

## ***Pedro, Juan y Diego*: obra fundacional del teatro contestario chileno**

**Oscar Lepeley**

La primera obra teatral que abiertamente, y con un enorme éxito de público, se atrevió a desafiar las restricciones a la expresión disidente en el Chile de la dictadura militar, representando en el escenario algunos de los problemas más urgentes que aquejaban a la mayoría de la población, fue *Pedro, Juan y Diego*, de David Benavente e ICTUS. En ella el conflicto dramático surge de la tensión generada en la vida de tres personajes que deben enfrentar una situación de precariedad económica y existencial al haber perdido sus fuentes habituales de trabajo y han visto el derrumbe de un modelo de relaciones sociales. Las medidas de shock económico implementado por el gobierno militar habían producido un desempleo sin precedentes en el país. El conflicto se agudiza al haber tenido estos trabajadores que caer en un programa paliativo de trabajo que creó el régimen en parte para disimular la alta tasa de cesantía; este plan se llamó Plan de Empleo Mínimo (PEM). Este había sido concebido como un subsidio transitorio a los desempleados, que por ese entonces llegaba a una cifra superior al veinte por ciento de la población, con un salario muy escaso (660 pesos mensuales, unos \$40 dólares). El programa era fuertemente criticado por su falta de productividad; la mayoría de los trabajos que se asignaban eran percibidos como inútiles, superfluos – cantidades de gente barriendo calles, desmalezando jardines, picando veredas, acarreando piedras etc. Sin una posibilidad de encontrar un trabajo digno, el PEM era el último recurso al cual acudía una persona en su desesperación.<sup>1</sup>

El tema de *Pedro, Juan y Diego* es, precisamente, la defensa de la dignidad de la persona humana frente a la implantación de un modelo económico para el cual el individuo está sólo en función de éste y subyugado a él. Pedro es un trabajador de la construcción, experto en albañilería, que dignifica su oficio y se entrega a él con todo su talento. Juan es un vendedor de productos hortícolas que quedó desempleado cuando tuvo que sacrificar a

su caballo con el cual trabajaba. Diego es un representante de la clase media, que también ha sufrido las consecuencias del nuevo modelo, es ex-estudiante universitario y fue despedido de la administración pública. Personajes secundarios son la señora María, ex-artista circense, que ha quedado muda desde hace unos pocos años; el jefe de obras, don Carlos y el inspector de obras. La obra fue estrenada en la Sala la Comedia en marzo de 1976, a dos años y medio del golpe militar.

Así como la plaza pública durante la Edad Media y el Renacimiento era un lugar que gozaba de una cierta “extraoficialidad” (Bajtín 139), que lograba escaparse del orden oficial, donde “el pueblo llevaba la voz cantante”(139), así el espacio físico en el cual se desarrolla la obra, el lugar donde la cuadrilla realiza su trabajo de construcción, logra transformarse en un espacio extraoficial del cual se adueñan los trabajadores y desde el cual proceden a develar la realidad, a impugnarla, a reflejar sus anhelos, sueños, sus esperanzas y su protesta. Es notable, y se aprecia desde el primer parlamento, cómo el lenguaje del habla popular chilena se despliega con una fuerza incontenible, con sus dichos típicos, convirtiéndose la obra en una verdadera apología al habla popular chilena. Esta actitud no deja de ser sorprendente, dado que el lenguaje oficial tendía a imponer un tono de una particular solemnidad y rimbombancia. No se podía, por ejemplo, hablar de “golpe de estado,” sino de “pronunciamiento militar”; la palabra “compañero” estaba prohibida y se debía usar en su reemplazo el término “colega.”

Se puede decir que se produce en la obra una subversión del lenguaje oficial formal a través del lenguaje popular con sus giros típicos y sus groserías, que tienden a crear de esta forma una atmósfera de libertad buscada con anhelo en esos días. He aquí pues, el lenguaje popular de un pueblo reprimido, exhibido públicamente en un escenario en el centro de la capital de la República en toda su dimensión, enfrentándose así a la represión y el puritanismo del lenguaje de la dictadura. Los giros populares y sus groserías funcionan aquí como un sistema de rebajamientos liberador, sin caer en lo exagerado.

### **El mundo al revés**

La obra gira en torno a una orden absurda que llega de las autoridades municipales: la cuadrilla de trabajadores debe construir un muro de piedra sin sentido. El plano de la obra ha sido elaborado por un ingeniero especialista; sin embargo, a Pedro le basta una sola mirada para darse cuenta que el plano ha sido diseñado al revés. En la primera escena don Carlos trae esta “orden del día” elaborada por los tecnócratas y el maestro albañil descubre de inmediato

su error de diseño; el ingeniero había trastocado el norte y lo había puesto al sur. El mismo don Carlos, jefe de la obra y mando medio de los tecnócratas, demuestra tener una confusión, confundiendo también los puntos cardinales. Son los modestos trabajadores quienes no han perdido el sentido común y saben perfectamente dónde están parados:

PEDRO: Mire , don Charly . . . ¿Dónde está el norte, [por] ejemplo, aquí en el plano?

DIEGO: (*Mostrando en el plano*) El norte tiene que estar para allá...

JUAN: Pa'llá está la cordillera.

DON CARLOS: La cordillera está pa'Rancagua.

JUAN: ¡Putas que anda perdido! ¡Si Rancagua está para el sur!

DON CARLOS: ¡Claro que está para el sur! De Rancagua, para el lado de la mina El Teniente está la cordillera. En cambio de aquí, ¿pa'donde está la cordillera? No se ve por el esmok. Entonces, ¿cómo va a saber uno pa'dónde está el sur o el norte? (A DIEGO) ¿O no, dice usted?

DIEGO: Los cuatro puntos cardinales siempre han sido los mismos.

JUAN: ¡Putas la media novedad!

PEDRO: El norte está para allá, o sea, que esta huevía *está al revés..* (25-26; énfasis agregado).

El texto dramático, a través de la figura carnalizada del mundo al revés, está haciendo un irónico comentario desacralizador del discurso oficial. La tecnocracia elitista se suponía que era la encargada de dirigir eficientemente los destinos del país, y aquí aparece sin siquiera saber para dónde está el norte, produciendo de esta manera proyectos absurdos que los trabajadores tenían que realizar acatando la estricta regulación vertical jerárquica de las relaciones sociales. Don Carlos los conmina: “Esta es la orden del día y esto es lo que hay que hacer. Aquí está el oficio con la providencia ...” (26); es decir, el mundo al revés es la orden del día en este lugar. Pedro, al no tener un trabajo estable bien remunerado, se las arregla buscando trabajos esporádicos como albañil (en el lenguaje popular chileno estos trabajos son llamados “pololos”). Indignado porque acaba de perder uno de estos trabajos comparte su rabia con sus compañeros: “Con ese pololo, en una semana me hacía más torta que un mes entero aquí” (54) denuncia amargamente. Es aún más triste que perdió ese trabajo por no haber podido recuperar sus herramientas, las que había tenido que empeñar para pagar la cuota de su casa, que estaba

atrasada en cinco meses. Sus posibles empleadores resultan ser un matrimonio extranjero, un norteamericano y su esposa, una mujer oriental, el señor y la señora Okinton. Este incidente da pie para un jocoso cuadro en el cual se pretende veladamente hacer mofa de las nuevas políticas de endeudamiento externo, al mismo tiempo que se alude claramente a los problemas económicos internos de Chile. El grupo decide que Pedro debía mandar un telegrama a la señora Okinton. Un telegrama es menos explicativo, deciden, y económico porque Juan se ofrece para llevarlo pretendiendo ser mensajero de correos: “Me disfrazo de mensajero, como en ‘Misión Imposible,’ y listo” (57). Pedro está de acuerdo y deciden, para darle más efecto, escribirlo en inglés. El oficialismo reverenciaba este idioma pues era el del centro hegemónico al cual había que servir en orden a conseguir los ansiados préstamos necesarios para desarrollar sus planes económicos – y de donde había venido el apoyo político y económico para tomarse el poder. He aquí que estos humildes trabajadores marginados del sistema deciden, mediante el mecanismo carnavalesco destronador, mofarse del lenguaje extranjero. Diego, el que tiene más educación, es el encargado de “traducir.” En seguida, Pedro dicta el contenido del telegrama, ocasión que es aprovechada para vocalizar los temas de los cuales no se podía hablar en público: la cesantía y el hambre, no sólo en castellano sino que también en inglés. Siete veces aparece la palabra “cesantía” y cuatro veces la palabra “hambre” en este fragmento:

PEDRO: “Diar misis Okintoun...*Cesantía* obligada...”

DIEGO: “Obligated”

JUAN: “Obliguedited..” ¡Putas que es chivero!

PEDRO: ¿Y cómo se dice “*cesantía*” ?

DIEGO: “*Cesanty.*”

PEDRO Y JUAN: “¡*Sesanti!*” ¡Putas que es chivero!

PEDRO: “*Cesantía* obligada me ha lanzado...”

DIEGO: “Has determined...”

PEDRO: ¿Y eso, qué significa?

DIEGO: Ha determinado.

JUAN: Es igual esta cuestión.

PEDRO: *Cesantía* obligada ha determinado “*hambre* obligada.”

DIEGO: “Obligated *hungry.*”

JUAN: “¡Obliguedited *jangri!*” Esto es igual al castellano, pues ñor...

PEDRO: O sea, que todos los idiomas son iguales.

DIEGO: Firmado: “Pedro...” ¿Cuál es su apellido?

PEDRO: Aguila

DIEGO: "Peter Eagle."

JUAN: "Iguel Clos"<sup>2</sup> (59-60; énfasis agregado).

Finalmente Pedro lee el telegrama completo y no puede dejar de lanzar una exclamación procaz frente a lo absurdo de haber tenido que llegar a este extremo de rogar en orden a intentar recuperar un trabajo ocasional:

PEDRO: (*Leyendo el telegrama*) "Diar missis Okintoun. Obligueited *sesanti* jas determained obligueited *jangri*. Peter Iguel." ¡Putá la huevá! (60; énfasis agregado)

La humillación a la que tuvo que someterse el trabajador chileno de la época está patéticamente representada aquí en este ritual carnavalizado, en el cual se pretende destronar también el idioma al cual la autoridad oficial mira como el sostén y modelo de sus reformas económicas.

Se puede también leer este fragmento con la intención de desacralizar las potencias económicas cuyo apoyo buscaba ansiosamente el gobierno militar. Se presenta aquí un cuadro en el cual un trabajador chileno, en su propio país, tiene que rogar a un matrimonio biracial extranjero (norteamericano y probablemente japonesa) que le hagan un préstamo para recuperar sus herramientas de trabajo que le permitiría efectuarles el trabajo encargado por ellos mismos. El lenguaje escatológico contribuye a esta desacralización; cuando Pedro cuenta que fue a hablar con el matrimonio extranjero, la señora oriental le dice desde la ventana de su baño a su marido que no acceda a la petición de Pedro; Juan interrumpe el relato preguntando "¿Estaba cagando?" (55)(la señora). Por otro lado, la imagen de un nacional recurriendo a un lenguaje extranjero que no domina, en su propio país, rogando por una oportunidad para trabajar, no dejaba de tener un fuerte impacto en el espectador de la época.

### Caballos y Toyotas

La promesa de modernidad material de la dictadura tenía su paradigma en la adquisición de bienes de consumo y su sueño máximo era el vehículo propio. Para materializar este sueño los individuos debían ingresar al sistema de relaciones típicas del mundo impersonal del dinero, priorizando la competitividad y sacrificando el sentido humano y solidario que habían tenido las relaciones sociales hasta entonces. Este conflicto lo podemos ver representado en la obra en la imagen doble que se presenta entre el caballo de Juan y la camioneta Toyota con la que sueña Diego. Juan había tenido una

experiencia similar a la de Pedro en cuanto a que había perdido su fuente de trabajo al no haber podido conseguir dinero para recuperar sus implementos de trabajo. En este caso esto significaba liberar a su caballo. Siendo un verdulero, usaba a su caballo para transportar su mercadería. No teniendo el dinero para pagar las verduras que iría a vender en una ocasión, tiene que dejar en prenda su caballo, pero como la situación económica es tan mala, no pudo vender nada y por lo tanto no pudo pagar la suma necesaria para rescatar a su caballo.

La denuncia del frío espíritu mercantilista que se había apoderado del país está dada aquí al contrastar el valor emocional que para él tenía su caballo – al cual consideraba su socio, que incluso tenía nombre de persona: Arturo: “¡Si éramos socios!” (108) – frente al nuevo paradigma del consumo, el vehículo Toyota con el cual soñaba Diego: “¡Una maravilla! Mire. . . Combinación de Austin Mini-Toyota-Frigidaire... ¡Super compacta! ¡Una verdadera proeza de la tecnología nipona!” (102). Diego tenía una sociedad con otros ex-compañeros, todos desempleados ahora, que alimentaban este sueño que veía ya como imposible. El vehículo iba a ser utilizado para una aventura comercial que terminaría con las penurias actuales de Diego y sus amigos:

DIEGO: ...¿No ve que estoy aquí mientras me llega la Toyota para el negocio de embutidos del sur, la sociedad con unos ex-colegas? Por eso escogimos el modelo frigidaire, para traer chunchules, longanizas, prietas, queso de cabeza, y venderlo en Santiago. En la rotonda de la Kennedy nos pensábamos instalar (102).

Diego se ha dado cuenta que la importación no va a resultar, pero cree que esto lo diferencia de sus colegas de la cuadrilla: “soy el único al que le cagaron el negocio de la Toyota.” (108). Juan, sin embargo, es el encargado de mostrarle la realidad de lo desfavorecido que están los simples trabajadores como ellos en este nuevo mundo del mercado. Lo resume en una frase gráfica: “Cagan los caballos y no van a cagar las Toyotas...” (108). Es decir, si fracasó su trabajo anterior porque perdió a su caballo-socio, no le debería extrañar a Diego que su negocio soñado fracasara, puesto que no hay consideración ninguna. Un caballo es un ser viviente, no una máquina; sin embargo fue sacrificado igual por las fuerzas del mercado, enviado al matadero y convertido en charqui, sin contemplaciones. La camioneta Toyota es una cosa inerte, por lo tanto que no se haga ilusiones Diego que alguien tendrá compasión de él. El nuevo modelo económico, donde el capital y el mercado son los que

ordenan ciegamente las relaciones sociales y todo gira según su imperio, está de esta manera denunciado aquí desde el punto de vista del trabajador modesto, semi-cesante. La imagen doble de caballo-máquina denuncia un mundo donde sólo los poderosos tendrán posibilidades de sobrevivir y mandar.

### **Elementos de teatro épico**

La obra se desarrolla mayormente bajo el efecto de realidad; el espectador tiene la impresión de asistir a una reproducción de la realidad de la época. Si bien es cierto que este efecto logra producir una cierta obnubilación del espectador, típica del teatro ilusionista, hay claros momentos en que se recurre a elementos del teatro épico para producir el distanciamiento necesario para llamar a reflexionar sobre los problemas contingentes. Es notable en la obra la clara intención de derrumbar la cuarta pared imaginaria que separa el escenario del público. En efecto, los actores se adueñan de los pasillos por entre el público desde la primera escena. La pieza se abre con los tres protagonistas transportando piedras por los pasillos del teatro, en una febril actividad, lo cual está especificado en el texto: “Desde el foyer y por el pasillo de público entran Pedro, Juan y Diego acarreado bolones de piedra hasta el escenario. Realizan varios y sucesivos viajes muy rápidamente” (21). Luego es don Carlos quien hace su entrada acarreado algunas herramientas, por el mismo pasillo mientras la cuadrilla sigue trabajando; finalmente se retira con el joven cesante por entre el público hacia el foyer.

Un notable momento en que se vuelve a eliminar la cuarta pared es aquél en que Diego queda solo en el escenario, revisando su maleta, disminuye la luz del escenario y por el pasillo entran cinco vendedores ambulantes los cuales ofrecen su pobre mercadería al público. Es decir, la acción dramática es interrumpida por una irrupción de la realidad, una realidad cotidiana de personas que han quedado sin trabajo y que han tenido que recurrir a este ilegal modo de ganarse la vida. El comercio clandestino fue un recurso al cual tuvieron que acudir miles de chilenos de los más variados estratos sociales para sobrevivir en el período de crisis económica que se vivía. Diego, el más educado de los personajes de la cuadrilla, con estudios universitarios a su haber y representante de la clase media es vergonzosamente descubierto y debe reconocer hacia el fin de la obra que vende juguetes y libros en la calle. Esta irrupción de los cinco vendedores callejeros es doblemente dramática puesto que aparecen como figuras anónimas, irreconocibles: “Llevan los rostros cubiertos con medias transparentes,” (40) como delincuentes; ofrecen su mercadería al público del teatro:

VENDEDOR 1: (*Mostrando una sola hoja de afeitar*) Delgada, dorada, calibrada... “Solingen Alemana. La mejor hoja de afeitar...”

VENDEDOR 2: ¡Caluga! (*en tono cortante*) ¡Caluga! ¡Caluga!

VENDEDOR 3: Pantera Rosa, Pantera Rosa, Pantera Rosa, Pantera Rosa para los regalones...Pantera Rosa...

VENDEDOR 4: (*Una mujer de edad acompañada por un hombre que la lleva del brazo*) Cinco botones, Cinco botones, Cinco botones...

VENDEDOR 5: Canario de oro, canta y no come, canario de oro, canta y no come... (40-41).

La dramática escena es violentamente interrumpida por el sonido de una sirena policial frente a la cual los vendedores huyen despavoridos por entre el público. Esta escena era cotidiana en la vida del país en ese entonces; al ser incorporada al contexto de una obra dramática se potencia su capacidad significadora provocando en el espectador una actitud crítica frente a lo observado. Recordemos cómo Brecht despreciaba la tendencia del teatro ilusionista a absorber al espectador y no aprovechar “su capacidad intelectual” (Brecht 90) y le pedía adoptar una actitud crítica frente a lo que observa. Esta es una ruptura dramática muy eficaz.

Una ruptura dramática similar ocurre en el segundo acto luego de la aparición de la imagen autoritaria del inspector de obras; éste le ha dicho a Diego que no puede seguir trabajando en la cuadrilla porque no aparece en la lista oficial y se lo lleva a la oficina a aclarar la situación. A Diego se le ha caído uno de los muñecos Topo Gigio que vendía después de su trabajo en el PEM. María trata de alcanzárselo pero no puede y se queda muy conturbada en el escenario. En este momento aparece por el pasillo de la sala, entre el público, una sola vendedora callejera que ofrece patéticamente, sin pronunciar una sola palabra, muñecos Topo Gigio a la audiencia. Esta nueva irrupción de la realidad pretende golpear al espectador para colocarlo en una actitud crítica frente a un hecho que encuentra en la realidad cotidiana. La reacción esperada no puede ser otra que: “esta persona que sufre me conmueve; debe haber una salida a esta situación, debemos encontrarla entre todos” (Bravo 233). Como se sabe, el teatro épico pretende provocar en el espectador una reacción de repudio de esta naturaleza frente a lo que ve representado.

Una nueva disolución de la cuarta pared se produce cuando desde el foyer del teatro, a las espaldas del público “se escucha la voz de una mujer evangélica citando a una reunión” (60). Esta voz califica al lugar donde se representa la obra como un “Escenario de piedras”; efectivamente, el elemento

escenográfico más evidente son esas piedras que se mueven y circulan sin cesar, que ocupan el escenario como un elemento para construir un proyecto futuro entre todos los que están allí presentes, incluso el público. La voz ocupa el registro del discurso religioso como una máscara para encarnar el discurso político censurado y reprimido por la autoridad. La mujer se dirige a todos los presentes, actores y público para convocar a aquella reunión en la cual se ha de escuchar la “Palabra del Señor,” que es omnipresente “Aunque está dormida” – como discurso censurado – y “hay que despertarla.” El texto está haciendo un llamado público oblicuo a perder el miedo y a hacer escuchar la voz de los que en ese momento no tienen voz, reprimidos por la dictadura. Es una invitación que movilizará a “miles de multitudes” en una jornada que significará el reencuentro con las antiguas formas de vida democráticas, ahora perdidas, es un llamado a la movilización de masas. Este fragmento es sólo un indicio de lo que vendrá poco más adelante en la obra, donde, en una nueva disolución de la cuarta pared, la mujer evangélica entra en escena y parada sobre el montón de piedras que hay en el escenario, pronuncia su discurso.

### **El discurso de la mujer evangélica**

Este discurso es un ejemplo notable de la modalidad simbólica, metafórica a la que tuvo que recurrir el discurso dramático en orden a aludir a lo referencial, a vocalizar el discurso disidente, a denunciar, reflexionar y convocar a la unidad de la oposición a la dictadura. El discurso político opositor, decretado en receso por la autoridad, dejaba a los sectores no oficialistas en una situación de desamparo total frente al discurso oficial. He aquí cómo el texto dramático se las arreglaba para nombrar públicamente lo innombrable.

La escena se inicia con la aparición de la señora María disfrazada de payaso, sacando sombreros de un baúl, los cuales va poniendo sobre el parrón de su casa. En este personaje es fácil ver simbolizado el sufrimiento de los sectores democráticos chilenos bajo la dictadura; se le representa como una persona que ha quedado muda, no puede hablar desde hace unos dos años – “PEDRO: ..Hace como dos años que se quedó muda” (31). Si consideramos que la obra se estrenó a comienzos de 1976, se puede fácilmente fechar el comienzo de su mudez con el momento del golpe militar. Además, en esta escena tiene que esconder su identidad, disfrazándose grotescamente de payaso. En este momento hace su aparición la mujer evangélica a quien María escucha absorta. La mujer dirige su discurso directamente al público. Pretende explicar la mudez de la señora María y establecer las bases para su

curación. El uso de la primera persona del plural hace de ésta una experiencia colectiva, en la cual se incluye el público de la sala.

Comienza su discurso: “Estamos aquí reunidos en este escenario de piedra para pedirle al Señor – ¡Aleluya, hermanos! – por la salud extraviada de nuestra hermana” (66). De esta manera, la sala de teatro se transforma en un lugar sagrado en el cual se realizará un rito de curación. De inmediato se procede a explicar el origen de la dolencia de María: “La hermana tenía un animalito-perro que ella quería mucho porque lo había criado desde chico, como a un hijo. Un día, lo atropellaron frente a su casa y ella lo vió quedar destrozado bajo las ruedas del vehículo”(66). Se establece así que María fue testigo de un acontecimiento brutal que acabó con algo que ella amaba entrañablemente. A continuación el discurso nombra cuatro veces explícitamente la palabra “sangre”; al rescatar el cuerpo de la víctima a María “le quedaron las manos y el delantal manchados de sangre”(66). Si en un comienzo el discurso es ambiguo y de carácter religioso éste se transforma rápidamente en un discurso referencial de denuncia. Narra la mujer que al otro día del atropello María fue a lavar ropa y al abrir la llave del agua no era agua la que salía:

¿Y qué salía entonces? Vino salía. Vino rojo, como la *sangre* del Señor –¡Aleluya hermanos! –, y ella creyó que estaba soñando y abrió otra llave, pero también salía *sangre*. La *sangre* roja de su animalito muerto. Así fue como cayó enferma la hermana (66; énfasis agregado).

Es fácil establecer aquí que el discurso está recurriendo al mecanismo de la metáfora. El desplazamiento semántico es del animalito querido y criado como un hijo desde pequeño al régimen democrático y el estado de compromiso que fue atropellado violentamente, con el resultado cruento que todos los participantes del espectáculo teatral conocían. La alusión al golpe de estado y la denuncia de su crueldad está claramente establecida, siendo una denuncia pública, firme y en voz alta, logrando así burlar la censura impuesta por la autoridad oficial.

Este es el origen de la enfermedad de la señora María, una metáfora para la mudez en que habían sumido a toda la sociedad chilena las políticas represivas del régimen autoritario. La sociedad chilena se había quedado sin democracia y sin voz para denunciar los excesos – ya sea por la censura impuesta, por el temor a represalias, o por la comodidad de no querer ver el dolor de los demás. La imagen de la sangre saliendo por las tuberías del agua

potable tiene una fuerza sugestiva poderosa ante la cual nadie puede sustraerse; su denuncia es incuestionable.

Pero el discurso religioso aquí adoptado es también utilizado para conjurar el mal y para avanzar una reflexión acerca de su origen. La fuerza que da la colectividad reunida en la sala de teatro es aprovechada para pedir el término de este estado de cosas; la enfermedad de María debe cesar porque “ella no es la culpable” (66). Las causas que dieron origen a la ruptura institucional que sufrió Chile no es la culpa de una sola persona que ahora sufre, sino que, dice el texto “Todos somos culpables, porque miramos sin ver, oímos sin escuchar, tocamos sin sentir” (66). Se propone en esta reflexión política que la sociedad chilena entera fue responsable de lo que pasó; ella estaba ciegamente dividida en bandos irreconciliables, donde nadie escuchaba al otro, cada uno estaba aferrado a sus utopías políticas, a sus ambiciones, a sus ideas, rechazando al que pensaba diferente. Ya estaba sembrada entonces la semilla que iba a germinar dolorosamente en el régimen autoritario y su secuela represiva.<sup>3</sup>

### Teatro en el teatro: El Zorro y los torturadores

Una nueva ruptura dramática la constituye el episodio en que Diego convence a los otros personajes que le sigan en un juego que es una representación en escena de su personaje de aventuras infantil favorito, El Zorro. Distribuye los personajes: Pedro hará de sargento García, Juan de malvado, y la señora María de Lolita; ella acepta entusiasmada aplaudiendo. Diego inventa un breve argumento: García tiene presa a Lolita y El Zorro tiene que liberarla. Nuevamente Diego aparece utilizando el inglés en la breve representación que se transforma en un nuevo recurso de distanciamiento el cual es aprovechado para hacer alusiones a la práctica de la tortura por uniformados, tema que, obviamente, estaba absolutamente censurado. El Zorro debe liberar a Lolita de su torturador, el sargento García:

DIEGO: (*Entra por la izquierda*) Get out of my way, García, or you will die! Where is Lolita? (*Luchan melodramáticamente*)

PEDRO: Jáu ar yus, bandolero...? Jáu ar yus?

DIEGO: I have no choice, then...(*lo hiere y lo marca*). ¡Zeta!

PEDRO: Zeta. (*Cae al suelo y alza los pies*)

DIEGO: (*Enfrentando a Juan*) Ahá mister López, the torturator [sic] of the poor! Let go the señorita! (86)

La breve escena termina con una larga discusión entre los personajes que se acusan unos a otros de haberse matado o de estar heridos y de hacer trampas,

como niños pequeños. Lo importante es que los personajes se aprovechan de la ocasión para mencionar las palabras “matar,” “muerto,” y “herido” unas once veces. Esto, más la intención de escenificar la prisión y tortura injustas de la pobre doncella eran referencias claras a la realidad censurada de la época y la decisión del texto dramático de nombrarlas y denunciarlas. Con este recurso al teatro dentro del teatro termina el primer acto de la obra.<sup>4</sup>

### **La cosmovisión presentada en *Pedro, Juan y Diego***

La cosmovisión que presenta la obra se puede establecer al determinar el ámbito de definición del protagonista y el antagonista. El protagonista está claramente establecido: son los trabajadores que en el particular momento histórico que viven están sometidos a la fuerza ominosa y omnipresente del antagonista innominado, pero que claramente se puede definir como la nueva institucionalidad jurídico-política del estado autoritario. Lo cotidiano, la sociedad civil, está presentada como sufriendo los resultados del experimento de capitalismo autoritario, para cuyo establecimiento se han conculcado sus derechos civiles y humanos en general, derechos que habían sido cuidadosamente conquistados y respetados por el anterior estado de compromiso (Brunner 22). Ya se ha visto cómo el texto dramático va revelando y denunciando todos aquellos aspectos que se perciben como problemáticos o conflictivos para el nuevo momento histórico que se vivía en Chile. El objetivo que se plantea es abiertamente reflexionar y proyectar simbólicamente la realidad para develarla y ofrecer una solución. La solución es establecer un proyecto común – presentado aquí simbólicamente como la construcción del muro – y a través de la fuerza dignificadora del trabajo y la unidad de los sectores oprimidos sacar adelante este proyecto, pese a todas las dificultades que le pone el antagonista. Si en un primer momento los trabajadores están desunidos y sin proyecto común, nada hay claro para su futuro; por eso la primera fotografía que la señora María toma de los trabajadores en el primer acto sale desenfocada, borrosa; los trabajadores no se reconocen en ella: “JUAN: ¡Estos no somos nosotros! Le salió más movía que la cresta...”(79).

En el segundo acto los protagonistas deciden enfrentar la adversidad a través de la fuerza dignificadora de su trabajo colectivo. Cuando Diego decide abandonar la cuadrilla, Pedro trata de convencerlo que no lo haga diciéndole que “tenemos que construir la mejor pirca del mundo, para demostrarles lo que somos capaces de hacer...” (107). Una vez que todos están comprometidos en el proyecto, el muro se levanta de un día para otro: es un muro ejemplar. Pedro revierte el sentido que tenía la pirca en su origen como

un muro de contención para las demandas sociales, determinando ahora que debería ser una barrera contra el actual estado de cosas; para eso, “Mientras más altura agarre la pirca, mejor” (114). Tiene la solidez que la sabiduría de Pedro permite: “Pa’eso la construí entrabá” (114).

La construcción de este muro es vista como una misión patriótica. Pedro hace un paralelismo entre esta pirca con la construcción de un monumento al héroe naval Arturo Prat en Ninhue, su ciudad natal. En esa ocasión el pueblo convocado a un cabildo abierto decidió levantar dos monumentos en vez de sólo el oficial, un busto; la comunidad decidió levantar también un barco – la Esmeralda, barco que Prat comandó heroicamente hasta su muerte – el cual sería hecho con piedras de la zona. Los “ingenieros” a cargo de la obra eran el padre y el abuelo de Pedro, “los únicos albañiles del pueblo” (116). Toda la comunidad participó en este proyecto:

DIEGO: ¿Y las piedras quién las acarrea?

PEDRO: Toda la gallá. Si el pueblo tomó muy a pecho esta cuestión.

Cual más, cual menos, ponían su piedrecita. (116)

Esta es la cosmovisión que se quisiera recuperar para el país, que los sectores democráticos vuelvan a tomar en sus manos el destino de la nación, para lo cual necesitan derrotar el miedo, la apatía que había producido el gobierno autoritario. Se necesitaba el concurso de todos para construir el país que la mayoría soñaba. Bravo Elizondo indica que “mediante ella [la pirca] y su trabajo conjunto se rehabilitan, surge la solidaridad, la ética profesional, la dignidad, la dignidad que nadie puede arrebatarnos” (Bravo, Teatro en Chile 132).

Es en este momento de la obra, cuando la pirca está terminada y están procediendo incluso a pintarla, que la señora María, ayudando también en la obra, significativamente recupera el habla por primera vez: “SRA. MARIA: *(Con toda naturalidad)* ¿Así?” (118). La solidaridad nacida entre los trabajadores en este proyecto común ha logrado conjurar el trauma que la tenía silenciada, dando un claro indicio de cuál es el camino que se debe tomar para superar las dificultades del momento.

El simbolismo que había llegado a alcanzar la pirca a estas alturas de la obra no podía ser tolerado por la autoridad y, en una acción que demostraba también su concepto de la futilidad del trabajo, ordenan a los trabajadores su demolición. En una actitud de rebelión ellos se niegan y en vez deciden hacer una ceremonia de inauguración:

PEDRO: ¿Saben lo que se me acaba de ocurrir para que la despedida no sea tan triste?

JUAN: Echar abajo la pirca.

PEDRO: ¡Inaugurar la pirca! Igualito como inauguramos el buque de Ninhue.

JUAN: ¿Cómo la va a inaugurar? ¿Para que la demuelan después?

PEDRO: Nosotros la levantamos, nosotros la inauguramos. Que la demuelan después, es cosa de ellos (131).

La inauguración es un momento de jolgorio para los cuadrilleros, y aquí el texto dramático sigue aludiendo a la historia de Chile para contrastarla con el momento actual de opresión. Pedro relata cómo a la inauguración del monumento a Prat habían asistido el Presidente de la época, Pedro Aguirre Cerda – presidente nacido en el seno de la clase media y que encabezó el gobierno reformista del Frente Popular entre los años 1938-41 – acompañado por el jefe de la iglesia católica, el cardenal Caro. De esta manera la obra presentaba un contraste entre un momento de la historia de Chile en que los diversos sectores de la sociedad convivían en armonía y todos colaboraban en el desarrollo del país. El espectador no podía dejar de contrastar ese momento con el momento actual de la dictadura, en el cual el gobierno mantuvo unas relaciones muy duras con la iglesia católica y el cardenal Silva Henríquez por su inculdicable defensa de los derechos humanos. El contraste de ambas cosmovisiones de la convivencia nacional no podía dejar de ser más evidente, sobre todo considerando que en la inauguración de Ninhue el texto relata que todos participaron del banquete inaugural, a tal punto que con lo comido y lo tomado nadie pudo subir al cerro donde estaba el monumento, sólo el cardenal Caro, el único que se había mantenido lúcido, no así las autoridades civiles.

La señora María aquí toma una segunda foto de los trabajadores, cuando están inaugurando la pirca. Esta vez la foto sale nítida: “JUAN: Esta sí que le salió clarita, no como la otra que le salió toda borrosa”(135), siendo una nueva señal del camino correcto al que está llamando el texto. Boyle propone que esta segunda foto “is testimony to a rekindled sense of identity”(70). Los trabajadores se pueden reconocer a sí mismos cuando deciden enfrentar los obstáculos y se atreven a actuar sin miedo frente al estado autoritario; la solidaridad y la organización es la cosmovisión clave que se debe recuperar y seguir.

La obra finaliza con la inauguración de la pirca, la cual se ha transformado en la imaginación de los trabajadores en un barco, como el monumento de Ninhue, al cual han puesto velas y mástil; detrás de él han colgado “un telón en el que está dibujado un paisaje marino, con un barco” (133). Carnavalescamente la señora María ha sido coronada reina con el

gorro de papel de Juan, y todos subidos a la pirca-barco entonan una canción marinera. La señora María ha recuperado finalmente el habla y canta con los trabajadores.

Si en el terreno simbólico Cirlot propone que la nave que surca los mares es un “emblema de felicidad y alegría” (322) y que “la conquista de la gran paz es figurada en la forma de una navegación” (322), no puede ser más significativa esta escena final para la cosmovisión sustentada por los protagonistas.<sup>5</sup>

*Pedro, Juan y Diego* fue la obra que inició el sólido movimiento teatral contestatario dentro de Chile (Piña 45); en ella se vio “el resumen del teatro por venir” (Parra 33). La obra “abre una brecha en la autocensura y reprimida expresión cultural del año 1976” (Foxley 965). El público la recibió con mucho entusiasmo, transformándose en una de las obras con más éxito de la época, llegando a estimarse que unas 55 mil personas asistieron a su representación (Hurtado-Ochsenius 45). Más de treinta obras seguirían ese camino hasta 1981, en lo que se considera un fenómeno exclusivo en Latinoamérica del teatro chileno, ya que en las experiencias históricas similares de Argentina y Uruguay “no surgieron movimientos teatrales alternativos durante el período en que gobernaron los militares” (Benavente, Ave 279).

*University of Toledo*

## Notas

<sup>1</sup> El dramaturgo Benavente confiesa a Juan Andrés Piña de su propia experiencia con la pérdida de su fuente laboral: “En 1975 yo perdí mi trabajo como profesor en la U. Católica. Hasta antes de eso, la cesantía era para mí una categoría intelectual, una cifra. De pronto me di cuenta de que era más que nada un problema personal y colectivo real. Allí empecé a comprender a la gente que trabajaba en el Empleo Mínimo” (*Hoy*, 3 al 9 de octubre, 1979, 39).

<sup>2</sup> Juan alude aquí a una marca de confecciones elegante y muy publicitada en ese tiempo en Chile, cuyo nombre era “Eagle Clothes.”

<sup>3</sup> La historia reciente de Chile ha tendido a confirmar este análisis. Los partidos políticos chilenos más importantes, la Democracia Cristiana y el Partido Socialista, unidos en una concertación democrática ganaron las elecciones para suceder al candidato de Pinochet en el gobierno en 1989 – siendo elegido presidente Patricio Aylwin. Esta misma concertación volvió a ganar las elecciones de 1993, eligiendo a Eduardo Frei Ruiz-Tagle. La ciega animosidad entre estos mismos partidos había impedido en 1973 un acuerdo que evitara el golpe militar. Carlos Altamirano, quien fuera secretario general del Partido Socialista chileno en la época de Allende, y fuera un ferviente impulsor de actitudes revolucionarias radicales por ese entonces – lo que causó problemas al mismo presidente Allende desde el seno de su propio partido – hacia el final de su exilio planteó la tesis de

que Chile en realidad no estaba preparado para un gobierno socialista y que incluso su partido debería haber apoyado al candidato demócrata-cristiano Radomiro Tomić en vez de haber presentado a Allende como candidato en 1970 (Politzer 119).

<sup>4</sup> Vale la pena mencionar la impresión que esta pequeña escena y la obra misma habían dejado en el más tarde conocido dramaturgo Marco Antonio de la Parra, quien recuerda: Hacia poco habían hecho [ICTUS] esa obra maravillosa donde siento, hasta la fecha, que estaba el resumen del teatro por venir: *Pedro Juan y Diego*, donde las secuencias de Jaime Vadell jugando al Zorro y su chapoteo en el barro en vivo, en un hiperrealismo que salpicaba a toda la contingencia, me habían sobrecogido (Parra 33).

<sup>5</sup> En otro estudio de esta obra analizo cómo el texto se las arregla para hacer referencias a temas como “el agudo desempleo ... una crítica a la tecnocracia elitista que el régimen trataba de instaurar en el país, alusiones a interrogatorios con uso de tortura, a la corrupción de los mandos medios, el exilio, la privación de la a opositores del régimen, hasta un elogio del movimiento sindical y del derecho de huelga” (Lepeley 137).

## Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Benavente, David. “‘Ave Felix’ (teatro chileno post-golpe)” en ICTUS/David Benavente/T.I.I., *Pedro, Juan y Diego. Tres Marías y una Rosa*. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica, 1989: 277-319.
- Benavente, David e Ictus. *Pedro Juan y Diego*. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica, 1989: 18-137.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985. Marginality, Power, Selfhood*. London: Associated University Presses, 1992.
- Bravo Elizondo, Pedro. *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor, 1975.
- \_\_\_\_\_. “El teatro en Chile en la década del 70.” *Araucaria* 13 (1981): 127-35.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988.
- Foxley, Ana María. “Una indagación crítica de la realidad.” *Teatro chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. “Transformaciones del teatro chileno en la década del ‘70,” en *Teatro chileno de la crisis institucional*

1973-1980 (*Antología crítica*). Minnesota/Santiago: CENECA/ University of Minnesota, 1982: 1-53.

Lepeley, Oscar. "Desafíos a la censura: Decodificando la referencialidad en *Pedro, Juan y Diego*." *Cincinnati Romance Review* XVIII (1999): 132-38.

Parra, Marco Antonio de la. "Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramática." En *La secreta obscenidad de cada día. Infieles. Obscenamente (in)fiel*. Santiago: Planeta, 1988.

Piña, Juan Andrés. "Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990)." *Teatro chileno contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Politzer, Patricia. *Altamirano*. Buenos Aires: Grupo Editorial Z, 1989.