... ‘¡es sí!’. ¿Me cree? Ahora, vámonos. Aquí no me puedo quedar” (Tercer acto, cuadro 2). Igualmente es necesario considerar cómo existe incluso una sorpresa por parte de don Teo, lo cual apela emocionalmente de nuevo: “Hijita, pensé que todo se iba a ir al diablo. A veces, hasta los viejos nos engañamos. Y, más que por ti, Florita, me alegro por él. Se lo merece” (Ídem). Esto, como precedente al asesinato engloba nuevamente la búsqueda de compasión, lo cual nos evidencia como esta se adscribe a una estructura dramática tradicional.

c) *Recursos dramáticos y reflexividad.*

En relación con el texto acotacional o didascalias presentes en la obra encontramos un tratamiento más bien discreto sobre estas, lo cual se evidencia en que en su mayoría resultan ser instrucciones para el montaje, salidas y entradas de personajes, sus expresiones y emocionalidad.

Quizá la didascalia más determinante se ubica justo antes de iniciar el texto dialógico: “La obra transcurre en una población marginal muy pobre”, esto inmediatamente marca un precedente no sólo para situar la obra en un espacio determinado, sino cómo es y cómo representarlo a partir de esta información. Teniendo en consideración el contexto en el cual se sitúa la obra dramática, es sugestivo observar el uso del adverbio *muy* que alude a un

problema socioeconómico importante para la época. Es decir, no sólo estamos frente a la pobreza, sino que ante la pobreza extrema. Este elemento no resulta azaroso, sino más bien indica un minucioso aporte por parte de ambos autores para visibilizar las condiciones de vida de los sujetos marginales.

Así también, es importante rescatar el impacto que tiene esta acotación para el transcurso de toda la obra, ya que no sólo se verifica en términos escenográficos, sino también en los modos y experiencias de vida: “Aquí en esta población somos todos ‘piojos de la misma costura’. Claro que algunos son más miserables que otros” (Acto segundo).

Por otro lado, es fundamental notar cómo existe una conciencia por parte de los personajes del estilo de vida al cual pueden aspirar. Ellos hacen referencia a lo que significa intentar salir de ese lugar y estilo de vida, lo que cumple una función predictiva del final de la obra. En voz de Ana María ella sentencia “Cada vez que un pobre diablo está con el pié en el estribo para salir de la miseria, otro pobre diablo lo agarra y lo tira para abajo” (Ídem), esta forma de ver el estilo de vida al cual puede aspirar no sólo da cuenta de una reflexión basada en las experiencias de los personajes, sino que también funciona como un recurso reflexivo al ser aplicable a la misma obra. No es menor considerar que este juicio se reitera en voz de don Teo: “La miseria es un mal que no agarra sólo por afuera, agarra por dentro. Los que están en el hoyo, no tienen fuerza para salir. Y si asoman la cabeza, viene otro y lo empuja para abajo. La miseria es el mal de los miserables” (Ídem). Finalmente, esta frase se reitera por tercera vez en la obra posteriormente a la muerte de Talao, pronunciada nuevamente por don Teo, pero esta vez mucho más seria porque aquello que fue indicado con anterioridad, se cumplió cabalmente.

Otro recurso observable en la obra, el cual también es posible vislumbrar de manera reflexiva, es el nombre que se le da a la población; lo cual genera una paradoja no sólo en el espectador sino también en sus habitantes, quienes incluso lo cuestionan: “En contraposición con el título, el drama es el reflejo de la frustración de cualquier esperanza, los protagonistas no tienen capacidad para superar el ambiente de degradación que les rodea por sí mismos, sin alguien que les guíe o les brinde alguna ayuda” (Castellarín 108). La esperanza es irreal pero cuando se considera externa al ambiente de los personajes, es decir, quienes busquen abandonar este espacio y su realidad social, como Talao, caerán siempre en la desgracia producto de que un otro denegará su paso, hecho profundamente determinista pero arraigado

en la conciencia de los personajes. Porque la esperanza permanece en la población, evidenciado justamente en el caso de Emperatriz y Filomeno, quien le roba sus ahorros para emborracharse, pero luego de asumir su error afirma su postura de enmendar las situaciones, es decir, la esperanza sólo se puede conseguir en este mismo espacio.

d) *Personajes*

En el caso de los personajes representados en la obra, estos se corresponden de manera evidente con el contexto representado, la marginalidad se condice dado un ambiente y personajes adecuados. Esto incluso visto externamente conlleva a pensar en una búsqueda por situar a estos sujetos como universales, considerando justamente a los excluidos como un porcentaje real y no menor presente en todo el mundo. Teresita Castellarín también da cuenta de esto: “[...] esta carencia de especificaciones en la caracterización de los personajes obedece, sin duda, al carácter arquetípico que los autores han querido otorgarle a los mismos con la intención de universalizar la situación dramática” (Ídem 110). En una entrevista a Manuel Rojas en *Ercilla*, él asegura que “Sus criaturas son símbolos de seres, o de serie de seres, de sus actitudes, condiciones y problemas [...] el tema y los personajes son universales, o pretenden serlo por lo menos. Pero el escritor o el dramaturgo necesita colocar sus personajes en un ambiente o marco que sea conocido por el lector o espectador” (citado en Castellarín 110).

Si bien, cada personaje cuenta con rasgos propios es importante considerar de qué modo existe una constante búsqueda de humanidad en todos ellos, la cual cobra diferentes aristas considerando la heterogeneidad del entorno. Por ejemplo, en el caso de Talao se nos muestra un maleante que pese a realizar actos delictivos, asiste a quienes están en condiciones menos favorables, como lo fue en el caso de don Teo cuando le prestó ayuda, o el mismo caso de Carlitos, niño del cual está a cargo.

Igualmente es relevante considerar de qué forma las figuras dramáticas no responden a rasgos estáticos, sino que más bien son evolutivas, ya que la exposición al diálogo con los otros logra generar cambios tanto en su estilo de vida como su concepción sobre el mundo. Esto se puede vislumbrar en mayor medida en las figuras femeninas, donde no tan solo encontramos una emotividad de que carecen los hombres, sino también, de una preocupación y constante búsqueda por transformar positivamente tanto el entorno, como a sus pares. En

el caso de Luzmila, ella justifica la violencia que ejerce su esposo justamente porque entiende que las condiciones en las cuales éste se encuentra lo llevan a actuar así. También, notamos la preocupación al momento de pedir ayuda a Flora respecto a sus hijos, uno enfermo y “[...] otro chiquillo malazo, que lo quiero encerrar. Es muy loco.” (Acto primero, cuadro 1), lo cual es mencionado justamente para que no se contagie de las malas costumbres que podría llegar a recibir.

También no es menor el impulso que toma Emperatriz por conformar un negocio propio “Pero ya luego se me van a acabar las penurias. Voy a poner un quiosco para vender diarios y cigarrillos.” (Ídem). Este espíritu por querer generar cambios no nace de un hombre que está en la misma situación de ella: Filomeno, el cual no sólo se asocia con ella por comodidad, sino que también le roba sus ganancias. Frente a lo cual, ella asume nuevamente el estado de las cosas, con el optimismo de poder cumplirlo. Esto a su vez genera un cambio por parte de Filomeno, quien comprende cómo debe actuar desde ese momento en adelante. El caso medular de la obra, Flora y Talao, también nos muestra un impulso femenino por querer cambiar las condiciones de vida del muchacho: “Estoy segura que no está satisfecho con la vida que lleva. Es capaz de algo mucho mejor” (Acto primero, cuadro 2).

Esta importancia otorgada al rol de las figuras femeninas da cuenta de una crítica al orden patriarcal, porque gran parte de las figuras masculinas siguen perpetuando el estilo de vida determinista que existe en la población, y son las mujeres quienes impulsan los cambios.

e) *Función dramática y conclusiones.*

Como se ha revisado por extenso en este apartado, es posible inferir como se correlacionan los diferentes ejes para configurar la obra cercana al teatro de denuncia social, tal como fue esperado por la autora al compartir escritura con Manuel Rojas. Esta se puede evidenciar primeramente en la universalización de los personajes, dando cuenta de qué modo estos responden a rasgos aún presentes en todo el mundo. Asimismo, esto apela también al espectador ya que, de cierto modo, lo hace cuestionarse sobre las condiciones y el estilo de vida que tienen estas personas.

La aparición de Flora igualmente puede ser vista como una instancia de ayuda, la cual puede funcionar si consideramos la brindada a Carlitos; como también el impacto que genera en

Talao, quien accede a transformar su estilo de vida, lo cual finalmente es truncado por agentes externos a lo alcanzable por la trabajadora social.

Esta visión sobre los alcances que puede tener este modo de vida de los pobladores pareciese ser un riesgo cotidiano. Este realismo con fundamentos deterministas o incluso naturalistas busca generar una repercusión afectiva en los lectores o espectadores. Bajo este orden de ideas, el final trágico de la obra adquiere un sentido paradójico si nos centramos en el título de esta, ya que la esperanza se transforma en un elemento escurridizo, puesto que, parece deja de operar en aquellos sujetos que buscan superar el espacio de la marginalidad. En este sentido, adquiere total coherencia que en casos como los de Emperatriz y Filomeno la esperanza se manifieste como un fin alcanzable, dentro de la misma realidad habitada.

Finalmente, es prudente cuestionarnos al público a quién se dirige la obra. Esto, porque hacia aquellos años el teatro aún estaba en búsqueda de convocar a todos los sectores sociales. Si bien, la obra llegó a representarse y estrenarse en poblaciones. Es interesante contrastar el impacto que generaría tanto en un público de clase media o alta, en contraposición a uno de clase baja. La acusación respecto a las condiciones de vida y la problematización respecto a la búsqueda de los sujetos marginalizados por abandonar estos espacios; leída desde diferentes perspectivas sociales mantiene el carácter de denuncia, y mantiene la pregunta por cómo estas pueden ser remediadas.

Los Papeleros, la irrupción brechtiana en el teatro de denuncia.

Escrita durante 1963 y representada por primera vez en el año siguiente, es la primera obra con un acercamiento directo hacia el teatro épico de carácter brechtiano: “Al escribir *Población Esperanza* aún no conocía las teorías de Brecht” (Jeftanovic 112), lo cual demuestra un compromiso fundamental con un teatro de denuncia social.

Ambientada en un basural aledaño a la periferia santiaguina, la obra se estructura en torno a diferentes cuadros, los cuales nos narran la historia de quienes habitan este espacio. Es justamente este espacio el que cobra una vital importancia, porque es también dónde trabajan los pobladores del vertedero recogiendo papeles y cartones. Que posteriormente venden a bajos precios a la misma compañía papelera. La obra gira en torno a la vida de los papeleros, quienes son presentados como sujetos marginales que viven una rutina cotidiana donde se ven enfrentados a la precariedad de un trabajo informal sin una remuneración que les permita salir de ese entorno, quedando condenados a pertenecer a una clase invisible para el resto de la sociedad. Desde esta perspectiva, la implementación de recursos brechtianos por parte de la autora resultaría eficaz para poder plasmar un teatro de denuncia que apelaría directamente al espectador, como lo pretende el teatro épico.

Ahora bien, si nos detenemos en el aspecto mencionado anteriormente, podemos ya establecer una conexión concreta con la obra previamente analizada, Eso se debe a que la autora nuevamente representa la realidad de personajes marginales, pero ahora impregnada de una mirada cruda que enfatiza sus dificultades e injusticias. La dramaturga intenta hacer visibles a los que no queremos ver y su recurso ya no es la descripción sino más bien, una interiorización más profunda respecto a las figuras dramáticas representadas.

Al igual que *Población Esperanza*, la historia se construye alrededor de residentes marginales, en este caso, de un vertedero, quienes deben soportar un estilo de vida precario, caracterizado no sólo por las inexistentes condiciones de vida del espacio habitado, sino también por las escasas posibilidades de poder revertir esta situación. Que genera, a fina de cuentas, resignación en los desgraciados habitantes. A pesar de esto, existen diferentes personajes que buscan hacer frente a estas situaciones por medio de la organización de todas y todos para enfrentar al patrón del lugar: el *Rico*. Si bien, existe un consenso respecto a la postura sobre el opresor, no así un anhelo por enfrentarlo, y acabar con estas injusticias. Por

lo cual, todos los intentos por querer cambiar las condiciones de vida se ven permeadas tanto por un egoísta burgués inflexible al trato con los sujetos, como también estos mismos quienes renuncian a confrontar estas adversidades.

a) *Contexto Histórico.*

Del mismo modo, como acontece en *Población Esperanza*, Isidora Aguirre se nutre de experiencias reales para llevar a cabo la obra dramática. Esto demuestra en definitiva un compromiso constante por revelar el estado actual del mundo que ella habita, denunciando las insanas vidas de los habitantes de los basurales, llevando a escena un hecho muchas veces ignorado tanto por las instituciones políticas como por la gente ordinaria.

Tal como se mencionó en el capítulo anterior respecto a los habitantes de las poblaciones callampas, existe también aquí un antecedente histórico respecto a quienes habitan los espacios periféricos de la ciudad. En muchos casos los individuos se movilizaban hacia las grandes urbes acompañados de un imaginario lleno de expectativas progresistas para mejorar o incluso modernizar sus condiciones de vida, esto se veía interrumpido por el estado de la ciudad hacia aquel tiempo, como menciona Aguirre:

En los campos, los despidos tienen que ver con la llegada de la maquinaria agrícola. Al llegar a la ciudad, les resulta difícil competir con otros que, como ellos, buscan trabajo. En las poblaciones donde suelen instalarse, les sugieren: “Métete en los papeles para pasar el invierno...”. La recolección de papeles y cartones es oficio en el que pueden trabajar sin documentación, con toda libertad, cuando quieren o cuando pueden. Pero ahí, la falta de disciplina, junto con el alcoholismo, los van maleando y luego se les hace aún más difícil conseguir trabajo. (Jeftanovic 108)

Esto se evidencia directamente en la obra con el *Tigre* quien abandona el campo de su abuelo: “Hasta que me aburrí, también, y me mandé a cambiar. Anduve un tiempo al garete, allá en San Carlos. Y después un amigo me convidó pa'cá” (60). También por otro lado, encontramos la situación de Don Núñez, quien se vio obligado a movilizarse al basural a raíz de un robo que no logró remediar: “Era tapicero y me iba a ofrecer a las casas [...] Cuando me robaron las herramientas, ahí me fregaron. Se fue jodiendo Don Núñez, se fue jodiendo, hasta que se jodió.” (64).

Para apreciar la relevancia de esta obra, es necesario comprender de qué modo la dramaturga se encarga de estudiar el caso, por medio de una concienzuda investigación. Esta, se basaba

principalmente en pequeñas conversaciones con aquellos que trabajaban en este oficio: “La primera conversación con uno de ellos me inspiró el ‘método’ [...] lo primero que se me vino a la mente fue decirle, luego del saludo: ‘Somos visitadoras sociales y sabemos que su gremio sufre mucha explotación. ¿Cuánto le pagan, por ejemplo, por el kilo de papel que recoge?’. Pensé que debía preguntar por lo inmediato, por lo más importante para él [...] A ese improvisado método lo llamé “tirar el hilito por la punta”. Respondió, animado por nuestro interés, que unos “guatones de tal lugar pagan una miseria” y se quejó diciéndonos que su oficio era considerado como ‘la última carta del naipe’”. (Jeftanovic 110). De esta forma, comenzó un trabajo riguroso que la llevó a uno de los principales vertederos, el *Huanaco Alto*, cercano a la comuna de Huechuraba, donde logró realizar más de diez entrevistas/conversaciones para nutrir de perspectivas la obra a realizar. (Véase Apéndice 1).

Respecto a los vertederos, es importante advertir sobre cómo la ciudad mantuvo por mucho tiempo una actitud despreocupada hacia los desechos: “Hasta la década del 70, Santiago no contaba con ninguna instalación sanitaria para el vertido de la basura generada en la ciudad. Había varios vertederos a cielo abierto sin ningún control sanitario hasta que, en 1977, con la organización de alcaldes, se empezaron a gestionar [...]” (Lerda y Sabatini, 11). Esto, no sólo da cuenta respecto a un hecho político ignorado y no legislado, sino que también refuerza la preocupación de la autora por una marginalidad invisible para una gran mayoría. Habitar un vertedero, y trabajar en él escarbando basura no sólo se puede considerar un acto insalubre, sino que también simbólicamente podemos identificar de qué modo la maquinaria capitalista opera sobre estos sujetos, quienes deben hurgar dentro de los desperdicios de la sociedad para subsistir, es decir, cómo el mismo sistema los está desechando, al mismo nivel que las inmundicias.

Asimismo, es necesario comprender el panorama político hacia aquellos años en Chile. El presidente desde 1958 era Jorge Alessandri Rodríguez, simpatizante de los partidos conservadores, el cual tenía como misión darle un sustento económico estable al país por medio de políticas liberales, dadas las altas tasas de inflación preponderantes en aquellos años. Esto, terminó deteriorando su gobierno, principalmente por el ascendente número de protestas hacia su administración.

El hecho de que Cuba lograba su liberación por medio de una revolución, generó una campaña norteamericana para expulsar a ese país de la Organización de Estados Americanos (OEA), más adelante Chile cortaría relaciones diplomáticas con el país caribeño. Esto, es esencial para entender cómo en Latinoamérica se logró instaurar un cambio respecto al imaginario político de los ciudadanos. Dejando en claro que la organización podría lograr derrocar a dictadores, analogía clara con el deseo de Romilia por organizar a los papeleros. Además, es también importante considerar de qué modo Chile durante su período ingresó tanto a la organización latinoamericana de libre comercio, como a la Alianza Para el Progreso. Asimismo, se promulgó la Reforma Agraria o *Reforma del macetero*, la cual no resolvía los problemas de fondo y perpetuaba la misma pirámide social.

Esta gobernación desligada de la preocupación social es esencial, justamente porque Alessandri fue un empresario, que desde 1938 hasta 1986 dirigió como gerente la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, mejor conocida como “La Papelera”. Esto nos lleva a pensar en un sutil detalle por parte de Aguirre respecto al acontecer político. Es muy complejo establecer esto como un hecho azaroso, porque justamente durante los años de su presidencia, fue el único período durante el cual no administró la papelera. Esto resulta interesante ya que es posible establecer una conexión y crítica evidente hacia el empresario. Es muy plausible entender al *Rico* de la obra como una referencia hacia Alessandri, el cual sólo pretende por medio de intenciones mejorar el país, pero sin una verdadera preocupación hacia aquellos trabajadores de este, tal como aquellos que trabajan en el basural dan sustento a la papelería. Esta crítica a la despreocupación social del gobernante también se extiende a la reforma agraria que impulsó, la cual realmente no apuntaba hacia un apoyo hacia quienes lo necesitaban.

b) *Estructura Dramática*

Como mencionamos anteriormente, es evidente el cambio de enfoque en la escritura dramática entre *Población Esperanza* y *Los Papeleros*. Al considerar la estructura habíamos acordado respecto a la obra anterior que ésta se ceñía a una de tipo tradicional, la cual se vinculaba directamente con un progreso causal, asociado con un inicio, desarrollo y final. A esto debemos añadirle un clímax dramático, el momento de mayor tensión, el cual se hacía presente al momento del desenlace de la obra.

En el caso de *Los Papeleros* queda patente la influencia brechtiana, ya que la obra se organiza por medio de diferentes cuadros que no se relacionan necesariamente de manera causal y están dispuestos en dos grandes actos. El primero incluye cuatro escenas y el segundo cinco. Sin embargo, el inicial mantiene una estructura tradicional, tal como el primer acto de *Población Esperanza*, en el cual emergen las diferentes figuras dramáticas en el negocio de Don Teo; en este caso la autora se nutre del mismo recurso, justamente para que funcione como una presentación hacia el público: “¡Ya llegaron estos mugrientos!” (58), lo cual no es impedimento para mantener su carácter brechtiano.

La primera escena nos muestra el quehacer de los papeleros, ejemplificado en Julio, y la visión que se tiene de ellos por parte de agentes externos como es el caso del Tigre, lo que demuestra la humillación diaria con la cual deben convivir los individuos: “¿Qué me va a aconsejar? ¿Qué agarre un saco y salga a recoger basura?” (60). Este diálogo de ambos personajes es importante porque demuestra el estado preliminar en que se encuentran las diversas figuras dramáticas, quienes, al ser presentadas objetivamente, expresan francamente sus visiones de mundo, anhelos y opiniones. Esto se vislumbra claramente en el caso del Tigre, quien aparece nuevamente en el cuarto acto protagonizando un asalto, el que servirá como precedente para la posterior aparición de Mocha y el cambio que ella generará en él respecto a su actitud frente a la existencia.

La primera parte también es acompañada por la presentación de cada uno de los papeleros, tal cual como se comportan en su cotidianidad, con sus conflictos y contradicciones. Se completa el primer gran cuadro con la tercera escena, en la cual se nos presenta exclusivamente a Romilia, quien adquirirá un papel protagónico en la obra, no tan sólo por querer motivar a los oriundos del lugar, sino también por el conflicto que le propicia su hijo al verla en tales condiciones.

Asimismo, el resto de la obra también está organizada en cuadros que se yuxtaponen y relacionan de manera más narrativa que dramática. Existen saltos temporales considerables entre algunos hechos y la vinculación causal entre éstos es más débil que en el drama tradicional. Esta fragmentación del relato busca que sea el espectador quien se encargue de acoplar los diferentes episodios, y de esa forma puede conformar la obra como un total. Este recurso fue utilizado por el dramaturgo alemán no sólo para mantener atento al espectador,

sino que para que éste se mantenga constantemente reflexionando la situación dramática desde su propia perspectiva, es decir, junto con observarla además la piensa.

Las canciones, igualmente cobran una función importante, esto porque su papel no es secundario dentro de las escenas, sino más bien sirve tanto para abrir como cerrar las diferentes acciones dramáticas. Esta ubicación es relevante, ya que estas desempeñan una función no sólo de *bisagra* entre los diferentes cuadros presentados, sino que también demuestran la emocionalidad de los personajes, ya que en gran parte ellos son los interpretes de las melodías. Durante la obra encontramos nueve canciones, de las cuales solamente dos están dentro de las escenas, específicamente la cuarta escena, correspondiente a la primera parte. Esta inserción dentro de la situación dramática sirve tanto para manifestar un cambio dentro del espacio o la situación dramática, como corresponde a la *Balada de la Mendiga con el Vago*, la que se presenta al mismo tiempo que la pareja de jóvenes se adentran y caminan en el basural de noche. Más adelante, durante la misma escena existe una pequeña canción que refiere a la situación dramática, correspondiente en este caso, a la discusión concebida por Romilia y Tigre sobre el robo. En esta melodía se nos presenta un coro acompañado del gitano, el cual toma una postura crítica respecto al acto de hurtar. Esta mirada respecto a los hechos, por parte de las canciones y el coro que las acompaña es vital para comprender la función del canto, que siempre expresa una opinión crítica respecto a los hechos acontecidos.

Encontramos una canción a modo de introducción, la que se ubica antes de la primera escena, esta sirve tanto para presentar diferentes ideas, como para preludiar los hechos que se representarán en la obra: “Esta es la historia / de la escoria del hombre / y del hombre en la escoria” (57).

El resto de las canciones se ubican entre las escenas. Estas en su mayoría cumplen una función de conclusión respecto a lo anteriormente representado, pero también en muchos casos se encargan de criticar, denunciar o visualizar las injusticias que deben vivir estos sujetos. A modo de ejemplo, en el caso de la canción *Escarbando*, sucesora del dialogo entre el Tigre y Julio, se puede observar no sólo una mirada emocional respecto a su quehacer, sino que también busca generar un ambiente hostil para los espectadores respecto al trabajo que deben enfrentar: “La vida es un hoyo / llenito de basura / para escarbar [...] Y se va la vida / escarbando / ¡lástima de vida! / escarbando / y se encuentran con la muerte /

escarbando ¡lástima de muerte! / escarbando...” (61). Esta mirada crítica de las canciones cobra sentido al ser las propias figuras dramáticas quienes las entonan. En este caso, es importante cómo se pueden asimilar los versos a un plano emocional respecto no sólo al trabajo realizado siempre con las manos, sino que también hacia una reflexión incluso melancólica desde los mismos Papeleros sobre su quehacer, y cómo estos se perciben a sí mismos tanto en el presente como en el futuro. También, es interesante este tratamiento porque la canción es interpretada por todos los papeleros, como queda expresado en la didascalia anterior: “Julio pasa con su saco a la parte delantera y allí se le reúnen los papeleros con saco y con carrito que vimos pasar, y cantan la canción ‘escarbando’ [...]” (Ídem). Este hecho es importante porque busca generar cierta inquietud en el público, potenciada por un conjunto de voces que se muestran como una sola, apuntando al carácter universal del problema, pero personal de cada uno de los trabajadores.

En contraposición a la estructura de *Población Esperanza*, la cual contaba con un clímax dramático durante el desenlace, en el caso de *Los Papeleros* no se concentra durante el desenlace, sino que más bien es posible advertir cierta tensión durante algunos momentos de la obra. Esto no es estricto, sino que más bien la obra cuenta con diferentes pasajes que pueden abarcar momentos de incertidumbre, como es el caso de la discusión entre Romilia y el Tigre, cuando la Mocha se presenta en un orfanato con la intención de entregar al niño o cuando discuten en el mitin todos los Papeleros, entre otras.

Finalmente, la estructura de la obra concluye con un final de tipo abierto, el cual no entrega claridad respecto al futuro de los hechos y de los papeleros. Este recurso, también impulsado por la concepción de Brecht, es muy útil porque genera un impacto en el espectador, quien al reconocerse cómplice de los hechos, debe por sí mismo buscar una solución a los problemas; porque justamente el final abierto busca no resolver los conflictos, sino problematizarlos. Esta función que la dramaturga atribuye a su obra queda perfectamente evidenciada en el último párrafo de la canción final: “El teatro cuenta los hechos / tan absurdos como son / a vosotros corresponde / ¡Pensar en la solución!” (93).

c) *Recursos dramáticos y reflexividad*

Contrariamente a *Población Esperanza*, esta obra se nutre de manera exhaustiva tanto del discurso didascálico como también, de diversos recursos dramáticos que no sólo estructuran la obra, sino que también logran tomar protagonismo respecto al argumento de esta. Esto demuestra de qué modo existe una reflexión por parte de la dramaturga sobre su quehacer artístico y objetivo teatral; al incorporar un discurso acotacional más crítico y profundo da cuenta de una evolución respecto a la obra anterior porque está constantemente visualizando escénicamente su escritura.

Ya desde la primera didascalia -anterior al *dramatis personae*- encontramos una referencia directa a un espacio físico. Como recordaremos, en *Población Esperanza* la autora mencionaba que el espacio físico era en una población marginal sumamente pobre, lo cual generaba desde ya una mirada universal del asunto. En el caso de *Los Papeleros*, la acotación dice: “Ocurre en la época actual, en los suburbios de Santiago” (58), gesto importante no sólo para situar la obra en un espacio concreto, sino que también, al mencionar “época actual” permite que los lectores relacionen el texto con su propio presente. Así, la problemática que aborda la obra adquiere un carácter transversal que excede la fecha de publicación y montaje.

Del mismo modo, las acotaciones para el montaje adquieren igualmente un carácter más comprometido por parte de la autora, ya que existe una perspectiva previa a la representación desde la escritura. Como recordamos, en *Población Esperanza* las indicaciones escénicas eran más bien discretas (indicaban movimientos de los actores, entradas y salidas, entre otros). En *Los Papeleros*, es importante reconocer cómo algunas instrucciones para el montaje resultan valiosas, justamente para cumplir siempre el efecto esperado. Un ejemplo de esto acontece durante la canción *Balada de la mendiga con el vago*, en la cual, se plantea que mientras dura la canción deben darse ciertas condiciones escenográficas estrictas:

Se ha levantado la cortina y se ve el basural de noche, con tres planos de altura. Al fondo, derecha, sobre una elevación, la choza de Romilia, y ella dentro, inmóvil. En primer plano, izquierda, sobre un pequeño montículo, una vieja pequeña y reseca con rostro fijo de momia y un sombrero de copa alta, modelo de playa encontrado en la basura [...] En la última estrofa, al levantarse la cortina, se verá entrar al Tigre y la Mocha. La mocha sale, y el Tigre mira en torno suyo. (72).

Igualmente, la autora se nutre de varios recursos inspirados directamente en una propuesta brechtiana del drama, como lo es el carácter fuertemente narrativo de la

obra, perceptible en ciertos personajes, especialmente Julio. Las intervenciones de esta figura dramática no sólo preludian los hechos que se presentarán, en muchos casos le explican al lector y lo orientan respecto a la situación dramática, pero además, a nivel brechtiano busca romper con un teatro de tipo *hechizo*, esto porque de cierto modo constantemente demuestra al espectador que se encuentra vivenciando una obra dramática, pero también busca aminorar el carácter sorpresivo de los hechos, justamente porque al conocer los sucesos, el énfasis queda en la mirada crítica sobre estos.

Esto se puede observar desde ya en la primera narración: “Buenas noches. Esta comedia se llama Los Papeleros. Aquí se cuenta, entre otras cosas, la vida de los ‘recuperadores de la basura’ ¿Los conocen?... Seguramente ustedes nos han visto en la calle, con el saco o con el carrito, recogiendo en los tachos.” (58), esta es muy importante para comprender el contexto al cual deben enfrentarse los sujetos marginales. Es importante considerar el rol que cumplen los personajes que personifican al narrador, porque siempre son papeleros participantes de la obra, los cuales cumplen un rol de testigos respecto a la situación dramática. El carácter testimonial se relaciona directamente con la memoria de estos sujetos marginales. Si consideramos la segunda estrofa de la canción introductoria: “El teatro con sus licencias / os viene a relatar / en nombre del papelero / que no la sabe contar” (57), contrastado con que la primera intervención de Julio a modo de narrador, genera cierto alcance auto reflexivo, justamente porque se cuestiona si estos sujetos pueden relatar sus vidas. Insertar a un personaje que relate los hechos no es azaroso, esto porque más que “no la saben contar”, apunta a que nunca la han podido relatar, porque han sido históricamente invisibilizados, incluso al momento de exponer su vida frente a otros. Otro de los recursos más importantes que se hacen presentes dentro de la obra son las canciones, las cuales como mencionamos anteriormente, funcionan como *bisagras* y desenlaces para los cuadros dramáticos. Asimismo, reflexionan en torno a los acontecimientos, y se posicionan respecto a los diferentes conflictos presentes en la obra. Este rol se ve reforzado por el carácter reflexivo de estas. Esta incorporación lírica y musical ya es innovador respecto a *Población Esperanza* porque buscan generar cavilaciones dado su carácter poético.

Como mencionamos anteriormente, la importancia de las canciones radica exclusivamente en la singularidad de cada una. Los *Versos de introducción* desde ya apuntan al carácter crítico de la obra: “Esta es una historia absurda / como absurda es esta ley: / que haya quienes mal vivan / para que otros vivan bien” (57). Este carácter, incluso reflexivo, genera desde ya una diferenciación respecto a la obra anteriormente analizada, porque ya no apunta solamente hacia una descripción de los sujetos marginales, sino que también denuncia que esta condición de subordinación está dada por fuerzas externas que imposibilitan la ascensión de los sujetos a una mejor calidad de vida, en definitiva, existen personas que viven cómodamente a costa de quienes se ven vulnerados por la ley,

Al término de la segunda escena, existe una pequeña canción, la cual adquiere una relevancia importante si consideramos la acotación anterior: “Cae cortina delantera: Pasan adelante, el Pinto, Francisco, Julio y el Gitano. Acompañan la canción con un bombo y platillo y el Pinto ejecuta un pequeño vals.” (65). Es clave esta acotación porque no sólo instruye como los personajes interpretarán la melodía de acuerdo a un género musical popular, sino que también el contenido de la canción se valida por la presencia de las diferentes figuras dramáticas. Esta canción apunta directamente a un problema renombrado: el alcoholismo. Esta no busca justificar a los bebedores, sino que se involucra más profundamente con el problema: “Yo tomo, pero a lo lejos y por necesidad [...] Yo tomo, pero poco, pa’ criar fuerza y trabajar [...] Aquí todos lo hacen, cosa del oficio es tomar / es para el papelero un modo de medicinar / comiendo ‘lo que sale’ se embroma la digestión / y el que no toma no sabría botar la infección” (65-66). En definitiva, se plantea el problema del alcohol como una consecuencia por parte de sujetos que no tienen otra alternativa en sus vidas.

La canción siguiente, con la cual se concluye el cuadro de Romilia apunta directamente a la importancia de esta mujer por sobre los otros personajes, justamente porque desde ya muestra cierto carisma diferente respecto a su situación: “A los que andan con andrajos / ya ni Dios los favorece, / la miseria a los de abajo / nos ha vuelto muy herejes” (68). Esta mirada crítica sobre su condición, se acompaña desde ya con un reproche hacia a sus compañeros de trabajo: “Yo me tengo prohibido / el vicio de la esperanza” (Ídem), versos que apelan directamente a los proferidos por el coro de

papeleros: “No hay remedio en esta vida. / Pa’l que pierde la moral, / hasta al más pobre le alcanza / Pa’ un centavo de esperanza” (65). Esta actitud de recriminación apunta hacia la singularidad de Romilia, quien desde ya entrega claves para lo que será su rol organizativo de tipo revolucionario: “Y los que andan sin un cinco / esos dónde van a hallar / fuerzas pa’ quitarle al rico / lo que no quiere soltar.” (66)

La primera de las dos canciones que finiquitan la primera parte de la obra: *Balada de la mendiga con el Vago*, se adentra en un espacio mucho más emocional con respecto al resto, el espacio del amor. Esto busca evidenciar cómo también es importante para estos sujetos tener un apoyo sentimental en un lugar donde se suelen ocultar estos rasgos. La segunda canción se da luego de la discusión del Tigre con su madre, en la cual ella le recrimina no sólo su llegada a la ciudad, sino que también haber cometido hurto. La canción sirve no sólo para condenar los hechos realizados por el muchacho, sino que también reflexiona en torno al robo: “Otros nombres tiene el robo / que lo saben disfrazar / si usted gana ‘especulando’ / o si aprende a ‘acaparar’. O con el sudor ajeno / fortunas saber juntar” (75), esto en el fondo, se dirige directamente hacia aquellos que generan sus ganancias de manera ilícita, pero que no reciben castigo. Apela directamente a los empresarios, como al mismo dueño de la papelera -ficcional o real-, quien es el mayor favorecido por el trabajo ajeno, que en definitiva, es un robo. Asimismo, la sentencia es clara “Pero robar en la calle / eso no tiene perdón” (Ídem), esto exhibe cierto grado de compañerismo a nivel social, justamente porque quien camina por la calle está en las mismas condiciones del asaltante.

En la segunda parte de la obra encontramos cuatro nuevas canciones. La primera de ellas es interpretada por el patrón y su protector, el perro. Esta canción tiene un carácter sumamente crítico porque ironiza sobre la actitud de aquellos que ostentan el poder y mantienen en condiciones deplorables a sus trabajadores. La canción se sitúa justamente después de la petición que hacen los pobladores respecto a los terrenos para habitar que habían sido prometidos. El patrón se encarga de humillar a quienes lo visitan, asegurando que no merecen ningún regalo de su parte. *La disculpa del rico* relata, irónicamente, la postura del dueño sobre su actuar frente a los indigentes: “Al indigente y al vago / yo le doy ocupación / la cesantía combato / fomento la producción. / Y pagarles mejor precio / por la tira y el papel / es contribuir al vicio / y empujarlos

a beber” (81), esta percepción de los sujetos como fuerza útil para aumentar su producción, en el fondo está dialogando directamente con todos los patrones que adoptan estas actitudes frente a sus trabajadores.

La canción continúa con un coro: “No hay que aplicar al problema / criterio sentimental / y juzgar al indigente / como se juzga un igual” (Ídem), este párrafo refuerza la idea anterior, pero también se adentra en un espacio complejo, el cual es la desacreditación de las personas por su condición social, algo no muy lejano a lo que se ha observado desde hace mucho tiempo desde los estratos altos hacia los bajos en Chile, esto porque, al negarle la oportunidad de vivienda, alimentación o mejores sueldos a este grupo, se les desvaloriza por ser sujetos marginales, lo cual, los subordina aún más. De este modo, la canción no sólo ironiza respecto a la perspectiva del patrón, sino que da claves para entender su actuar, el cual está totalmente desarraigado con la realidad social existente. Asimismo, debemos considerar el importante intertexto musical ya que la canción interpretada debe tener un ritmo de *Minuet*, danza barroca que era bailada específicamente por la aristocracia en palacios o lugares de alta alcurnia.

Finalmente, en la escena *Fiestas patrias en el basural* podemos observar como se introduce con unos versos, si bien no es una melodía su carácter poético igualmente entra dentro de esta categoría. En estas estrofas podemos observar la importancia que adquiere para los papeleros la festividad del 18 de septiembre: “Mi traje es un gangocho / mi cama una estera / pero igual pa’l Dieciocho / sé tener mi bandera” (84), esta fiesta es muy relevante porque dialoga directamente con el significado que esta tiene, la independencia de la nación. Es interesante y paradójico el tratamiento que se le da a la fiesta porque esta independencia de la nación, ciento cincuenta y dos años después, tiene a sujetos no independizados celebrándola. Esta imagen se refuerza con los versos siguientes: “[...] que por pobre que se sea / buen patriota hay que ser” (Ídem), lo cual nuevamente entra en conflicto con las condiciones de vida de los sujetos, los cuales conmemoran a la patria, cuando esta no les ha dado nada.

Asimismo, la canción con la cual finaliza el cuadro, al ser nombrada *Canción de cuna*, se vincula directamente con el nacimiento del niño de la comadre Rosa. Esta canción, opera tanto en el espacio de la infancia, como también en el de la somnolencia,

justamente porque la gran parte de estas melodías funcionan para adormecer a los niños. Es por esto, que la canción de cuna interpretada por Romilía no sólo podría operar al nivel del infante recién nacido, sino que también al nivel de los papeleros, quienes se encontrarían en un estado de inmadurez. Pero también, existe la posibilidad de que adormecer al bebé también esté relacionado con el estado de ensueño en que se encuentran los papeleros, quienes desde la perspectiva de Romilia estarían dormidos dada su incapacidad de hacer frente a las injusticias. Lo cual se relacionaría directamente con la posterior quema del basural.

Hacia el final de la canción encontramos una especie de apología al fuego. El significado simbólico de este elemento nos transporta hacia un universo ligado tanto a las pasiones “especialmente el amor y la cólera” (Chevalier 511), como también al espíritu. Igualmente, el fuego también estaría vinculado a “la purificación y regeneración” (Ídem, 514), justamente por su función de quemar y consumir. Estas interpretaciones simbólicas ayudan a pensar no sólo en la acción de quemar el basural, sino que también, a lo que buscaba apuntar la dramaturga con esta escena.

Romilia canta: “Crezca el fuego, crezca / que nada lo entorpezca” (90), justamente para enfatizar en el carácter destructivo de éste. Si bien, la acción de quemar nace como consecuencia de la respuesta negativa del patrón para los terrenos prometidos para los pobladores como su preocupación trivial por celebrar la festividad. También, en el fondo, debemos visualizar de qué modo los cambios profundos deben iniciarse desde los cimientos.

Asimismo, es importante considerar de qué modo las canciones también son recursos auto reflexivos justamente porque están constantemente refiriéndose a sí mismas, y de este modo, repensando la misma obra. La utilización de un coro no neutral dialoga directamente con una tradición teatral vinculada tanto a la reflexión dramática como a la búsqueda de generar conciencia en el espectador en base a su experiencia y razonamiento.

De este modo, los diferentes recursos dramáticos presentes en esta obra generan una evolución valiosa respecto a *Población Esperanza*, ya que el trabajo de visualización escénica desde la escritura es mucho más profundo. Estos avances son posibles justamente porque la autora se nutre de recursos brechtianos, los cuales se vinculan

directamente con el teatro al cual ella apostaba, un teatro crítico, de denuncia y con conciencia social.

d) *Personajes*

En relación con las figuras dramáticas presentes en la obra, encontramos un tratamiento bastante similar respecto a *Población Esperanza*. La autora en ambas obras se apoya en personajes marginales, la diferencia de estos radica tanto en sus propósitos personales como en los espacios que habitan: una población y, en este caso, un basural.

En el caso de la obra anteriormente analizada y como habíamos mencionado anteriormente, los pobladores respondían a rasgos humanos universales. Lo cual acercaba la interpretación hacia una búsqueda por difundir un problema social que podría existir en cualquier localidad del mundo. En el caso de *Los papeleros*, podemos encontrar del mismo modo una similitud respecto a los individuos. La supresión de rasgos en el *dramatis personae* también busca vincularlos hacia rasgos arquetípicos, siempre con el fin de generar cierta complicidad con el lector, dados rasgos propios y comunes de estos sujetos.

Asimismo, debemos considerar igualmente de qué modo existe un vínculo en torno al *gestus* brechtiano: “En cada personaje se concentran características negativas y positivas, a veces hasta contradictorias. La autora indica que la dureza y el cinismo de estos seres desventurados se alimentan constantemente en un círculo vicioso que parece no tener salida.” (Castedo-ellerman 183). Estos rasgos vinculados al *gestus*, podemos considerarlos igualmente presentes en la obra anterior, no desde la perspectiva brechtiana, pero sí como un sello personal de la autora, ya que exhibe a las figuras dramáticas de manera contradictorias, tanto con sus virtudes como defectos. En el caso de esta obra, la constante búsqueda por no generar identificación con los personajes demuestra un tratamiento diferente en relación a los rasgos de los sujetos, enfocados en la recepción de los lectores y público. Presentarlos como sujetos imperfectos buscaría generar un distanciamiento respecto a la compasión que podría surgir desde los espectadores.

Estos rasgos contradictorios de los personajes es posible observarlos con mayor detalle justamente en lo difícil que les resulta organizarse y coincidir respecto a sus anhelos como comunidad.

Dentro de la obra podemos identificar dos tramas correlacionadas entre sí. Por un lado, la vida subordinada de los papeleros, y por otro, la situación del Tigre y su romance con la Mocha. En ambas tramas, podemos coincidir en la importancia que adquiere la figura femenina por sobre la masculina. Como se evidenciaba en *Población Esperanza*, existe una distinción esencial de género en la obra. Esta, porque las figuras femeninas son las llamadas a realizar los diferentes cambios. El tratamiento que da la dramaturga sobre la relación amorosa entre la Florita y Talao se asimila directamente con el amorío entre la Mocha y el Tigre. Si bien difiere directamente respecto a los orígenes de cada uno, es importante considerar de qué modo existe un agente externo que se introduce en el espacio, y de este modo se encuentra con la que será posteriormente su pareja. En este caso, este agente es el Tigre, quien ha venido desde el campo a la capital en busca de oportunidades laborales, las cuales al verse complejas generan que el muchacho se decida por robar. Es luego del acto vandálico que se encuentra con la Mocha, quien logrará transmitirle un sentimiento, hasta ahora desconocido, el amor.

En ambos casos podríamos identificar al amor como el agente movilizador, pero la verdad, tanto en esta obra como la anterior, el cambio se da por la influencia femenina. En ambas podemos identificar de qué modo los personajes no son estáticos, sino más tienden a evolucionar, pero este proceso se produce siempre por el contacto de un tercero que influye en la percepción que se tiene del mundo. Este tercero, o más bien tercera, es generalmente un rol abocado a las mujeres. Tal como lo hizo Florita, la Mocha asume el rol de acompañante del Tigre, lo que genera no sólo una evolución moral en este personaje, sino también un plan conjunto con su compañera: “Tenemos que juntar más que eso si queremos llevarnos al cabro también” (83). Asimismo, es importante que este plan de volver al sur se origina justamente en base a la otra figura femenina fundamental para esta obra: Romilia.

La imagen de esta pobladora, tiene un origen histórico concreto como es el caso de las mujeres pobladoras: “[...] marchan a la cabeza, corriendo riesgos con tal de conseguir un hogar para sus hijos. Como madre, ella podía tener una motivación que hiciera creíble su actitud de lucha. Las mujeres del basural, por lo general, suelen encomendar sus hijos a algún familiar y les envían dinero para su educación, cuidando que no se enteren ellos en qué forma lo ganan.” (Jeftanovic 111). Ella, no sólo puede reconocerse como la protagonista de la obra, sino que también y más importante, es la movilizadora de la acción.

Si bien, en un principio nos encontramos con una mujer de carácter fuerte: “No me atoquís, por tu madre no me atoquís... A ver, pégame si sos tan hombre... Mírenlo... se quería botar a macanudo encima que me roba la plata” (66), la autora la representa de esta forma, justamente porque esa fortaleza le servirá como impulso para las acciones siguientes, como lo es la organización de los papeleros. En la tercera escena es introducida en la obra, precisamente cuando reta al Pinto, en esta misma situación existe un acercamiento acerca de su visión del mundo de los papeleros: “Aquí todos se lo llevan puro disvarear: ¡mañana hago esto, mañana est’ otro, mañana...! ¡Mañana no es nunca pa’l papelero!”(67), esta perspectiva no es del todo entendida o valorada por los mismos trabajadores del basural, como dice Julio: “Lo que pasa es que la Guatona tiene muy abajo la moral... ‘¡Ahí está el mal!’” (Ídem), esta afirmación, a fin de cuentas, demuestra un carácter diferente al del resto de los habitantes del vertedero.

La importancia de Romilia se vincula directamente con la búsqueda de justicia y su germen revolucionario personal. El mitín de la Romilia demuestra esta actitud, no sólo porque ella deja en evidencia su pasado insurrecto: “Sepan que esta mujer en otros tiempos fue combativa y que su pelea dio sus frutos” (76), lo cual se vincula directamente con sus ansias por querer organizar a los papeleros para reclamar aquello que les fue prometido. Esta determinación basada en el apoyo comunitario queda en evidencia: “Y así, unidos, salimos adelante, porque ¡en unirse está el secreto, compañeros!”(77), esta búsqueda por generar conciencia en sus pares se ve truncada por el vino, el mismo al cual ella critica: “Hay que suprimir los ‘tragullos’, compañeros, porque el vino nos hace agachar el moño y conformarnos con la injusticia” (Ídem). Asimismo, su carácter le permite apelar a los papeleros sin escrúpulos: “Nunca se ve el provecho, ésa es la verdad, porque en este Botadero no hay más que gallos acobarda’os y una se puede quedar ronca hablando, ni uno es capaz de entender” (Ídem).

Esta búsqueda por organizar a los pobladores se vincula directamente con su rol como madre, el cual se manifiesta con mayor fuerza justamente después del encuentro con su hijo el Tigre. Este hecho resulta fundamental para reconocerse como madre, lo cual en definitiva termina por extrapolarse a un ámbito mayor como es el caso de los papeleros: “[...] en el fondo de su conciencia de mujer-madre, la que la transforma en mujer-líder, en mujer-reivindicadora de derechos. Romilia propone que la solución a los problemas sociales es la organización.

La mujer-madre transformada en mujer-rebelde asume la función de mujer-líder y proclama que a éstas corresponde la responsabilidad de la transformación social” (Villegas “Los Papeleros: mensaje, códigos teatrales y vigencia histórica y teatral” 98). De este modo, existe una apropiación maternal de su parte para/con sus compañeros de trabajo. Esta cualidad propia de Romilia, reside directamente en su visión de mundo, como también en sus ansias por reivindicar las figuras femeninas, al amparo de un mundo masculino generalmente estático: “Ya no corren los tiempos en que el hombre era rey. Ahora nosotras nos hemos ganado el derecho de hablar ¡igual que él!” (78).

Es por esto, que Romilia al lograr organizar al grupo de hombres, y que estos accedan a visitar al patrón, es un acto importante justamente por el hecho de ser una mujer quien lo impulse. Del mismo modo, como fue Florita o Mocha, Romilia es ese germen que logra impulsar los cambios, el problema de que esto quede irresoluto pasa por agentes externos, como es el caso del dueño de la papelería.

Luego de que el patrón les negara la ayuda que la comunidad exigía, las ansias por generar un cambio se ven truncadas. Asimismo, la resignación de los papeleros amarga a Romilia. Esta indignación alcanza su mayor apogeo en la celebración de fiestas patrias, donde la mujer insiste en desafiar al rico, pero que es ignorada no sólo por generar incomodidad, sino que más bien, por ser mujer, ya que es minimizada: “Dé gracias a Dios que es mujer, si no le saco la mugre aquí mismo... tan gallina...” (88). Pese a manifestar su crítica frente a ellos: “¿Qué no ven que el Futre se preocupa de tenerlos contentos y con la barriga llena, pa que el hambre no los obligue a pensar?” (Ídem).

Este hecho desborda a la protagonista, y es por eso que decide incendiar el basural: “Lo hice pa’ que sepa que tenemos conciencia del mal trato que nos dan” (91), a lo cual más adelante añadiría: “[...] ¡Este es el mundo al revés! [...] No estoy loca, lo que estoy es enrabia! ¿Qué no ven los desgracia’os que esto lo hice por el bien de ustedes? Pa’ que se sepa. ¡Pa’ que se sepa que nos tratan como a escombros, que nos llaman los murientos [...]” (91). Esta determinación es fundamental porque demuestra una conciencia autorial respecto no sólo a los alcances que pueden tener los actos femeninos, sino también al hecho de representar a las mujeres como movilizadoras de conciencia frente a la opresión.

En el caso masculino, sólo el Rucio puede equiparar este sentimiento revolucionario, pero su incidencia es mucho menor que la de Romilia. Al final de la obra, le da la razón, y

comprende, que el camino para generar el cambio es la organización directa: “¡No queremos caridad, queremos justicia!... ¡A tomarse los sitios, compañeros!”(92). Es por esto, que nuevamente el rol femenino cobra una relevancia esencial, justamente como motor de cambio.

Los antagonistas igualmente se representan en la obra, con un aspecto nuevo considerando la obra anterior. Lo interesante es el tratamiento con el cual son trabajadas estas figuras, ya que existe una intención por mofarse irónicamente de ellos. Esto se puede evidenciar directamente con los nombres y cualidades que les son atribuidas. En el caso del Perro Sepúlveda, el hecho de ser llamado así no sólo por los pobladores, sino también por la misma autora al darle ese apodo refiere a su posicionamiento a la hora de defender el poder ajeno, asumiendo que podría llegar a ser propio, pero no lo es. También, esto quiere decir que su rol de guardián es comparable al de un perro que mancha sus manos en pos de mantener ileso a su amo.

Por otro lado, pero de manera similar al rico se le denomina Parlante, no sólo para aludir a su actitud vociferante, sino también para cifrar su identidad, tal como lo hacen en realidad, para protegerse. Representar su figura como un parlante igualmente da cuenta de lo desapegado que existe de la realidad, ya que, nunca la enfrenta directamente.

Finalmente, es importante considerar el lenguaje ocupado por estos sujetos, el cual es quizás el más conflictivo, ya que tiende a un ‘lenguaje popular estilizado’, bastante desapegado de la realidad social representada. Asimismo, este hecho es incluso reflexivo cuando las figuras se dirigen al público, ya que cambia su trato, y de cierto modo, este es posible gracias a un trabajo del actor para distinguir dos figuras. Este hecho dialoga directamente con una postura brechtiana, ya que potencia la idea de concientizar al espectador de que está presenciando una obra teatral.

e) *Función dramática y conclusiones.*

Los Papeleros logra alzar la figura de Isidora Aguirre hacia un territorio no sólo más político, sino también hacia una búsqueda por generar conciencia de las injusticias, de la necesidad de otorgarle importancia a la organización como único camino viable para alcanzar cambios significativos. Esto lo evidencia bastante bien Villegas (2008): “*Los Papeleros* constituye una toma de posición ideológica en un conflictivo y tenso período de la historia de Chile

[...] El mensaje de Isidora Aguirre en este texto fue la necesidad de los sectores medios - tradicionales sustentadores del poder político en el país en el siglo XX- de adquirir conciencia de un problema social cuya no resolución podría llevar a la violencia. Contrario a este mensaje, la realidad histórica intensificó las antinomias sociales y radicalizó las posiciones.” (102). Esto, también se debe vincular con el público objetivo que asistiría a ver la obra: clase media y universitarios. El hecho de nutrirse de elementos brechtianos “adaptados a una sensibilidad latinoamericana.” (Rojo, 148), da cuenta, de cómo existe una reflexión no sólo influenciada por la estética de Bertolt Brecht, sino cómo además es posible adaptar esta a un ambiente nacional, sin caer en lo tradicional.

Asimismo, podemos evidenciar cómo existe una analogía que es posible extrapolar a cualquier trabajo, y una crítica a las nulas condiciones laborales en los cuales estos se realizan. Si recordamos la canción *Escarbando*: “Las manos oscuras / se volvieron duras / para escarbar” (61), esta imagen demuestra de qué modo los trabajadores entregan incluso su sacrificio corporal para cumplir con sus labores, pero esto no es visto por los empleadores, quienes abusan de sus capacidades y los explotan para mejorar sus propias ganancias. Este hecho es muy interesante, ya que la obra apunta directamente hacia el mundo laboral abusivo e injusto.

Es interesante considerar que primeramente la dramaturga tenía la idea de realizar una obra sobre la toma de la población La Feria, pero esta finalmente terminó transformándose por la influencia del jesuita argentino Alejandro del Corro: “El padre me rogó que incluyera unos personajes que él conocía muy bien, los que escarbaban en los tarros en las veredas. Él los hacía acumular en una bodega el papel que recogían, para enfardarlo a fin de obtener mejor precio.” (Jeftanovic 109), esta cercanía con el sacerdote le ayudó a conocer de primera fuente la realidad social que deseaba denunciar, para después poder realizar un trabajo de investigación y documentación.

Asimismo, la obra recibe una influencia brechtiana: “pero ‘a la chilena’, como lo comentó un crítico. Fue un desafío conocer a fondo la idiosincrasia de los marginados y tener claridad en la línea ideológica. La que tuvo que “distanciarse” al estilo Brecht, fui yo, la autora.” (Ídem 114). Este hecho es interesante, ya que la dramaturga al ser consciente de la influencia brechtiana, combina algunos de estos elementos con rasgos propios de su estilo dramaturgico, logrando equilibrar en la obra la influencia épica y su propuesta personal.

Últimamente, el final abierto con el cual cierra la obra, invita directamente a que el espectador/lector se posicione frente a los hechos presenciados, pero además, que reflexione en torno a su responsabilidad en este engranaje social, y cambie su postura frente a las injusticias tanto hacia los subordinados, como hacia sí mismo.

Los que van quedando en el camino: el teatro trasciende la denuncia.

“Esta obra vale por cien discursos políticos”

Estrenada en el año 1969 por el departamento de teatro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Eugenio Guzmán y con la participación musical de Luis Advis, esta obra se alza como una de las obras más innovadoras dentro de la producción de denuncia social de Isidora Aguirre.

Enmarcada en el período de Reforma Agraria, la obra se perfila desde un principio como una denuncia, pero a diferencia de las anteriores, la memoria y el acto de remembranza adquieren un valor fundamental. Esto porque, los hechos narrados se basan directamente en la matanza de Ranquil de 1934, acontecimiento horroroso que significó la muerte de centenares de campesinos y mapuches, quienes sufrieron las consecuencias de la avaricia latifundista, los cuales al no soportar la idea de que los agricultores pudieran ser libres gozando de sus propias tierras, aplicaron una represión desmedida amparada en la fuerza institucional, particularmente la policial.

La historiografía nacional ignoró durante años este hecho, claramente para mantener intacto el prestigio conservador. Es por esto, que por medio la obra Aguirre busca revalorizar la acción campesina, no tan sólo por ser un hecho relegado dentro la *historia oficial*, sino que también, y en estrecho vínculo con las obras anteriores, existe una preocupación por dar voz a aquellos marginados del mundo rural.

De igual modo, la trabajo de documentación es nuevamente imprescindible. Si bien, como ha narrado la autora, Neruda fue quien le ayudó a encontrar un tema campesino, ella fue quien se dedicó por un lado a investigar desde una fuente primaria, como lo fueron los propios campesinos sobrevivientes -siendo una de estas Emelina, quien es puesta en escena bajo el nombre de Lorenza- sino que, por otro lado, visitó directamente el lugar donde ocurrieron los hechos: “Viajé dos veces a Lonquimay en auto, a pie, a caballo, y la segunda vez llegué hasta Ranquil, cerca del límite con Argentina” (Jeftanovic 118) (Véase apéndice nº2 y nº3). En estas exploraciones en terreno, la autora pudo compartir con sobrevivientes del hecho, como también con dirigentes actuales, hasta esos años, que buscaban mantener el camino trazado en los años treinta.

La obra espejea los hechos ocurridos en el pasado, pero siempre bajo una mirada crítica, la cual se materializa en un presente complejo para los mismos campesinos, quienes en los años en que fue escrita y representada la obra, luchaban y se organizaban con la finalidad de poder disponer de sus propios terrenos.

Los sucesos son narrados por Mamá Lorenza, quien al ver una manifestación campesina y por el afán de su nieto de comprender la situación, rememora su juventud combativa. Es así, como por medio de encuentros con los espíritus de sus familiares y su amado, es motivada a relatar los acontecimientos, los cuales siempre son escuchados por Juanucho.

Al igual que las obras anteriores, los sujetos también se caracterizan por la marginalidad que los envuelve, pero en este caso, la dramaturga se hace cargo de quienes ni siquiera pertenecían a las grandes urbes, sino al contrario, estaban además marginados espacialmente, y dentro de esta exclusión, eran segregados en estos mismos territorios.

a) *Contexto Histórico*

Es sabido que el problema rural fue uno de los conflictos más importantes durante el siglo XX en Chile. Esto, no solo por la lejanía con las grandes urbes que representaban ‘la búsqueda del progreso’, sino que, además, por las condiciones miserables de vida a las cuales podían optar estos sujetos. Esta dificultad es dada en gran medida por la opresión ejercida por los grandes latifundistas, quienes para acrecentar sus riquezas se amparaban en mantener a los agricultores en un estado de ignorancia, y sin acceso a beneficios económicos ligados a la tierra que ellos mismos trabajaban.

Estos conflictos son una constante ya desde fines del siglo XIX, en el caso de la “Hijuela de Ránquil” los problemas se inician con el decreto N°3.871, firmado por el presidente de aquellos años Carlos Ibáñez del Campo, el cual dictaminaba que 139.362 hectáreas les pertenecerían a la familia Puelma Castillo. Frente a esto, los campesinos se organizaron: “Fue por esas tierras usurpadas que Juan Leiva, Lagos y los Sagredo crearon el sindicato (no legal) de Lonquimay, con la firme intención de recuperarlas” (Jeftanovic 118). Leiva fue quien se encargó de trasladarse constantemente a la capital con el fin de abolir el decreto impulsado por Ibáñez. Asimismo, el profesor Leiva logró levantar el decreto N°265, el cual dictaminaba que estos terrenos podrían convertirse en la Colonia Agrícola de Ranquil.

Si bien, se podría considerar que estos hechos significarían un período de paz en aquel espacio rural, paradójicamente entre los años 1931 y 1932 Chile vive un caos político materializado en una inestabilidad dada por la seguidilla de presidentes de la república. Estos terminarían con la reelección de Arturo Alessandri Palma, quien sepultaría los avances logrados por los agricultores. Esto porque el ejecutivo se inclinó hacia los deseos de los grandes latifundistas, quienes por medio de la revisión del antiguo decreto favorecieron a los patrones, que lograron obtener 30.000 hectareas fiscales.

Este hecho primeramente desplazó a los campesinos a terrenos poco aptos para la cosecha. Ellos, intentaron hacer frente a estos hechos mediante una organización que se vería opacada por una gran movilización de fuerzas policiales, guardia civil y milicias republicanas.

Esto significó una represión despiadada, la cual incluso contó con el general de carabineros de aquel momento Humberto Arriagada. Los hechos significaron no sólo lo acontecido en el Puente de Ranquil, donde cerca de 200 campesinos y mapuches al intentar impedir el paso de las *fuerzas de orden* fueron asesinados brutalmente. Sino también, existen innumerables acciones violentas hacia diferentes rebeldes que resistieron en el helado invierno cordillerano. Se cree que fueron detenidos cerca de 500 agricultores y mapuches, pero a Temuco solamente llegaron menos de 70. Nunca se investigó ni se informó que aconteció con el resto, quienes probablemente fueron ejecutados indiscriminadamente por las fuerzas represivas.

A medida que transcurrieron los años, el Chile rural no presentaba mayores mejoras justamente por el estado en el cual se encontraban los campesinos, quienes eran oprimidos constantemente por los latifundistas bajo un estilo de vida basado en el inquilinaje. Este sistema, no sólo impedía los avances técnicos que propiciarán su progreso, sino también mantenían a los agricultores en el analfabetismo, la miseria y sometidos a abusos. Esto permitía que los patrones pudiesen mantener un *status* de superioridad, el cual se amparaba justamente en la marginalidad de los agricultores, quienes no contaban *con voz ni voto*. “La improductividad del latifundio derivó en un desabastecimiento agrícola generalizado en el país, que obligaba a importar frutas y verduras, a pesar de las idóneas condiciones climáticas y geográficas del país” (Arraño, 20).

Este ambiente conformaría un consenso respecto a la situación crítica que vivía el mundo agrícola. Los primeros indicios que reflejarían un cambio sería la implementación de una

cédula única de votación en 1958. Alessandri Rodríguez luego de firmar la Alianza Para el Progreso impulsaría la llamada irónicamente *Reforma del macetero*, la cual era bastante paupérrima ya que solamente entregó terrenos fiscales.

Sería durante el mandato del presidente Frei Montalva que la reforma tomaría un rumbo concreto ya que éste derogo la ley de 16.640 de Reforma Agraria, y posteriormente promulgó la ley 16.625 de sindicalización campesina la que permitía la participación campesina en los casi 3,5 millones de hectáreas expropiadas (Ídem, 21). Esto significaría una creciente politización en el mundo rural, que se perfiló como una potente fuerza política, que no sólo pudo hacer frente a las acciones con que el mundo conservador buscaba frenar los hechos, sino que además actuó “como fuerza aceleradora del proceso de Reforma” (Ídem, 22). Lo que significaría un aumento portentoso de movilizaciones y huelgas:

Los pliegos de peticiones aumentaron de dos en 1960 a 363 en 1966; las huelgas de tres en 1960 a 586 en 1966. En cambio, el año 1967 hubo 693 huelgas, 648 el año 1968, 1.401 en 1969, 1.758 en 1971. Las tomas de tierras pasaron de 36 en promedio anual entre 1960 y 1966 a nueve el año 1967, 27 el año 1968 [...]. (Valdés, 191).

La importancia que adquiere el mundo rural no es ajena a Isidora, quien se hace cargo de un conflicto histórico a nivel nacional. Estimamos que la búsqueda de un tema campesino no es azarosa considerando los hechos que se vivían desde el año 1962. Asimismo, no es menos relevante considerar que uno de los sindicatos creados con mayor número de integrantes era la “Confederación Campesina e Indígena Ranquil”, quien junto al Confederación Unidad Obrero Campesino alcanzó el 50% de los afiliados a nivel nacional en 1973. Aguirre, mientras se documentó y visitó la zona para investigar antes de realizar la obra, compartió con diferentes dirigentes de la confederación.

b) *Estructura Dramática.*

La organización se relaciona directamente con *Los Papeleros*, lo cual nos remite nuevamente al teatro épico brechtiano, justamente por los diferentes cuadros presentados en la obra que se contraponen a una estructura tradicional: inicio-desarrollo-final. La autora ordena la obra en base a un prólogo, y dos partes llamadas: *Los días buenos* y *Los días Malos*. Si bien podríamos considerar que estas últimas sí mantienen un orden causal dentro de sí mismas. Al igual que la obra anterior, está organizada bajo una serie de escenas yuxtapuestas, pero

se diferencia en que esta incluye numerosos saltos temporales entre el pasado y el presente; además de la aparición de ánimas que rompen con una linealidad fija. También debemos reconocer de qué modo la tensión dramática no se centra específicamente en un punto determinado, sino que logra prevalecer en diferentes momentos.

El prólogo juega un papel fundamental para el posterior desarrollo de la obra, esto porque se encarga de presentar a modo de introducción los sucesos que serán representados. Primeramente encontramos un coro que junto a diferentes actores -no identificados- narran a modo de contextualización los acontecimientos ocurridos en Ranquíl, pero desde ya dándole un vínculo directo con el presente de los años 60': la reforma agraria. Este hecho demuestra de qué modo la obra desde ya logra un efecto de distanciamiento respecto al público, puesto que son los mismos actores quienes aluden a estos problemas rurales: "Allá por los años veinte un gobierno "progresista" prometió la tierra a los campesinos pobres" (1) frente a lo cual el coro responde "Igual que hoy" (Ídem), dejando en clara evidencia un rasgo reflexivo, entre los hechos que se presentarán en la obra, como el vínculo histórico de estos y la irresponsabilidad política vinculada con una actualidad semejante.

Asimismo, en esta presentación también se responsabiliza a los terratenientes: "Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios" (Ídem), a lo cual nuevamente se responde "Igual que hoy". Luego, el diálogo da cuenta de la opción de los campesinos tanto de ayer como hoy frente a estos injustos hechos: "Las leyes que dicta la clase dominante, no le sirven a la clase dominada. Entonces, los campesinos se alzaron en la 'ilegalidad'." (Ídem). Finalmente, se anuncia el destino trágico de esta subversión revolucionaria: "Y aquel gobierno 'progresista' que los había alentado a pelear por sus derechos, ¡respondió con sangre!" (Ídem), lo cual demuestra qué es lo que será representado en la obra. Este recurso se relaciona directamente con la función del narrador, quien anticipa los hechos para que los espectadores los conozcan y reflexionen críticamente mientras contemplan la obra.

El diálogo entre los Actores I, II, III y el coro enfatiza la continuidad histórica entre los hechos del pasado que se representarán y la situación actual del campesinado:

Actor I: Hoy el gobierno 'vuelve' a prometer la tierra los campesinos pobres.

Coro: Igual que ayer.

Actor II: Cambiando un poco para no cambiar lo esencial.

Coro: Igual que ayer.

Actor I: Pero el hambre siguió en los campos
Coro: Lo mismo que ayer
Actor II: Le piden al campesino que tenga paciencia.
Coro: Hoy, lo mismo que ayer
Actor III: El hambre no tiene paciencia
Actor II: Hoy, menos que ayer.
Coro: ¡*Mañana*, menos que hoy (2)

Esto, ratifica lo mencionado primeramente, siempre dejando entrever la postura de denuncia que adquiere la obra. Asimismo, la corroboración de esta postura permite generar nuevamente esta distanciamiento por parte del espectador frente a los hechos que pronto se narrarán.

Esta primer parte luego se enfoca en una gran marcha de los campesinos, lo cual simboliza la disconformidad y las no menores movilizaciones obreras hacia aquellos años 60'. En el contexto de la reforma agraria, proceso que por muchos sufrió inestabilidades justamente por la presión conservadora.

Finalmente, los hechos se puntualizan en Mamá Lorenza, quien al ver esta *gran marcha* se ve alterada por el vínculo directo con su pasado: “Caminando, descalzos, por la nieve y el barro, sin comer, sin dormir... teníamos los pies en carne viva...” (5). Esto motivará numerosas de su sobrino nieto Juanucho, quien desea fervientemente entender el por qué de la reacción de mamá Lorenza.

Esta acción es de suma importancia porque produce un quiebre con lo que hasta ahora podríamos denominar realismo, por la irrupción de las ánimas de sus familiares muertos en la matanza. Mamá Lorenza, sobreviviente a estos hechos reacciona de mala manera: “¡El río se sale de madre y me escupe a sus muertos!” (6), lo que expresa su resistencia a recordar los hechos pasados. Las almas de sus hermanos frente a esta negativa la increpan: “No deje que el olvido nos mate dos veces” (Ídem). Lo que, no sólo revela la importancia de establecer una memoria colectiva que trascienda la historicidad por medio de la enseñanza hacia las nuevas generaciones, sino que igualmente postula el carácter significativo del testimonio como voz autorizada para narrar estos hechos. Asimismo, el acto de remembranza adquiere desde ya un carácter político, justamente para arremeter por medio de la memoria hacia hechos que pudieron ser invisibilizados o manipulados en pro de beneficiar a los culpables. La obra a continuación da inicio a *Los días Buenos*, en los cuales se contextualiza sobre el estilo de vida de los campesinos, específicamente la familia Uribe. Luego, se narran

diferentes *batallas* a las cuales debían enfrentarse los campesinos para lograr no sólo una unificación entre ellos, sino también poder cambiar de pensamiento y lograr posicionarse como sujetos políticos: “El campesinado es duro de mollera, y no le entran las cosas ‘así de un pronto a un pronto’. Le dicen algo y recién a los ocho días lo viene a entender... La primera batalla que tuvo que ganar Juan Leiva en el sindicato fué para enseñarnos las letras” (15).

Estas batallas fueron contra la ignorancia, el miedo, la desunión campesina, la *bondad* de los patrones y contra los funcionarios públicos y la burocracia. Es importante cómo se perfilan estas batallas, las cuales demuestran de qué modo debió existir una preparación compleja y la voluntad por querer superarlos para conformarse como un grupo organizado, y así poder sobreponerse a las trancas históricas que les aquejaban.

Igualmente, es relevante considerar la aparición de Rogelio, amorío de Lorenza, lo cual genera un pilar fundamental dentro de la obra, dado el romance de los personajes. Como evidenciamos en las obras anteriores, las parejas constantemente adquieren protagonismo dado el carácter revolucionario en el contexto insertado, como también el apoyo que existe entre ellos para subsistir.

La segunda parte de la obra denominada *Los días Malos* representa el difícil panorama que debió enfrentar el campesinado. Sin una subdivisión de escenas, los hechos siguen una línea cronológica basada en los acontecimientos reales sin mayores interrupciones. La autora en esta parte, si bien hace cambios espaciales y temporales, no genera quiebres para que la acción transcurra a modo de documental.

Esto último adquiere una vital importancia para la evolución del texto dramático en Isidora, quien entiende la obra como una seguidilla de hechos superpuestos entre el presente y el pasado, como también entre los diferentes escenarios, los cuales no necesitan ser fragmentados para ser comprendidos como un total.

c) *Recursos dramáticos y reflexividad*

En relación con el discurso didascálico, siguiendo la misma línea de *Los Papeleros*, en esta obra la dramaturga se encarga de pulir esta voz autoral sumida inherentemente en las acotaciones. Esto demuestra no sólo la reflexión de Isidora sobre el objetivo de su texto, sino que además da cuenta de una madurez respecto a las obras anteriores.

Primeramente encontrábamos en las obras anteriores una acotación respecto al espacio donde se ambientaba la obra. En el caso de *Los que van quedando en el camino* la autora crea un apartado especial para comprender el montaje, la cual llama: “Indicaciones generales para el montaje”, la incorporación este apartado da claras muestras de un compromiso con la representación, dado el objetivo que busca generar en espectador, y que por medio de estas instrucciones estaría advirtiendo al lector como al actor o director teatral que, al llevar a escena, estos rasgos serían esenciales.

La autora en estas indicaciones nombra diferentes elementos imprescindibles para el espectáculo: En primer lugar destaca la utilería campesina y el vestuario cordillerano, utilizado en el mundo rural. Asimismo, “Los mismos actores mueven estos elementos escenográficos” acción que desde ya nos vincula con un tipo de teatro brechtiano. Luego menciona “una importancia especial” que tendría la iluminación, la cual igualmente podría ser reemplazada por paneles. Es importante desde ya considerar que la obra constantemente se fragmenta entre un espacio realista y uno más onírico en el cual aparecen los muertos, o sus ánimas. Esta diferenciación es esencial, y justamente la dramaturga lo señala en el apartado: “Es importante marcar la simultaneidad entre pasado y presente entre los muertos y vivos”. Esto quedaría evidenciado específicamente en el personaje de Mamá Lorenza, la cual al ser llamada Mamá estaría en el presente, además de añadirle un chal a su vestimenta y cambiar el tono de voz. Cuando es Lorenza se advertiría su juventud, y estaríamos presenciando lo que pasa en los años treinta. Asimismo, este recurso es sumamente efectivo para que la obra no pierda el ritmo que exige: “Este gesto permite el paso rápido de la acción y el diálogo directo con el público, desteatralizando la pieza y rompiendo con la ilusión de la cuarta pared” (Bravo-Elizondo 85)

Es destacado también lo último que menciona: “La obra fue escrita de tal manera que pueda prescindir de todo aparato escénico para su representación [...]”. Esta acotación es bastante significativa porque desde ya la autora se anticipa a lo que sería la representación en espacios abiertos. Esto se refuerza con “Podrá pues adaptarse a los medios de que disponga”. Esta particularidad, no antes vistas en las obras analizadas con anterioridad, no sólo busca hacer frente al espacio privilegiado que sería el mismo teatro, sino que además está deseando que la obra amplíe el espectro de espectadores y llegue a lugares poco comunes para el mundo teatral: plazas o campos.

Asimismo, otorgar esta libertad escénica es un salto significativo que podríamos vincular directamente a una democratización del teatro. Llevarlo hacia toda clase de público estaría en concordancia no sólo por el contenido de denuncia que porta sino con la búsqueda de universalizar este arte.

Luego, el discurso didascálico presente previo al inicio de la acción dramática incluye la subdivisión que se hará de la obra, los datos de su estreno, el reparto, que desde ya incluye a las figuras que cumplirán el rol de narradores. Pero, de forma excepcional, tampoco presente en las obras anteriores, la autora incluye un glosario de términos rurales, lo cual nuevamente se vincula con una búsqueda por universalizar el espacio teatral. Este ayudaría a que el espectador alejado de este ambiente, o incluso el extranjero, pueda entender en su totalidad la creación dramática.

Desde la primera parte podemos identificar diferentes recursos inspirados en la tradición brechtiana del drama. Entre los primeros que podemos reconocer, ya presentes incluso en *Los Papeleros*, encontramos el direccionar el parlamento hacia el público, rompiendo la ilusión de la cuarta pared. Este hecho queda evidenciado desde ya en la primera parte del prólogo de la obra. Aquí, como mencionamos anteriormente, existe un puesta en escena de tipo coral, la cual se dirige directamente al público como menciona desde ya la acotación anterior: “Entran todos los actores [...] se disponen libremente en el escenario frente al público.” (1). Este recurso adquiere una importancia esencial ya que está denunciando los hechos. Igualmente, narrar los hechos es también propio del teatro épico, y como indicamos antes, sirve esencialmente para distanciar al espectador y que éste tome una postura crítica sobre los hechos, ya conociendo lo que “va a pasar”.

Esta denuncia es directa: “Ranquil, 1934: sesenta campesinos, de ambos sexos, son fusilados en los márgenes del Bío-Bío. Otros tantos, encarcelados y durante años perseguidos. La violencia represiva, relegó los hechos al silencio.” (2), y además de criticar los hechos pasados busca relacionar los hechos con la actualidad de los años 60’: “Hoy, el gobierno ‘vuelve’ a prometer la tierra a los campesinos pobres.” (Ídem)

Entre otros recursos brechtianos, en la primera parte también encontramos el uso de carteles, los cuales nuevamente dejan en evidencia la denuncia de la cual se encarga la obra: “Los actores desordenadamente se retiran a buscar carteles, instrumentos de labranza [...] Los carteles (rojos con letras blancas), dicen: ‘La legalidad no le sirve al campesino pobre’,

‘Queremos la tierra’, ‘Pan para nuestros hijos’ [...]’ (Ídem), el uso de estos también se relaciona con los métodos de protesta que ocupaban los campesinos en aquellos años, el cual se caracterizaba por el uso de pliegos, tal como en la actualidad se usan lienzos.

Otros recursos importantes de los cuales se vale la autora son la utilización de una *voz en off* al presentar las batallas pertenecientes a *Los días buenos*, ya que la acotación dice: “Voz grabada” (22).

Con relación al discurso acotacional, existe un cambio notable respecto a su utilización en *Población Esperanza*, donde indicábamos que eran más bien sencillas o discretas. En *Los que van quedando en el camino* encontramos que el discurso acotacional adquiere una especificidad particular, dada una natural evolución escritural que puede ser alcanzada por medio de la experiencia. Este desarrollo se puede evidenciar directamente en la segunda parte *Los días malos*, donde la autora no divide la obra en escenas ni actos, lo cual no sólo genera un ritmo diferente a la obra, como pasaba en *Los Papeleros*, donde por medio de música existía no sólo un efecto de distanciamiento, sino que una reflexión sobre los hechos ocurridos.

En cambio, ahora la autora solamente mediante una detallada acotación logra hacer un cambio de escena: “Apagón, ruido de cascos al galope y estruendo del río, para el fundido con la próxima escena, de la reunión a orillas del Llanquén.” (45). Así, la autora se encarga de ‘cerrar’ la escena anterior, pero por medio de sonidos y ruidos que cumplen la función de mantener el ambiente ya presente en la obra. Asimismo, da ciertas precisiones espaciales, como en este caso sería la mención de un río exclusivo del lugar real de los hechos. Luego, la autora comienza un nuevo párrafo didascálico en el cual ahora se darán las instrucciones para la escena posterior: “Los hombres entran desordenadamente, se sientan algunos. Todos tienen sus ponchos oscuros, algunos, perneras de cuero de oveja, sombreros desteñidos de intemperie.” (Ídem). Este apartado da cuenta de cómo la acotación adquiere rasgos auténticos, y se vincula directamente con acciones y caracterizaciones basadas en la realidad. Finalmente, es importante considerar de qué modo la autora igualmente construye la obra a través de un testimonio, y queda plasmado de forma evidente en el diálogo que existe entre Juanucho y Mamá Lorenza. Esto igualmente está relacionado con la construcción narrativa ya que los hechos son representados a modo de relato, dándole así, una relevancia significativa a la voz testimonial.

También es relevante considerar cómo esta misma narración en partes tiende a quebrar esta ilusión por medio de actos de reflexividad: “No... ¡Hasta aquí llega la Lorenza! ¡Los días malos los borré de mi memoria!” (34) esta subversión por no querer contar los hechos está dialogando tanto con el acontecer de la acción dramática, como también con la dificultad por querer recordar hechos complejos.

Este juego reflexivo relacionado al acto de remembranza también es importante cuando Rogelio le menciona: “La muerte no existe, Lorenza” (Ídem), lo cual nuevamente vincula y le da la importancia necesaria a la memoria, considerándola como un pilar fundamental no sólo para no olvidar los hechos, sino que amplía los alcances del recordar los hechos, los cuales mantendrían con vida, porque la verdadera muerte sería el olvido.

d) *Personajes*

Como se mencionó en el apartado sobre las figuras dramáticas de *Los Papeleros*, podíamos considerar de qué modo esta dimensión de la obra era la que mantenía mayor constancia en relación con *Población Esperanza*. En el caso de *Los que van quedando en el camino* nuevamente podemos identificar de qué modo no existen mayores modificaciones. Es por esto que desde ya podemos considerar de qué modo la autora más que cambiar al arquetipo de personaje utilizado, le da mayor profundidad dentro de las mismas características reveladas en las obras anteriores.

En primer lugar, es importante considerar de qué modo Aguirre se hace cargo nuevamente de sujetos marginales. Los cuales, en este caso, no se excluyen dentro de los márgenes de la ciudad, sino, de aquellos espacios desconocidos y relegados para los ciudadanos: el campo. Esto puede evidenciarse tanto en el desconocimiento de los habitantes de la capital sobre los hechos: “Allá en la capital, lo único que se supo fue el miedo de los terratenientes.” (54). Si bien, anteriormente se menciona: “Y dice, que el movimiento obrero se halla dispuesto a respaldarnos” (47), lo que demostraría una unidad entre sectores subordinados para hacer frente a las injusticias que les aquejan a ambos grupos. El problema recae, en que esta ayuda nunca llega: “Entonces, no hay esperanza de ayuda de la capital” (56), lo que demuestra nuevamente que la lejanía impide la ayuda, es decir, existe una marginalización tanto social como espacial. Igualmente, no es azaroso que hacia el final de la obra, cuando son trasladados en tren los apresados, al llegar a Temuco se escucha un “¡Vivan los campesinos!”

(68) de parte de los obreros, lo cual proyectaría desde ya que la unión y el apoyo entre obreros y campesinos podría generar los cambios necesarios para encontrar la igualdad de los grupos marginales.

Del mismo modo, es importante considerar cómo son presentados los personajes, quienes al igual que las obras anteriores no necesitan mayores caracterizaciones, justamente porque se aspira a una universalización de sus rasgos. Al representar sujetos comunes y corrientes, se está dando un enfoque especial en la horizontalidad con la cual se ven a sí mismos en relación con sus pares.

Los personajes también, en este caso, son presentados bajo sus propias diferencias y discrepancias: “[...] los hechos son expuestos en sus contradicciones internas, para que sean los espectadores quienes saquen sus propias conclusiones.” (Lagos, 86). Lo cual busca no sólo evitar una posible identificación con el espectador, sino que también lo muestra fiel a la realidad. Además, que este rasgo nuevamente permite cierto distanciamiento respecto a los hechos. Esta cualidad puede observarse en el momento en que están en la montaña planificando un plan y arremeten dos carabineros, de los cuales uno es asesinado accidentalmente:

Mañungo: No fue de intención...

Rogelio: Está bien, muchacho, no se ponga nervioso.

Jose: Se le escapó el tiro al pelearle la carabina al policía. (48)

La presentación de este hecho no sólo es determinante para lo que acontecerá después, sino que logra evidenciar de qué modo los hombres pueden equivocarse incluso de manera imprevista, y a partir de esto, deben enfrentar las consecuencias de sus actos.

Asimismo, estas contradicciones pueden también incluso ser vistas a través de las diferencias que existen entre los mismos campesinos. Como se evidencia directamente en la primera parte de la obra, donde se mencionan diferentes obstáculos, llamados *batallas*, que deben superar los agricultores para generar una unidad entre ellos: “[...] mi queja es el vecino. Se apropió de una vaquilla diciendo que era suya. ¿Cómo iba a ser?, si yo mismo la crié” (21). Estas batallas representan igualmente el difícil camino por el cual debían transitar para consolidarse como un movimiento político íntegro. Lo cual, finalmente es logrado, a excepción de aquellos que los traicionan, como lo es el caso de *Naranjo*:

[...] ¿Qué no saben los cabrones que Leiva es aquí el único responsable... que al caer él, podemos entregarnos? [...] ¡Claro que lo hice! No tengo reparo en decirlo... ¡Lo hice porque aquí yo no más sé cómo son las cosas! ¡Cayendo los cabecillas, podemos salvar el pellejo! ¿Qué no se dan cuenta? (61)

Por otro lado, es importante comprender de qué modo existe una conciencia respecto a la situación que se está viviendo. Esta, igualmente no resulta homogénea desde los campesinos, sino más bien, llega a ser abismal la diferencia entre algunos. Esto se puede evidenciar en que algunos están a favor de la acción patronal, a quienes incluso defienden; lo cual se contrapone directamente con la acción llevada a cabo por los protagonistas y gran parte de los campesinos.

Es interesante este hecho, porque existe una especie de sentimiento generalizado que es asociado al miedo de los campesinos, como se menciona en la *Segunda Batalla: contra el miedo de los campesinos*, donde queda evidenciado de qué forma actuar de manera “rebelde”, frente a lo estipulado por el patrón, conllevaría a problemas con éste. Esto se evidencia en la negativa de Naranjo para que su hija aprenda a escribir: “[...] ¿Quién te creís que sos, mala de la cabeza? ¡No las aprendió tu padre, ni las aprendió tu abuelo, ni naiden en esta familia, porque sabido es que las letras fatalizan al cristiano!” (20). Esta adversidad que menciona da cuenta de los conflictos que podrían producirse cuando el campesino *se mete donde no debe*, lo cual, paradójicamente termina provocando los conflictos posteriores. Además, es importante notar de qué modo existe cierta determinación hacia la condición social a la cual pertenecen, ya que al mencionar que toda la familia ha sido ignorante de las letras, representa cómo existe una resignación al tipo de vida que pueden optar, y aprender a leer y escribir estaría contraponiéndose a esta.

Esto, también responde a una educación patronal que logra desde sus cimientos abordar ideológicamente a los campesinos, quienes al estar sumidos en un estado de ignorancia siempre responden a las lógicas dominantes, sin siquiera considerar ser parte de un grupo sumiso: “¿Qué no sabís que el pobre no debe meterse en asuntos de política? Puras miserias nos han traído... puras miserias. ¡Sindicato! Se les llena la boca hablando de leyes, y de instrucción ¡y no saben ni limpiarse el culo los ignorantes!” (20).

Sin embargo, es esencial también la conciencia crítica del grupo mayoritario de campesinos respecto a su situación actual, algo que también se observó en *Población Esperanza y Los*

Papeleros, donde los personajes reconocían las dificultades de su estilo de vida y la condición social en la cual se encontraban.

Esta se refleja en diferentes niveles, primero entre la claridad respecto a quienes son los enemigos en el conflicto: “[...] La cosa es entre nosotros y los dueños, ¿no ven que los tienen de perros guardianes? Déjenlos a ellos que peleen... ¡que vengan a echarnos ellos mismos a ver si son tan hombres!...” (41). Esto evidencia de qué modo se entiende el problema, dándose cuenta desde ya que los policías, a quien se dirige Ortiz, son simplemente un medio de opresión que utilizan los patrones para no involucrarse ellos mismos.

La tierra también parece ser un tema zanjado para ellos: “¡Miren que andar averiguando si la tierra es o no de los patrones! Dios me libre y la Virgen Santísima de ser una sublevá. Cuando sabido es, que la tierra, legítimamente, con o sin ley, ¡siempre fue de los patrones!” (24).

Se menciona, también, críticamente al rol iglesia representado por medio de los sacerdotes: “[...] Los patrones los engordan en su mesa y después los echan a predicarle al pobre que ‘aguantando miseria se gana el cielo’” (36), lo cual nos lleva nuevamente a la conciencia de los sujetos respecto a una institución conservadora que no respeta ni ayuda a los más necesitados, sino más bien, obtiene provecho de ellos para favorecer la vida de los latifundistas.

También, existe cierta percepción histórica respecto al hecho que están realizando: “Ahora es cuando empieza, ¡la revolución de los campesinos! [...] si en la ‘legalidad’ nos van a matar por hambre, mejor alzarse y morir peleando” (51). Esto, es notablemente novedoso respecto a las obras anteriormente analizadas, ya que, en estas, nunca llegó a concretarse un acto revolucionario para hacer frente a las desigualdades que debían enfrentarse. Lo más cercano fue la propuesta de Romilia, la que pese a prometer cambiar las cosas no tuvo el apoyo esperado y significó retornar a la resignación de Los Papeleros.

Igualmente, no es menor considerar de qué modo la dramaturga pone en voz de Rogelio el nombre de la obra: “De los que no entienden bien, de los que van quedando en el camino ¡también se hacen las revoluciones, Lorenza!” (64). Esta cita es esencial, no sólo porque la autora explica el nombre de la obra, sino que ella la obtiene de una frase dicha por Ernesto ‘Che’ Guevara. Este intertexto o cita, es fundamental porque posiciona a los campesinos

como sujetos revolucionarios, y que sea uno de ellos quien menciona la frase, da cuenta de qué modo, ellos podrían haber sido quienes la dijieran.

Finalmente, respecto a la conciencia que tienen los personajes sobre su situación y el estilo de vida que llevan, es importante considerar como existe una crítica al sistema patriarcal imperante en el mundo rural. Pese a esto, Lorenza logra anteponerse a estas actitudes machistas, logra identificarlas y hacerles frente desde su trinchera personal: “Aquí en el campo el hombre siempre le pega a la mujer. Le pega por ser mujer y por cosas chicas. Y a mí, nunca nadie me levantó la mano [...]” (12-13).

El rol de Lorenza es esencial para comprender la totalidad de la obra. Por un lado, ella es quien representa el impulso femenino, tal como Romilia o Florita. Como mencionamos, el espacio en el cual se desenvuelve es netamente masculino, pero ella logra anteponerse rompiendo con el arquetipo de mujer sumisa: “¡Ya me está celando, cómo sería al estar casados! [...] Y tampoco tiene derecho a pedirme cuentas” (12). Asimismo, el quiebre que genera su personalidad responde a un modo de supervivencia frente a un ambiente ultramente viril, bajo los mismos códigos: “Lorenza personifica un modo de vida que tradicionalmente se les adscribe a los hombres: es celosa de su libertad y de su independencia, no conoce el temor y no duda en hablar con la verdad por delante, aun a riesgo de incomodar y desagradar a los demás.” (86).

La importancia de Lorenza recae no sólo en que ella representa el vínculo entre el pasado de la matanza y el presente; sino también, el eje angular es el vínculo directo con su familia. Esta cobra un rasgo esencial dentro del espacio campesino: “La connotación familiar conlleva además el microcosmo campesino, en que unión y solidaridad son las fuerzas que lograrán llevar adelante el proyecto de redención de lo que llaman sus <<pueblas>>, o parcelas pequeñas.” (Bravo-Elizondo 87). Lo que demuestra que esta sería el núcleo de unificación, del cual convergen las fuerzas del campesinado, evidente no sólo en el trato que tienen entre ellos, sino, en la constante búsqueda por recuperar las tierras que les pertenecen a todas y todos por igual.

De este modo, la protagonista ha generado un trauma respecto al asesinato de sus familiares, sino también en las condiciones que ella sobrevive: escondida en el hueco de una muralla. En la obra este hecho adquiere una carga simbólica muy importante, ya que cuando Mamá Lorenza lo rememora se representan las ánimas acudiendo a ella: “Música alucinante de los

hermanos muertos, baja la luz y entran ellos [...]” (64), estas influyen de modo tal que, se involucran en la imagen mental que está siendo representada, y le piden que (vuelva) a entrar al muro:

Lorenza: ¡No! ¡La muralla hueca, no!

Rogelio: Tiene que ir hasta el fin... Esta es su parte...

Lorenza: No...

Los hermanos al fondo: Entre hermana

- entre en el muro

- entre, Lorenza

Rogelio: ¿Quién le va a entregar a los vivos lo que hicieron los muertos? Entre... mi hembra brava. (Ídem)

Este quiebre en la realidad generado por la visita de los familiares muertos estaría desde ya disponiendo la posibilidad de que al sobrevivir ella podría relatar los hechos tal cual como fueron. Esto cobra relevancia, ya que al considerar a la Mamá Lorenza -del inicio de la obra- se encuentra alterada por el recuerdo de la matanza, frente a lo cual opta por el olvido, en pos de su propio beneficio emocional. Al momento en que se involucran las ánimas en el recuerdo más doloroso, de abandonar a los otros -como ella lo percibía-, estaría resignificando la supervivencia de ella como un beneficio hacia aquellos que perecieron. Esto porque el acto de remembranza y memoria que está transmitiendo ayudaría a mantenerlos vivos. De igual modo, resulta interesante observar cómo comienza a dibujarse el sentido o la idea de la memoria dentro de la escena teatral de la época. En este sentido, enunciar desde la memoria no aparece tan solo como un acto de resistencia por parte de Mamá Lorenza, sino que también, da cuenta del surgimiento de hitos históricos que se caracterizan por exterminar alteridades en busca de mejoras para su calidad de vida. Bajo este orden de ideas, es relevante considerar que aparezcan estas propuestas dentro del drama chileno, puesto que visibilizan una parte de la historia que fue ocultada por muchos años en nuestro país.

De este modo, la obra al plantearse desde un relato testimonial estaría confrontándose contra los documentos históricos que desacreditan la matanza, y dada esta diferenciación, la dramaturga estaría alzando el acto de remembranza y el testimonio como respuesta válida frente a los archivos historiográficos, ya que lo está transmitiendo hacia su sobrino nieto Juanucho: “Recoge estas palabras, niño, recoge esas palabras: ‘los heroicos campesinos que pelearon en Ranquíl ’” (69).

Finalmente, es importante considerar de qué modo los antagonistas nuevamente son omitidos. Como en el caso de *Los Papeleros*, no se representa al *Rico*, sino más bien a su guardia *El Perro*. En el caso de esta obra, los latifundistas tampoco aparecen representados, si no, tan sólo los policías. Esto es una crítica también novedosa porque la invisibilización de estas figuras estaría vinculado directamente con que estas no manchan sus manos con los actos horrorosos que sí cometen las fuerzas represivas del estado.

e) *Función dramática y conclusiones*

Al igual que en *Población Esperanza* y *Los Papeleros* la dramaturga se enfoca directamente en realizar un teatro de denuncia, el cual es protagonizado por sujetos marginales. La autora nuevamente elige representar estas corporalidades porque sus obras logran alzar la voz por aquellos que no pueden hacerlo.

Es importante igualmente considerar de qué modo Aguirre se planteó el propósito de la obra, como menciona en la entrevista realizada por la revista *Cormoran*:

“El desafío era: ¿puede ser el teatro un elemento dinámico de participación en una lucha ideológica? [...] Su objetivo más general era el de rehabilitar el campesino, y ciñéndose a la estricta verdad. Mostrar el valor como individuo, como ser humano, su potencialidad de lucha. [...] En aquellos años se calificó de bandidaje este alzamiento y se ocultó el sentido político de la lucha: luego el terror silenció los hechos. Es tarea del autor corregir las deformaciones históricas, devolver al pueblo la memoria de sus mártires, de sus heroicos luchadores [...] la tarea más difícil, el objetivo principal, es el de relacionar el sentido de estos hechos del pasado con los de la actualidad.” (3)

Bajo esta perspectiva, es fundamental considerar cómo la autora no sólo tiene un objetivo claro sobre la importancia que adquiere *Los que van quedando en el camino*, sino que además, reconoce su rol como portavoz de aquello y aquellos que fueron silenciados.

La obra mantiene diferentes rasgos presentados ya en las obras anteriormente revisadas, como la incorporación balanceada de recursos brechtianos, la búsqueda de rasgos universales en los sujetos marginalizados; además de una constante búsqueda por generar conciencia en los espectadores respecto a un hecho invisibilizado, como lo fue la matanza de Ranquíl.

Del mismo modo, es importante considerar que la dramaturga podría demostrar una madurez autoral no presente en las obras anteriores. Esta puede evidenciarse primeramente a través del discurso acotacional que incorpora, ya que éste, amplía las diferentes indicaciones

escénicas y las incluye de manera crítica y cuidadosa. La autora integra diferentes recursos e instrucciones para el montaje que son fundamentales para que la obra funcione como ella estima que debiese hacerlo. Esta conciencia demuestra no sólo cómo la dramaturga ya maneja cierta terminología teatral, además de evidenciar cómo está inserta en un ambiente teatral. Pero, igualmente es importante la reflexión que tiene Aguirre respecto a la escenificación de la obra mientras esta está siendo escrita, ya que existe cierta virtualidad autoral sobre cómo anhela que se represente, y cómo esta puede notarse en el texto.

Del mismo modo, la obra abre la posibilidad de una mirada distinta respecto a su función dramática. Esto, porque logra nuevamente adaptar la estética brechtiana sobre la importancia que adquiere la historia dentro de ella y, la búsqueda porque el espectador se posicione ideológicamente. Bajo este prisma, la obra logra trascender un rol estrictamente artístico, y logra posicionarse como un documento histórico, dado el rescate de memoria realizado por medio del testimonio.

La dramaturga logra posicionarse a favor del acto de remembranza, el cual se encuentra en conflicto con la llamada memoria histórica o *historia oficial*. Según Trigo, esta última estaría relacionada directamente con los aparatos hegemónicos institucionales, los cuales incesantemente estarían imponiendo cierto pasado histórico oficial en beneficio de sus propios intereses con el fin de alienar a los grupos sociales. Es por esto, que la llamada memoria cultural encaja directamente con la propuesta de la dramaturga, ya que en esta:

Se urden en la experiencia vivida y la vida cotidiana de la gente [...] y a diferencia de la memoria histórica y la memoria pop global, no son memorias para usar, sino la sustancia de la que estamos hechos, y ponen en escena la diaria representación de los residuos, muchas veces reprimidos, de memorias soterradas cuya irrupción intermitente e intersticial desestabiliza la homogeneidad instrumental tanto de la memoria histórica como de la memoria pop global (Trigo 21)

Esta nueva concepción de la obra dramática es esencialmente novedosa, no sólo en la producción de Isidora, sino también, en el panorama teatral y cultural chileno. Igualmente, es admirable pensar en la posibilidad de que la obra dramática se plantea como un documento histórico, el cual, logra posicionarse y validarse a través de las vivencias del grupo subordinado.

Tampoco es menor considerar que la obra reposiciona, en un presente conflictivo, la figura de los campesinos, dotándolos de protagonismo en su propia historia, en la cual fueron

brutalmente vencidos. La obra toma un hecho que luego de ocurrido, buscó mantenerse en el olvido, y son los mismos personajes quienes son conscientes del abandono en el que viven y recaerán en el futuro sus actos: “¿Para qué? Allá donde peleamos volvieron a ponerse el yugo. En Ranquíl y Lonquimay, nadie volvió a nombrarnos. Somos los malditos” (34).

Asimismo, no es casualidad que la canción final cite un extracto de la *Segunda declaración de la Habana* de Fidel Castro, en la cual el coro dice: “Ahora si / La historia tendrá que contar con los pobres de América” (70), lo que nuevamente posiciona la obra como un documento histórico, que posiciona a *los pobres* como sujetos históricos, capaces de movilizar su propia historia.

A diferencia de *Los Papeleros*, en esta obra se evidencia de qué modo la organización es un camino viable para poder hacer frente a los abusos. Y cómo ellos al ser conscientes de eso, logran trabajar unificadamente por un beneficio común.

La obra al adquirir todos estos rasgos, logró cautivar al -para ese entonces- candidato presidencial Salvador Allende: “Allende nos invitó a almorzar al día siguiente a su casa de Guardia Vieja. Salió al antejardín a abrirme la puerta y al tenderme su mano, me dijo: ‘Como político, te doy las gracias por haber escrito esa obra’” (Jeftanovic 102). Este reconocimiento significó para la autora la autorización del candidato para poder representar la obra en su campaña: “Allende me mandó pedir que presentara Los que van quedando en el camino los fines de semana en las poblaciones donde se realizarían actos políticos” (Ídem). Si bien esta petición funcionó solo en algunas regiones, como lo acontecido en Antofagasta (Véase apéndice N°5) hubo conflictos, que estallarían en el trabajo posterior de la autora: “Como los actores, por sus contratos, no podían ausentarse de las salas, ni se podía llevar mi obra a las poblaciones, contrapropuse presentar sketches políticos.” (Ídem). Esta relación con el ex presidente es fundamental para comprender en la línea política en la que se movía la dramaturga, lo cual luego le significó trabajar bajo esa línea política en lo que sería el TEPA, (Teatro Popular para Aficionados) el que se encargó fundamental de apoyar a la campaña presidencial, expresando sus ideas y propuestas en las poblaciones del país.

Este alcance con el mundo político logra evidenciar de qué modo la obra trasciende el terreno artístico y se posiciona como un documento histórico. Así como existen alcances evidentes con el ámbito político, también encontramos ciertas relaciones interesantes con el mundo cultural. Esto, porque Luis Advis, músico y compositor de la obra, posteriormente ayudaría

en la creación de otra obra de denuncia social importante para la música chilena: *La Cantata de Santa María de Iquique*, la cual, ocupa la misma melodía de la canción final de la obra de Isidora Aguirre: “Cuando Eugenio Guzmán le pidió la música, compuso canciones con letra basada en los episodios de la obra. Al saberlo yo a mi regreso de La Habana, le dije que ésta sólo requería música incidental y le sugerí que llevara las canciones al conjunto de los Quilapayún [...] Lucho compuso entonces las letras para la Cantata basándose en las melodías que había compuesto para mi obra.” (Jeftanovic 120).

Últimas palabras.

Hablar de Isidora Aguirre, es entrar en un mundo que permite realizar un viaje en el tiempo, volver al Chile de mediados de Siglo XX. Las obras estudiadas en esta investigación retratan, como esas viejas cámaras fotográficas, el color y el olor de un pasado presente.

¿Por qué un pasado? Porque cada una de las obras estudiadas se vinculan con un contexto histórico problemático. La mirada que ella transmite busca develar el estilo de vida de aquellos sujetos históricos, que forman parte de una sociedad que los mantiene en la marginalidad. Isidora logra darles la voz que nunca habían tenido.

La dramaturga entre los años 1959 y 1969 logra una madurez esencial para su carrera artística. Siempre problematizando sobre los conflictos sociales que aquejan aquellos años. Haciéndose cargo de aquellas y aquellos que deben sufrir el vigor desenfrenado de un mundo que los excluye e invisibiliza. Isidora en las tres obras logra hacer frente a esta marginalidad, desde la trinchera teatral, mostrando tanto las condiciones de los espacios habitados, como también el estilo de vida al cual puede optar estos sujetos.

Esta percepción del contexto sirve como fuente histórica para denunciar las irregularidades de aquellos años. En *Población Esperanza* la autora muestra una población, en la cual sus habitantes no sólo no pueden salir de ella, sino que también demuestra como la pobreza se enfrasca en un viaje sin retorno. En *Los Papeleros* la dramaturga genera una instancia de crítica hacia las condiciones de vida de los habitantes del basural, como también a la explotación laboral. Para que finalmente, en *Los que van Quedando en el Camino*, Isidora logra contrastar el presente problemático del mundo campesino con un hecho borrado de la historia: La matanza de Ranquíl, la que fue motivada por la avaricia latifundista, y que no sólo generó una masacre, sino también un trauma en aquellos y aquellas que sobrevivieron. Así también, la autora logra generar esta evolución a nivel textual. En la primera obra analizada, se observó un tratamiento discreto respecto a la estructura y recursos dramáticos. Pero, a influencia del dramaturgo Bertolt Brecht quien, a través de su obras dramáticas y teóricas, entrega herramientas que ella tomará y aplicará en el proceso de sus obras posteriores, particularmente en *Los Papeleros*. Finalmente logrará equiparar la influencia brechtiana con su sello propio, el cual lograría la singularidad de sus obras.

Por otro lado, se debe destacar el rescate del rol femenino, el cual toma un protagonismo esencial en cada una de las obras. Florita, Romilia y Lorenza representan a aquellas mujeres luchadoras y conscientes de su realidad, quienes dado su liderazgo y compromiso funcionan como aquel eje movilizador de cada una de las obras. Bajo este orden de ideas, considero que este gesto es importante puesto que dialoga con el contexto de enunciación de la autora que se caracteriza por la integración de voces marginadas como las femeninas.

Del mismo modo, es también transversal a las tres obras la denuncia como temática fundamental. Estas, pese a tener diferentes estructuras, mantienen el carácter de teatro social y, en definitiva, serán una piedra angular para los posteriores trabajos de la dramaturga.

También, es importante recalcar como a nivel transversal de las obras, el tema de la tierra es esencial. En la primera, son allegados a terrenos periféricos. En la segunda, habitan un espacio sucio e indigno, donde también trabajan. Pero en la tercera obra, luchan por obtener la tierra que les pertenece, y luchar por ella con dignidad.

Finalmente, podemos concluir que las obras analizadas configuran un momento esencial para la madurez escritural de Isidora. El recorrido cronológico da cuenta de una evolución tanto a nivel estilístico, como a nivel de contenido, siempre marcada por la preocupación social de la autora. Este mismo hecho se plantea como la función de su teatro, el cual invita a los espectadores a hacerse cargo de una realidad injusta y desigual, y no quedar neutros a los hechos representados.

Por último, ¿Por qué un presente? Porque las obras se cargan de una actualidad engañosa. Pese a ser escritas a mediados del siglo pasado, cada una de ellas adquiere hoy en día un valor fundamental, lo cual no sólo demuestra la atemporalidad de los problemas sociales chilenos, sino que también, manifiesta de qué modo, estos se mantienen vigentes y sin solución.

Bibliografía

- Aguirre, Isidora. Rojas, Manuel. *Población Esperanza*. (Recurso Web)
----- *Los Papeleros* en “Revista Mapocho tomo II, nº1. Santiago: Biblioteca Nacional, Órgano de extensión cultural. 1964
----- *Los que van quedando en el camino*. Santiago: Imprenta Mueller. 1970
- Aguirre, Isidora. “Teatro y participación” (entrevista). Santiago: Revista *Cormoran*. Año I, N°7. 1970
- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yedra. Madrid: Editorial Gredos, 1999.
- Arraño Moreno, Nicolás. *De la Reforma Agraria al Neoliberalismo Agrario: Evolución de la propiedad rural e impacto de la invasión agroindustrial en La Manga, San Pedro, Melipilla (1971-2019)*. Informe de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Universidad de Chile. 2020.
- Brecht, Bertolt. “El pequeño organón para el teatro” en *Brecht* de Aragonés, Juan Emilio. Madrid: Ed. Epesa, 1974.
----- “Una dramática no aristotélica” en *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Castedo-ellerman, Elena. *El teatro chileno de mediados del Siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- Castellarín, Teresita Mauro. “Realismo y crítica social en Población Esperanza, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas” en *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso*. España: Editorial Universidad de Sevilla. 2008.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. España: Herder, 2003.
- Espinoza, Vicente. *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Santiago: Ediciones Sur, 1988.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2008.
----- “Un escenario propio: el papel de las dramaturgas en el teatro nacional” en *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Editorial Catalonia, 2008.
- Lerda, Sandra y Sabatini, Francisco. *De lo Errazuriz a Til-Til: El problema de la disposición final de los residuos sólidos domiciliarios de Santiago*. Estudio de Caso nº8. FCFM, Uchile. Santiago: 1996.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Piscator, Erwin. *El teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.
- Piña, Andrés. *Historia del teatro en Chile. (1940-1990)*. Chile: Taurus, 2014.
- Rojo, Sara. “Los Papeleros de Isidora Aguirre y teatro épico” en *Antología: Un siglo de dramaturgia Chilena*. Tomo II. Santiago: Comisión Bicentenario. 2010.
- Thomas, Eduardo. *Didascalias y teatralidad: Niñamadre de Egon Wolff*.
- Trigo, Abril. De Memorias, desmemorias y antimemorias en Taller de Letras n°49, UC. 2011.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. España: Catedra, 1989.
- Urrutia, Cecilia. *Historia de las poblaciones callampas*. Chile: Ed. Quimantú. 1972
- Valdés Subercaseaux, Ximena. “Conquistas, derrotas, desplazamientos: de la sindicalización en la reforma agraria a la des-sindicalización y emergencia de nuevos actores sociales bajo el neoliberalismo”. Chile: Anales de la Universidad de Chile, (12), pp. 183-202. 2017.
- Villegas, Juan. “Los Papeleros: mensaje, códigos teatrales y vigencia histórica y teatral” en *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso*. España: Editorial Universidad de Sevilla. 2008.
- *Nueva interpretación y Análisis del texto dramático*. Ottawa : Girol books, Ync, 1991.
- Vogel, Veronika. “Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre. Puntos clave para la denuncia de la matanza de Ranquil, 1934” en *Documentos Lingüísticos y Literarios* N° 33. Instituto de Lingüística y Literatura, UACH

Recursos Web

https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-52351.html?_noredirect=1

<http://cctt.cl/2018/06/27/ranquil-1934-la-horrible-masacre-del-estado-chileno-contramapucho-pewenche-y-campesinos-chilenos-pobres/>

<https://www.culturapuentalto.cl>

<https://isidoraaguirre.usach.cl/>

<http://www.memoriachilena.gob.cl>

<https://revistalacomuna.com/cultura-y-memoria/ranquil-masacre-chile/>

Apéndice

1. Basural de Guanaco Alto, fotografía tomada por Isidora Aguirre en sus visitas al vertedero. (<https://isidoraaguirre.usach.cl>)



2. Fotografía de Isidora Aguirre en la zona de Lonquimay y Ranquíl. La dramaturga viajó allí, donde contactó y entrevistó a familiares de la matanza campesina ocurrida en ese lugar en 1934. (<https://isidoraaguirre.usach.cl>).



3. Imagen relaciona al viaje de Isidora Aguirre a Lonquimay y Ranquíl, donde compartió con sobrevivientes de la matanza de Ranquíl de 1934. (<https://isidoraaguirre.usach.cl>).



4. Fernando Aguirre, Salvador Allende, Isidora Aguirre. Campaña presidencial, Antofagasta, Abril 1970. (Extraída en “Conversaciones con Isidora Aguirre”, Jeftanovic)

