

TRES MARÍAS Y UNA ROSA: MURAL DE LA VIDA EN DICTADURA

Oscar Lepeley

Tres Marías y una Rosa, de T.I.T. y David Benavente, fue la obra más popular y taquillera del teatro alternativo chileno de su época. Quisiera comenzar este ensayo con un vistazo de la génesis de esta obra, la que nos lleva primero a hablar del Taller de Investigación Teatral y su director, Raúl Osorio.

El Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) fue un grupo que se separó del Teatro de la Universidad Católica de Santiago como un intento de buscar una manera alternativa de hacer teatro en Chile bajo la dictadura. El teatro oficial, se había estancado en una tendencia al teatro de diversión o al montaje de obras clásicas. Raúl Osorio, director del grupo y profesor de la Universidad Católica, llegaba a decir que el teatro chileno se había prostituido: "se ha transformado en cabaret, en bar, en restorán, en boite, en todo menos teatro" (Hurtado, Ochsenius, T.I.T, 5), refiriéndose particularmente al tipo de espectáculo cultivado por Tomás Vidiella, que tenía un enorme éxito de público. Osorio insiste en la necesidad de hacer "un teatro de investigación, de hacer un teatro de servicio, un teatro enraizado en los problemas nacionales. Todo esto, dice, en un momento en Chile en el cual "nuestros dramaturgos desaparecen. Prácticamente desaparece el teatro chileno." (7) De hecho, los estudiantes que formaron el grupo T.I.T. decidieron renunciar al montaje de El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, que una vez más estaba produciendo el teatro de la Universidad Católica.

De esta manera, los postulados teatrales del T.I.T. eran el desarrollo de un teatro nacional, de temática nacional, basada en una investigación directa de la realidad. Osorio lo define más claramente: "Nosotros nos planteamos hacer un teatro realista basado—como diría Bertolt Brecht—en una 'estética de la observación.' Es a partir de la observación y de la relación con la realidad que surge un teatro como el nuestro." (8) En un primer momento definían a su público como "el público popular," (11) lo cual condicionaba el lugar a observar, los problemas que se tratarían y el lenguaje que se utilizaría. Sería por tanto un teatro de servicio a dicho público.:

TRES MARÍAS Y UNA ROSA: MURAL DE LA VIDA EN DICTADURA

Oscar Lepeley

Tres Marías y una Rosa, de T.I.T. y David Benavente, fue la obra más popular y taquillera del teatro alternativo chileno de su época. Quisiera comenzar este ensayo con un vistazo de la génesis de esta obra, la que nos lleva primero a hablar del Taller de Investigación Teatral y su director, Raúl Osorio.

El Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) fue un grupo que se separó del Teatro de la Universidad Católica de Santiago como un intento de buscar una manera alternativa de hacer teatro en Chile bajo la dictadura. El teatro oficial, se había estancado en una tendencia al teatro de diversión o al montaje de obras clásicas. Raúl Osorio, director del grupo y profesor de la Universidad Católica, llegaba a decir que el teatro chileno se había prostituido: "se ha transformado en cabaret, en bar, en restorán, en boite, en todo menos teatro" (Hurtado, Ochsenius, T.I.T, 5), refiriéndose particularmente al tipo de espectáculo cultivado por Tomás Vidiella, que tenía un enorme éxito de público. Osorio insiste en la necesidad de hacer "un teatro de investigación, de hacer un teatro de servicio, un teatro enraizado en los problemas nacionales. Todo esto, dice, en un momento en Chile en el cual "nuestros dramaturgos desaparecen. Prácticamente desaparece el teatro chileno." (7) De hecho, los estudiantes que formaron el grupo T.I.T. decidieron renunciar al montaje de El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, que una vez más estaba produciendo el teatro de la Universidad Católica.

De esta manera, los postulados teatrales del T.I.T. eran el desarrollo de un teatro nacional, de temática nacional, basada en una investigación directa de la realidad. Osorio lo define más claramente: "Nosotros nos planteamos hacer un teatro realista basado—como diría Bertolt Brecht—en una 'estética de la observación.' Es a partir de la observación y de la relación con la realidad que surge un teatro como el nuestro." (8) En un primer momento definían a su público como "el público popular," (11) lo cual condicionaba el lugar a observar, los problemas que se tratarían y el lenguaje que se utilizaría. Sería por tanto un teatro de servicio a dicho público.:

Queremos hacer un teatro que esté más ligado a los problemas actuales del trabajador chileno. En estos momentos el trabajador pretende auto-organizarse para recuperar un terreno que en cierta época de la historia de Chile había ... conquistado. Podría haber aquí una declaración de principios: nosotros quisiéramos estar al lado de esa historia y, en cierta medida, poder hacer que nuestro teatro sirviera a esa causa. Esto define, aunque es todavía general, nuestro deseo de hacer un teatro de servicio. (11)

Este es entonces un teatro didáctico, que debe estimular la reflexión del espectador sobre la realidad que vive y que lo impulse a actuar para modificarla—preceptos que efectivamente son propios del sistema brechtiano.

El T.I.T. ya había estrenado en septiembre de 1977 la obra de creación colectiva *Los payasos de la esperanza*, con la cual iniciaron su actividad teatral basada en un trabajo de observación directa de la realidad. En esa oportunidad se habían enfocado en la observación de un taller de personas desempleadas que habían sido acogidos por la Vicaría de la Solidaridad, de la Iglesia Católica. De esta manera, la labor del T.I.T. representaba un esfuerzo por "recomenzar e investigar aquellas formas que puedan conducir a un teatro de contenido nacional y popular." (5) La observación tuvo lugar en un taller de payasos. Más tarde, los actores al evaluar la experiencia se dan cuenta de las limitaciones del método de observación, entre ellos relatan la inconveniencia de involucrarse excesivamente con los sujetos observados, perdiendo de esta manera el distanciamiento crítico necesario. También cuestionan la falta de representatividad de los personajes observados de manera que se pudiera producir una generalización que permitiera la caracterización de un sector más amplio de trabajadores. El hecho de haberse definido en un comienzo como un teatro marginal, para un público socio-económicamente marginado llevó al grupo a una crisis económica y artística. No tenían oportunidad de arrendar un local propio; no podían financiar el sueldo de los integrantes, pues la taquilla era ínfima por la cantidad y tipo de público que se había definido; no contaban con el equipo necesario para representaciones móviles; no poseían una vinculación sistemática con el sector social al que destinaban su teatro ni tenían la posibilidad de contar con el patrocinio de una organización popular más representativa—las

cuales prácticamente no existían en esa época. (35-36) Todas estas limitaciones hicieron repensar al grupo su manera de hacer teatro, lo cual vino a dar frutos en su segundo estreno.

Tres Marías y una Rosa: la realidad no sólo para un público comprometido

La crisis por la que atravesó el T.I.T. se resolvió con la representación de la obra *Tres Marías y una Rosa* (en adelante *TRES MARÍAS ...*), que fuera estrenada en Julio de 1979. El grupo esta vez decidió contratar al dramaturgo David Benavente, quien llevó a la obra más allá de los límites de un teatro documental-testimonial, al introducir elementos de ficción y recuperando la dimensión lúdica de la que carecía la primera obra del grupo. El público de la obra es ahora redefinido como uno masivo y heterogéneo, con preferencia de clase media y media alta. Se arrienda una cómoda sala en el centro de Santiago y una función de la semana, los días martes, se dedica al público popular, con precios rebajados. El concepto de teatro "de servicio" se define ahora como cumpliendo una función de comunicación social: dar a conocer a la mayor cantidad posible de espectadores, de todos los estratos sociales "un aspecto de la realidad que se encuentra oculta o distorsionada por la 'verdad' oficial." (43) Raúl Osorio, que dirigió también *TRES MARÍAS ...*, quiere recuperar aquí el concepto del teatro como un espectáculo: "El teatro es un acto de fiesta, entretenido; no es una sala de conferencias." (47) El hecho de mostrar la realidad sobre la cual se va a reflexionar no debe excluir la dimensión lúdica del espectáculo teatral. De esta manera, es incluso positivo llegar a la clase dirigente, como se hizo en esta obra, los cuales "van, se ríen, pero hay algo desagradable que les queda dando vueltas."(48) Este es el mensaje de la obra, que le permite que le permite reconocer una realidad e incluso puede impulsarlo a optar por una manera de cambiarla.

El material utilizado en TRES MARÍAS ... fue el resultado de tres años de observación de un taller de arpilleras, mujeres de hombres cesantes, en la Vicaría de la Solidaridad de Santiago. El volumen de material era de tal magnitud que el grupo decidió llamar al dramaturgo para organizar el texto y poder representar así la obra en un plazo relativamente breve. El grupo tenía escrito el primer acto de la obra, faltaba todo el segundo y había que reescribirla totalmente. Debido al exceso de material de documentación, Benavente prefirió no leerlo completamente, aduciendo que "lo confundía en vez de aclararlo," (Hurtado, T.I.T., 64) de manera que lo usó sólo como un estímulo en el proceso de creación. Así, el hiperrealismo al que tendían Osorio y el grupo fue reducido a una versión más libre de los documentos escogidos. El material recogido tenía una gran densidad dramática, los personajes se desarrollaban dentro de una situación de crisis aguda. Benavente decidió, para hacer más atractiva la obra, alivianar esta tensión con una gran dosis de humor, humor que, debe reconocer Osorio, estaba presente en los personajes reales pero que el método de observación había dejado de lado, enfocándose más bien en la situación crítica que vivían. Benavente, pese a no haber participado en la investigación que dio origen a la obra había ya demostrado en Pedro, Juan y Diego su capacidad para penetrar en el mundo de los marginados de la dictadura. Aunque las actrices que realizaron la observación se manifestaron desilusionadas con la inclusión de un dramaturgo en la fase final de la elaboración de la obra, el éxito obtenido por TRES MARÍAS ... fue de tales proporciones que salvó al grupo de su disolución y produjo una de las obras más importantes de la dramaturgia chilena de la época. La flexibilidad de la postura del taller, el apartarse del purismo de que "tiene que ser un teatro pobre, ascético, sin concesiones para el espectador; un teatro riguroso" como lo había definido Osorio (Hurtado, T.I.T., 68), permitió representar la obra que más dolores de cabeza le produjo a la dictadura—y por un desdichado momento a sus creadores.

La acción de TRES MARÍAS ... se desarrolla en el patio de una modesta casa en una población marginal de Santiago; es el hogar de Maruja, la jefa del taller de arpilleristas, y donde éste funciona. Las otras tres integrantes son María Ester, María Luisa y Rosa. Rosa está embarazada y recién pide su ingreso al taller. Las arpilleras son entregadas a una central que las comercializa en el extranjero. Con el dinero obtenido, las mujeres pueden solventar algunas necesidades básicas de sus hogares, puesto que sus maridos están sin trabajo—el marido de Rosa al comienzo de la obra está trabajando, pero sabemos que su trabajo no se lo pagan en dinero; hacia el final de la obra se sabe que también perdió su trabajo.

Poéticas de las arpilleras: murales de la vida

En las arpilleras las mujeres plasman carnavalescamente la visión de mundo que tenían en el momento histórico por el cual atravesaban. Hay dos poéticas que se formulan sobre el arte de la arpillera, la primera es una poética realista-naturalista, de mostrar la realidad con la confianza que por sí misma será lo suficientemente ilustrativa. Esta estética está representada por María Ester en la segunda lección que Rosita recibe de sus compañeras acerca del oficio de la arpillera. La cuestión del tema ya había sido definido por Maruja como la experiencia cotidiana de la vida:

MARUJA: Si este trabajo es muy bonito, Rosita.

ROSITA: Claro

MARUJA: De las cosas que le han pasado en su vida tiene que ser el tema ¿me entiende? Porque la gente se interesa en las cosas de una, Rosita. Uno cree que no se interesan, pero la gente se interesa.

ROSITA: Se me hace que no voy a poder yo.

MARUJA: Tiene que mirar pa'trás y acordarse de algo que le haya pasado en la historia suya ¿me entiende? (206)

María Ester reafirma la poética documentalista testimonial que, como se ha visto, se propuso en un comienzo el T.I.T., es decir, las posturas estéticas que se contraponen aquí son un metacomentario de la estética de la obra teatral misma. La estética realista documentalista la resume María Ester así:

MARIA ESTER: ...Abre la ventana, mira pa'fuera y ¿qué es lo que ve? ¡Conteste!

ROSITA: ¡Es que no sé, po!

MARIA ESTER: ¡La población! Eso es lo que ve por la ventana: la realidad de la vida; o sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros, moscas ... (209) (Énfasis agregado)

Rosita comenzará su primera arpillera "Con la cordillera de los Andes en un fondo de ... sesenta por cuarenta, " (209) —que eran las medidas típicas de las arpilleras comunes. María Ester le aconseja incluso que, como este es un elemento tan importante, que confeccione una gran cantidad de cordilleras para ser utilizadas en cualquier momento en otras arpilleras: "Para ahorrar tiempo puede hacerse una cachá de cordilleras al tiro, llegar y pegar." (208) Así pues, cuando María Luisa la hace diseñar una arpillera, Rosita ya sabe lo que tiene que hacer: "Lo primero que se pone es la Cordillera de los Andes." (213) Si la idea de montaña, en el terreno simbólico, está "asociada a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión de los santos" (Cirlot, Diccionario de símbolos, 310) no deja de ser significativo su utilización aquí, en estas mujeres que reflexionan sobre las desventuras de sus vidas y de su país, luchando por mejorar las condiciones materiales y espirituales suyas y de su nación.

El arpillero, por su potencial "subversivo," cayó en la mira del régimen, el cual intentó contrarrestar su mensaje alentando un arpillero oficial. Claro, los temas que privilegia son aquellos que exaltarán a las fuerzas armadas, o que fueran simbólicos de un anodino folklore urbano. Rosita relata una discusión que tuvo con Carmen, otra integrante del taller que entregaba arpilleras a talleres oficialistas:

ROSITA: Sí. Esa tiene un taller paralelo aquí en la población. Mi cuñada le hace arpillera de bote manicero, parada militar, así ...

MARIA LUISA: Treinta dólares por arpillera saca la Carmen en la Butic de Providencia. (214)

Las arpilleras oficialistas eran bien pagadas en dólares en las tiendas de los sectores pudientes. Las disidentes, en la obra, estaban teniendo problemas de comercialización, tanto por razones económicas como estéticas. En el primer acto de la obra la central le ha rechazado a María Luisa su arpillera del Juicio Final por no ser claramente comprensible. Maruja le dice "Confuso le encontraron el juicio." (216) La fértil imaginación de María Luisa la ha colocado en una posición en la cual debe explicar su obra con palabras; ella ha optado por una poética de alterar la realidad según su propia inspiración, y debe pagar el precio de su audacia:

MARIA LUISA: Cómo no se va a entender que aquí hay dos caminos: uno que va pa' la gloria y otro pa' los infiernos.

ROSITA: Si una entiende aquí cómo no van a entender allá, digo yo.

MARUJA: Estos no son na perros, son señores con abrigo de piel que van pa' los infiernos, le dije al René Perez.

MARIA LUISA: ¿Y él qué le contestó?

MARUJA: Dijo que parecían perros de San Bernardo.

ROSITA: ¡Cómo van a confundir una señora con un perro de San Bernardo, digo yo!

MARUJA: ¿Y dónde está Dios?, me preguntó el René. Cualquiera de estos ángeles que hay aquí puede ser Dios, le dije yo.

MARIA LUISA: ¡Ahí sí que la cagó usted! No ve que Dios es este de acá que se está bajando del ovni.

ROSITA: Pa'mí que es por la cuestión del ovni que no te entienden el Juicio allá en la central.

MARIA LUISA: Es que pa'mí Dios es de otra galaxia. Por eso es que viaja en platillo volador a juzgar a los ricos y a perdonar a los pobres. (216)

Pese a ese fracaso en la comercialización de esa arpillera, finalmente es la poética de María Luisa la que se impone. El primer acto termina dramáticamente con la noticia de que se ha suspendido la entrega de arpilleras a la central porque ésta tiene un exceso de abastecimiento que no puede comercializar. Las mujeres ven así desaparecer su única fuente de ingresos. María Ester y María Luisa deciden retirarse del taller y trabajar en el taller oficialista de Carmen. Rosita decide quedarse con Maruja, la cual insistía en encontrar una solución colectiva al problema del taller y la central.

Cuando María Luisa lleva su arpillera del Juicio Final a la butic oficialista de Providencia ésta es censurada y rechazada por razones políticas; la dueña de la butic le dice que "No pueden salir ricos ni pobres ... porque ahora somos todos iguales. Ahora no hay diferencias," (225) repitiendo así una consigna demagógica que el régimen había acuñado negando las diferencias de clases y la misma existencia de distintas clases sociales.

Piden ser aceptadas de vuelta al taller de Maruja, la cual finalmente lo permite puesto que el cura de la parroquia les ha encargado una arpillera gigante para ser colocada en la capilla nueva que está por inaugurarse. Esta arpillera será el equivalente a sesenta arpilleras normales—María Luisa está feliz porque para su fértil imaginación las arpilleras normales no eran suficientes: "a mí no me caben en sesenta por cuarenta." (227) El tema será el Juicio Final.

ELEMENTOS CARNAVALESICOS EN TRES MARÍAS ...

En esta obra es notable también la reproducción del habla popular de los sectores marginales chilenos, aquellos sectores que el discurso oficial pretendía acallar y sojuzgar. La reproducción del lenguaje popular le da a la obra una fluidez y un poder de convicción notables; "este ha sido asimilado por las actrices no sólo en sus giros y neologismos, sino también en sus modalidades fonéticas." De esta manera se está ante un espacio de libertad que ha sido ganado superando los miedos, provocando una risa contestataria, sarcástica frente a la intención de obediencia y sumisión del discurso oficial. La tecnocracia elitista que idealizaba el régimen para el futuro es aquí confrontada a una de las más primitivas labores manuales a la que deben recurrir estas mujeres víctimas del experimento económico. El arpillerismo es la respuesta a las pretensiones modernizadoras insensibles al costo social de la utopía autoritaria y mediante esta artesanía los sectores oprimidos lograrán hacer escuchar su voz, representar su propia realidad sumergida, sus problemas, sus tristezas, sus alegrías, sus esperanzas.

El Juicio Final: el infierno feliz y el Dios bizco

La febril actividad que requiere la confección de la arpillera gigante se corresponde con la no menos febril representación carnavalesca de lo que se supone es un tema sagrado, solemne y grave. El último cuadro de la obra se inicia con la presencia en primer plano de la gigantesca arpillera a medio terminar; hay una figura que representa la imagen típica de Dios de historia sagrada, con larga barba y con un aspecto "bastante enojado," (240) indicando con el dedo. Está delante de la infaltable cordillera nevada; en frente se bifurcan dos caminos, uno va a la gloria y otro al infierno. La carnavalización se produce cuando se representa a la gente que está en la gloria en una actitud de aburrimiento y tedio: "En la gloria hay algunas nubes y alguna gente muy aburrida sentada arriba de las nubes." (241) El infierno en cambio, está representado por un moderno edificio comercial "caracol,"—que habían comenzado a popularizarse por la época. La fiebre consumista que éste representaba reflejaba el anhelo del régimen de alterar los hábitos austeros de la población para llevarlos a un desenfrenado consumismo. Las arpilleristas de esta manera denuncian y se resisten a adoptar dicho modelo de sociedad; el consumismo es condenado a los infiernos

Sin embargo, los demonios se están divirtiendo en grande, "lo están pasando fantástico," (241) e incluso el fuego, que se supone es el castigo para los moradores del infierno es representado aquí como un elemento de goce, siendo utilizado para la preparación de asados, como "una parrillada." Esta es la imagen carnavalizada del infierno alegre, donde los malos gozan felizmente, mientras los buenos se aburren y languidecen en la gloria. Bajtín dice que la imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente, "es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo." (Bajtín, 178) La intención de las arpilleristas aquí es de condenar el modelo económico que permitía a unos pocos el disfrute de su capacidad de consumo en desmedro de una mayoría que sólo tiene que conformarse observando impotente el derroche de los primeros. Si la imagen del éxito personal se medía a través del poder de compra, es claro que el discurso teatral aquí está impugnando enfáticamente al discurso oficial, procurando cuestionarlo, aniquilarlo y provocando un anhelo de cambio.

El tono carnavalesco se adueña de este cuadro con su sistema de profanaciones; así la figura de Dios que han creado las arpilleristas, les ha quedado bizca, "María Luisa: No le puede quedar con un ojo mirando pa'un lado y el otro pa'l otro tampoco, porque le queda bizco." (214) Dios aparece como siendo creado por estas modestas mujeres y estando incompleto; María Luisa le dice a Maruja: "Usted quedó encargada de hacer a Dios; usted tiene que terminarlo." (241) Carnavalescos comentarios que parecieran ser un llamado a la divinidad en orden a pedir su intervención en los problemas que aquejaban a los sectores más modestos de la población. Si Dios está bizco no puede ver con claridad las dificultades que el régimen autoritario ha traído a Chile, y si se percibe como incompleto, las arpilleristas lo terminarán con sus labores y padecimientos.

Dios carabinero

María Luisa expresa la idea de que Dios está por encima de todos los poderes terrenales, que no obstante el rango que ocupen las personas en la sociedad, inevitablemente deberán someterse a su juicio final; nadie puede evadir el juicio divino—claro, lo expresa en el lenguaje represivo al cual estaban acostumbradas:

MARIA LUISA: ¡No pueden salir arrancando porque Dios tiene poderes para llevárselos a todos detenidos!

ROSITA: ¡Cómo se los va a llevar detenidos si no es na carabinero, po!

MARIA LUISA: No será carabinero pero todo el mundo tiene que hacerle juicio en el Juicio. (242)

Las mujeres reproducen aquí la experiencia que la autoridad había hecho cotidiana, un fuerte autoritarismo representado por la imagen de la policía uniformada que detentaba el poder absoluto de detener a discreción a quien quisiera, sin consideración por sus derechos individuales—los cuales en permanente estado de emergencia se encontraban seriamente limitados. Este poder total percibido en la autoridad uniformada es traspasada carnavalescamente a Dios, en la imagen aludida de un Dios-carabinero. Así se expresa también la idea de que la autoridad que gobierna dictatorialmente no es intocable y que finalmente deberá dar cuentas de sus arbitrariedades a la autoridad última: Dios—y por extensión a la autoridad popular legítimamente constituída cuando se recupere la democracia.

Este sistema de rebajamientos desacraliza a la autoridad, acercándose aquí a la parodia sacra—la cual ya era permitida en la Edad Media y en la cual se parodiaban tanto los textos como los ritos sagrados "al amparo de la libertad legítima de la risa." (Bajtín, 178)

Florcita Motuda: la contracultura popular

El tono desacralizador de la obra se da desde su comienzo mismo, al incluir la transmisión de la canción "Pobrecito mortal" tocada "a todo volumen." (196) En efecto, el primer y el segundo acto se inician con ésta canción. El autor y cantante de esta canción era Raúl Alarcón, cuyo apodo era Florcita Motuda. Este personaje surgió a la vida artística chilena cuando en 1977 presentó al Festival de la Canción de Viña del Mar su tema "Brevemente gente." Este festival, transmitido por televisión a todo el país, se había convertido en una eficaz herramienta de propaganda del régimen que, a través de él, mantenía por casi una semana a los chilenos pendientes de este espectáculo, logrando de esta manera distraerlos de sus problemas cotidianos. Alarcón sorprendió a los organizadores del Festival al desafiar la imagen de orden, corrección que se suponía debía tener el artista que representara a Chile en este evento; apareció en el escenario caracterizado como un personaje carnavalesco "con su mameluco de plástico color amarillo pato, sus anteojos de motociclista y sus tremendas botas del 45 casi dio pie a una autoeliminación," dice la revista oficialista *Ercilla*, la que agrega "Algunos organizadores lo encontraron 'un poco loco.'" Lo cierto es que su figura provocadora, rompedora de los cánones establecidos, desafió al discurso oficialista con canciones que llamaban a la reflexión acerca de la solidaridad del género humano—por ejemplo en la canción "Brevemente gente"—y de la alienación provocada por la manipulación de los medios audiovisuales—en la canción "Pobrecito mortal."

La sola inclusión de una canción de Florcita Motuda, más la expresión de admiración hacia su persona, ubicaba a TRES MARÍAS ... en una línea desacralizadora contestataria frente al discurso hegemónico. Rosita expresa tácitamente su admiración al comienzo del segundo acto: "¡Que me gusta el Florcita Motuda a mí! Lo encuentro tan simpático ..." (222) Va incluso más lejos, al proponer que Florcita Motuda es incluso capaz de alegrar al mismo Dios, cuando da la idea de incluirlo en la arpillera del Juicio Final:

ROSITA: ¡Entonces el Angelito va tocando la cueca con la corneta igual que el Florcita Motuda!

MARIA LUISA: ¡Por eso es que está contento Dios, donde va el Florcita Motuda a la cabeza! (246)

De esta manera, este carnavalesco personaje—de quien el escritor Enrique Lafourcade dijo: "Es Groucho Marx, y es Picabia, y es Tzara, y es Dalí, y es Arrabal" que "se parece a un hijo de Groucho Marx" que es un personaje "¡Fantástico! Tristán Tzara se habría entusiasmado con él. Lo veo en Zurich, en París ..."—llega a representar el anhelo de cambio que subyace en el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo, la fiesta que aniquila y renueva todo. (Bajtín, 175)

Desde el comienzo de la primera escena del primer acto, cuando sólo se ve en el escenario la representación del patio de "una modesta casa en una población marginal" (196) con los típicos utensilios para el lavado y ropa tendida secándose al sol, se advierte el propósito de representar la realidad de los sectores modestos. Al hacerse oír la canción de Florcita Motuda—que es lo primero que se escucha en la obra—se está ya declarando la intención contestataria de provocación al discurso oficial en su afán de lograr una actitud de conformismo en la población.

Rosita estaba posando de modelo para el Angel que anuncia el Juicio Final; aparece en el escenario vestida de ángel, con alas, "colorete en las mejillas y una corneta de cumpleaños en la boca." (241) María Ester va aún más lejos y pretende identificar el Angel con la figura carnavalesca de Florcita Motuda: "Le faltan los puros anteojos al Angel pa'parecerse al Florcita Motuda! Póngale los míos," (243) lo que efectivamente hace Rosita; se queda así entonces el Angel del Juicio Final con anteojos.

Rosita comenzará su primera arpillera "Con la cordillera de los Andes en un fondo de ... sesenta por cuarenta, " (209) —que eran las medidas típicas de las arpilleras comunes. María Ester le aconseja incluso que, como este es un elemento tan importante, que confeccione una gran cantidad de cordilleras para ser utilizadas en cualquier momento en otras arpilleras: "Para ahorrar tiempo puede hacerse una cachá de cordilleras al tiro, llegar y pegar." (208) Así pues, cuando María Luisa la hace diseñar una arpillera, Rosita ya sabe lo que tiene que hacer: "Lo primero que se pone es la Cordillera de los Andes." (213) Si la idea de montaña, en el terreno simbólico, está "asociada a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión de los santos" (Cirlot, Diccionario de símbolos, 310) no deja de ser significativo su utilización aquí, en estas mujeres que reflexionan sobre las desventuras de sus vidas y de su país, luchando por mejorar las condiciones materiales y espirituales suyas y de su nación.

El arpillero, por su potencial "subversivo," cayó en la mira del régimen, el cual intentó contrarrestar su mensaje alentando un arpillero oficial. Claro, los temas que privilegia son aquellos que exaltarán a las fuerzas armadas, o que fueran simbólicos de un anodino folklore urbano. Rosita relata una discusión que tuvo con Carmen, otra integrante del taller que entregaba arpilleras a talleres oficialistas:

ROSITA: Sí. Esa tiene un taller paralelo aquí en la población. Mi cuñada le hace arpillera de bote manicero, parada militar, así ...

MARIA LUISA: Treinta dólares por arpillera saca la Carmen en la Butic de Providencia. (214)

Las arpilleras oficialistas eran bien pagadas en dólares en las tiendas de los sectores pudientes. Las disidentes, en la obra, estaban teniendo problemas de comercialización, tanto por razones económicas como estéticas. En el primer acto de la obra la central le ha rechazado a María Luisa su arpillera del Juicio Final por no ser claramente comprensible. Maruja le dice "Confuso le encontraron el juicio." (216) La fértil imaginación de María Luisa la ha colocado en una posición en la cual debe explicar su obra con palabras; ella ha optado por una poética de alterar la realidad según su propia inspiración, y debe pagar el precio de su audacia:

MARIA LUISA: Cómo no se va a entender que aquí hay dos caminos: uno que va pa' la gloria y otro pa' los infiernos.

ROSITA: Si una entiende aquí cómo no van a entender allá, digo yo.

MARUJA: Estos no son na perros, son señores con abrigo de piel que van pa' los infiernos, le dije al René Perez.

MARIA LUISA: ¿Y él qué le contestó?

MARUJA: Dijo que parecían perros de San Bernardo.

ROSITA: ¡Cómo van a confundir una señora con un perro de San Bernardo, digo yo!

MARUJA: ¿Y dónde está Dios?, me preguntó el René. Cualquiera de estos ángeles que hay aquí puede ser Dios, le dije yo.

MARIA LUISA: ¡Ahí sí que la cagó usted! No ve que Dios es este de acá que se está bajando del ovni.

ROSITA: Pa'mí que es por la cuestión del ovni que no te entienden el Juicio allá en la central.

MARIA LUISA: Es que pa'mí Dios es de otra galaxia. Por eso es que viaja en platillo volador a juzgar a los ricos y a perdonar a los pobres. (216)

Pese a ese fracaso en la comercialización de esa arpillera, finalmente es la poética de María Luisa la que se impone. El primer acto termina dramáticamente con la noticia de que se ha suspendido la entrega de arpilleras a la central porque ésta tiene un exceso de abastecimiento que no puede comercializar. Las mujeres ven así desaparecer su única fuente de ingresos. María Ester y María Luisa deciden retirarse del taller y trabajar en el taller oficialista de Carmen. Rosita decide quedarse con Maruja, la cual insistía en encontrar una solución colectiva al problema del taller y la central.

Cuando María Luisa lleva su arpillera del Juicio Final a la butic oficialista de Providencia ésta es censurada y rechazada por razones políticas; la dueña de la butic le dice que "No pueden salir ricos ni pobres ... porque ahora somos todos iguales. Ahora no hay diferencias," (225) repitiendo así una consigna demagógica que el régimen había acuñado negando las diferencias de clases y la misma existencia de distintas clases sociales.

Piden ser aceptadas de vuelta al taller de Maruja, la cual finalmente lo permite puesto que el cura de la parroquia les ha encargado una arpillera gigante para ser colocada en la capilla nueva que está por inaugurarse. Esta arpillera será el equivalente a sesenta arpilleras normales—María Luisa está feliz porque para su fértil imaginación las arpilleras normales no eran suficientes: "a mí no me caben en sesenta por cuarenta." (227) El tema será el Juicio Final.

ELEMENTOS CARNAVALESICOS EN TRES MARÍAS ...

En esta obra es notable también la reproducción del habla popular de los sectores marginales chilenos, aquellos sectores que el discurso oficial pretendía acallar y sojuzgar. La reproducción del lenguaje popular le da a la obra una fluidez y un poder de convicción notables; "este ha sido asimilado por las actrices no sólo en sus giros y neologismos, sino también en sus modalidades fonéticas." De esta manera se está ante un espacio de libertad que ha sido ganado superando los miedos, provocando una risa contestataria, sarcástica frente a la intención de obediencia y sumisión del discurso oficial. La tecnocracia elitista que idealizaba el régimen para el futuro es aquí confrontada a una de las más primitivas labores manuales a la que deben recurrir estas mujeres víctimas del experimento económico. El arpillerismo es la respuesta a las pretensiones modernizadoras insensibles al costo social de la utopía autoritaria y mediante esta artesanía los sectores oprimidos lograrán hacer escuchar su voz, representar su propia realidad sumergida, sus problemas, sus tristezas, sus alegrías, sus esperanzas.

El Juicio Final: el infierno feliz y el Dios bizco

La febril actividad que requiere la confección de la arpillera gigante se corresponde con la no menos febril representación carnavalesca de lo que se supone es un tema sagrado, solemne y grave. El último cuadro de la obra se inicia con la presencia en primer plano de la gigantesca arpillera a medio terminar; hay una figura que representa la imagen típica de Dios de historia sagrada, con larga barba y con un aspecto "bastante enojado," (240) indicando con el dedo. Está delante de la infaltable cordillera nevada; en frente se bifurcan dos caminos, uno va a la gloria y otro al infierno. La carnavalización se produce cuando se representa a la gente que está en la gloria en una actitud de aburrimiento y tedio: "En la gloria hay algunas nubes y alguna gente muy aburrida sentada arriba de las nubes." (241) El infierno en cambio, está representado por un moderno edificio comercial "caracol,"—que habían comenzado a popularizarse por la época. La fiebre consumista que éste representaba reflejaba el anhelo del régimen de alterar los hábitos austeros de la población para llevarlos a un desenfrenado consumismo. Las arpilleristas de esta manera denuncian y se resisten a adoptar dicho modelo de sociedad; el consumismo es condenado a los infiernos

Sin embargo, los demonios se están divirtiendo en grande, "lo están pasando fantástico," (241) e incluso el fuego, que se supone es el castigo para los moradores del infierno es representado aquí como un elemento de goce, siendo utilizado para la preparación de asados, como "una parrillada." Esta es la imagen carnavalizada del infierno alegre, donde los malos gozan felizmente, mientras los buenos se aburren y languidecen en la gloria. Bajtín dice que la imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente, "es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo." (Bajtín, 178) La intención de las arpilleristas aquí es de condenar el modelo económico que permitía a unos pocos el disfrute de su capacidad de consumo en desmedro de una mayoría que sólo tiene que conformarse observando impotente el derroche de los primeros. Si la imagen del éxito personal se medía a través del poder de compra, es claro que el discurso teatral aquí está impugnando enfáticamente al discurso oficial, procurando cuestionarlo, aniquilarlo y provocando un anhelo de cambio.

El tono carnavalesco se adueña de este cuadro con su sistema de profanaciones; así la figura de Dios que han creado las arpilleristas, les ha quedado bizca, "María Luisa: No le puede quedar con un ojo mirando pa'un lado y el otro pa'l otro tampoco, porque le queda bizco." (214) Dios aparece como siendo creado por estas modestas mujeres y estando incompleto; María Luisa le dice a Maruja: "Usted quedó encargada de hacer a Dios; usted tiene que terminarlo." (241) Carnavalescos comentarios que parecieran ser un llamado a la divinidad en orden a pedir su intervención en los problemas que aquejaban a los sectores más modestos de la población. Si Dios está bizco no puede ver con claridad las dificultades que el régimen autoritario ha traído a Chile, y si se percibe como incompleto, las arpilleristas lo terminarán con sus labores y padecimientos.

Dios carabinero

María Luisa expresa la idea de que Dios está por encima de todos los poderes terrenales, que no obstante el rango que ocupen las personas en la sociedad, inevitablemente deberán someterse a su juicio final; nadie puede evadir el juicio divino—claro, lo expresa en el lenguaje represivo al cual estaban acostumbradas:

MARIA LUISA: ¡No pueden salir arrancando porque Dios tiene poderes para llevárselos a todos detenidos!

ROSITA: ¡Cómo se los va a llevar detenidos si no es na carabinero, po!

MARIA LUISA: No será carabinero pero todo el mundo tiene que hacerle juicio en el Juicio. (242)

Las mujeres reproducen aquí la experiencia que la autoridad había hecho cotidiana, un fuerte autoritarismo representado por la imagen de la policía uniformada que detentaba el poder absoluto de detener a discreción a quien quisiera, sin consideración por sus derechos individuales—los cuales en permanente estado de emergencia se encontraban seriamente limitados. Este poder total percibido en la autoridad uniformada es traspasada carnavalescamente a Dios, en la imagen aludida de un Dios-carabinero. Así se expresa también la idea de que la autoridad que gobierna dictatorialmente no es intocable y que finalmente deberá dar cuentas de sus arbitrariedades a la autoridad última: Dios—y por extensión a la autoridad popular legítimamente constituída cuando se recupere la democracia.

Este sistema de rebajamientos desacraliza a la autoridad, acercándose aquí a la parodia sacra—la cual ya era permitida en la Edad Media y en la cual se parodiaban tanto los textos como los ritos sagrados "al amparo de la libertad legítima de la risa." (Bajtín, 178)

Florcita Motuda: la contracultura popular

El tono desacralizador de la obra se da desde su comienzo mismo, al incluir la transmisión de la canción "Pobrecito mortal" tocada "a todo volumen." (196) En efecto, el primer y el segundo acto se inician con ésta canción. El autor y cantante de esta canción era Raúl Alarcón, cuyo apodo era Florcita Motuda. Este personaje surgió a la vida artística chilena cuando en 1977 presentó al Festival de la Canción de Viña del Mar su tema "Brevemente gente." Este festival, transmitido por televisión a todo el país, se había convertido en una eficaz herramienta de propaganda del régimen que, a través de él, mantenía por casi una semana a los chilenos pendientes de este espectáculo, logrando de esta manera distraerlos de sus problemas cotidianos. Alarcón sorprendió a los organizadores del Festival al desafiar la imagen de orden, corrección que se suponía debía tener el artista que representara a Chile en este evento; apareció en el escenario caracterizado como un personaje carnavalesco "con su mameluco de plástico color amarillo pato, sus anteojos de motociclista y sus tremendas botas del 45 casi dio pie a una autoeliminación," dice la revista oficialista *Ercilla*, la que agrega "Algunos organizadores lo encontraron 'un poco loco.'" Lo cierto es que su figura provocadora, rompedora de los cánones establecidos, desafió al discurso oficialista con canciones que llamaban a la reflexión acerca de la solidaridad del género humano—por ejemplo en la canción "Brevemente gente"—y de la alienación provocada por la manipulación de los medios audiovisuales—en la canción "Pobrecito mortal."

La sola inclusión de una canción de Florcita Motuda, más la expresión de admiración hacia su persona, ubicaba a TRES MARÍAS ... en una línea desacralizadora contestataria frente al discurso hegemónico. Rosita expresa tácitamente su admiración al comienzo del segundo acto: "¡Que me gusta el Florcita Motuda a mí! Lo encuentro tan simpático ..." (222) Va incluso más lejos, al proponer que Florcita Motuda es incluso capaz de alegrar al mismo Dios, cuando da la idea de incluirlo en la arpillera del Juicio Final:

ROSITA: ¡Entonces el Angelito va tocando la cueca con la corneta igual que el Florcita Motuda!

MARIA LUISA: ¡Por eso es que está contento Dios, donde va el Florcita Motuda a la cabeza! (246)

De esta manera, este carnavalesco personaje—de quien el escritor Enrique Lafourcade dijo: "Es Groucho Marx, y es Picabia, y es Tzara, y es Dalí, y es Arrabal" que "se parece a un hijo de Groucho Marx" que es un personaje "¡Fantástico! Tristán Tzara se habría entusiasmado con él. Lo veo en Zurich, en París ..."—llega a representar el anhelo de cambio que subyace en el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo, la fiesta que aniquila y renueva todo. (Bajtín, 175)

Desde el comienzo de la primera escena del primer acto, cuando sólo se ve en el escenario la representación del patio de "una modesta casa en una población marginal" (196) con los típicos utensilios para el lavado y ropa tendida secándose al sol, se advierte el propósito de representar la realidad de los sectores modestos. Al hacerse oír la canción de Florcita Motuda—que es lo primero que se escucha en la obra—se está ya declarando la intención contestataria de provocación al discurso oficial en su afán de lograr una actitud de conformismo en la población.

Rosita estaba posando de modelo para el Angel que anuncia el Juicio Final; aparece en el escenario vestida de ángel, con alas, "colorete en las mejillas y una corneta de cumpleaños en la boca." (241) María Ester va aún más lejos y pretende identificar el Angel con la figura carnavalesca de Florcita Motuda: "Le faltan los puros anteojos al Angel pa'parecerse al Florcita Motuda! Póngale los míos," (243) lo que efectivamente hace Rosita; se queda así entonces el Angel del Juicio Final con anteojos.

La cueca triste del Juicio Final

Pese a todo lo que han trabajado las mujeres en la arpillera gigante, la impresión general que deja la obra es de tristeza. El cura cuando la ve no expresa ninguna opinión; se queda callado. Rosita expresa francamente su opinión: "Pa'mí que está quedando demasiado triste el Juicio," (242) y da ideas para mejorarlo; el Angel, por ejemplo: "¡Como bailando cueca tiene que quedar! ... Pa'que quede más moderno, po!" (242) La idea del Angel del Juicio Final bailando cueca—el baile nacional chileno—se le hace difícil de aceptar a Maruja; pero la idea no es tan desacertada ya que el mismo cura, al declarar finalmente que encuentra triste la arpillera, les pide a las mujeres que incluyan un número musical folclórico en la inauguración de la obra. El religioso, según María Ester, además de encontrar "triste el juicio" dice también que lo encuentra "poco chileno." Maruja se extraña puesto que lleva la infaltable cordillera de los Andes, pero al parecer no es suficiente y manda a María Ester a traer una guitarra para cantar en el acto de inauguración.

Las primeras campanadas de la parroquia que llaman a asistir al acto sorprende a las arpilleristas en plena labor de autocrítica. Rosita toma ahora la iniciativa proponiendo cambios drásticos:

ROSITA: ¿Sabe lo que yo haría con este Juicio, Luchita?

MARIA LUISA: ¡No!

ROSITA: Lo pondría mucho más alegre.

MARIA LUISA: ¡Si no puede salir alegre el Juicio!

ROSITA: ¡Pero es que aquí los diablos del Infierno lo están pasando mucho mejor que los Santos del Cielo y éso no puede ser porque así todo el mundo va a querer ir al Infierno, po!

MARIA LUISA: ¡Pero si así es como salía en la película!

MARUJA: ¿Qué película?

MARIA LUISA: ¡La película del Maestro Miguel Angel cuando estaba encaramado arriba de unos andamios pintando el Juicio Final!

ROSITA: ¿Era en colores la película?

MARIA ESTER: Era del Charleston Heston. ¡M'hijito rico!

MARIA LUISA: Y el Papa, viera cómo lo huasqueaba al Maestro Miguel pa'que trabajara...

MARIA ESTER: Igual que la señora Maruja.

MARIA LUISA: Enfermo y todo tenía que trabajar hasta que salió el Juicio. ¿Y era alegre ese Juicio? ¡No era alegre! (244)

A Rosita le molesta la idea del infierno feliz, no es posible que la gente que se ha portado mal en la vida, que hayan hecho sufrir a los demás, que no los hayan ayudado, que los hayan sojuzgado o torturado estén felices disfrutando en el infierno, no es algo ejemplar. En el fragmento citado María Luisa revela su fuente de inspiración: la película *La agonía y el éxtasis*, lo que se presta para algunos paralelismos carnavalescos. Las arpilleristas toman el papel nada menos que de Miguel Angel trabajando febrilmente en la capilla Sixtina bajo la presión y vigilancia constante del Papa—situación que en la obra es representada por la actitud de Maruja de estar siempre apurando el trabajo de la arpillera. Si la impresión de la arpillera no es de alegría, pues el Juicio de Miguel Angel tampoco era alegre.

Rosita insiste en hacer más alegre el Juicio y da algunas ideas drásticas:

ROSITA: Con todo respeto, lo primero que haría yo sería cambiarle la cara a Dios.

MARUJA: ¿Y qué cara le pondría?

ROSITA: Una cara más moderna porque así está muy enojado.

MARIA LUISA: Tiene que salir enojado porque Dios no puede andarse chijeteando con cosas modernas, y el Juicio no tiene nada de moderno. (245)

Pero Rosita insiste que Dios debe estar contento porque "lo que está diciendo es síganme los buenos" (que era el lema del antihéroe de la serie cómica mexicana de televisión "El Chapulín Colorado", muy popular en Chile por esos años). María Ester incluso querría poner el lema en letras grandes en la arpillera, cosa que no acepta María Luisa pues "No debe llevar demasiado texto." (245) Además de alegrarle la cara a Dios, Rosita alegraría la Gloria incorporando la idea de una celebración patriótica: "Pa'l lado de la Gloria yo le pondría unas fondas bien endieciochás, así, con banderitas ... Y hartos grupos de gente reunida así, tocando guitarra, bailando y comiendo." (245) Esto las lleva a una discusión acerca de si se permitía el consumo del alcohol en el cielo. María Ester cree que no: "¡El trago tiene que estar prohibido en el Cielo!" (245). Pero María Luisa pone el punto final a la discusión recordando hechos de los evangelios: "¡No puede estar prohibido porque en las bodas de Canaan transformó el agua en vino! Por algo sería ¿no?" (246). Maruja le encuentra razón, "porque Nuestro Señor dijo clarito: que la Gloria era un banquete al cual todos estábamos invitados." (246) De esta manera se da por "¡aprobado el Juicio por mayoría de votos!" (246) La carnavalización del Juicio Final se completa con la música, para alegrar el Juicio están finalmente de acuerdo de ponerle la cueca:

ROSITA: Es cuestión de ponerlos a bailar cueca, no más.

MARIA ESTER: ¡La Cueca del Juicio Final!

MARIA LUISA: Así le podríamos poner al tema: La Cueca del Juicio Final. (246)

Es aquí donde el Ángel del Juicio se transforma en Florcita Motuda, quien va tocando la corneta y por eso está contento Dios. Claro que a María Ester se le pasa la mano y en este carnaval quiere poner también a su ídolo John Travolta, lo cual no es aceptado por las otras pues este es un mural chileno, que refleja los problemas de los chilenos marginados y "ésto no es na una discotec," como dice Rosita. Si es una fiesta popular chilena tiene que haber fondas, y para María Luisa "si va a haber fondas tendría que salir una media vaquilla asándose y un costillar de chancho ..." (246) lo cual es aprobado, y el infierno podría colaborar en esta celebración:

ROSITA: Aprovechemos las llamitas del infierno que están hechitas pa'l fuego del asado.

MARIA LUISA: ¡Buena idea! Ayúdeme con el fuego, señora Maruja. (Trasladan un poco de fuego del infierno para el cielo) (246)

De esta manera, el fuego del infierno es carnavalizado convirtiéndolo en un elemento para el disfrute de la vida y para provocar la felicidad de los sectores modestos. Esta idea es incrementada aún más al expresar María Luisa la certeza de que en el cielo el dinero nada vale y que pondría un letrero a las fondas que dijera: "¡Todo gratis en el cielo!" (246), utopía que Rosita quisiera hacer suya aquí y ahora: "Igual que en esta tierra!"

Hombres desocupados: crisis del discurso autoritario patriarcal

Al ser ésta una obra con sólo personajes femeninos, la presencia del varón es conocida a través de las alusiones que éstas hacen de sus esposos. Se conoce que todos están sin trabajo o terminan sin trabajo. Mario, el esposo de María Luisa, se fue en busca de trabajo a la Argentina; el Rafa, esposo de Rosita, termina quedando sin trabajo; el Negro, esposo de Maruja, aunque es un personaje de la obra nunca se ve físicamente en escena, sólo se escucha su voz. Todos son hombres colocados en una situación desesperada por las condiciones que atraviesa el país. La frustración que viven al ser privados de su fuente de trabajo los hace sentirse menospreciados e inútiles. Colocados en esta situación algunos de ellos llegan a golpear a sus esposas. Es así como TRES MARÍAS ... se convierte también en una denuncia de la violencia doméstica ejercida por los hombres contra sus esposas— fenómeno acentuado por la crisis que atravesaba la sociedad chilena.

Cuando María Luisa presenta a Rosita al taller le dice a Maruja: "Viera cómo la cachetea, [su marido] oiga; y en el estado en que está," (202) refiriéndose a que Rosita tenía unos cinco meses de embarazo. María Ester replica: "Eso no es ninguna novedad porque aquí a todas nos cachetean;" Maruja sentencia finalmente "¡Esa es otra condición 'básica' para entrar al taller!" (202). El discurso patriarcal ha decretado que el hombre es el jefe del hogar, el que debe proveer a su familia de todo lo necesario para su sostén y quien debe ser la autoridad indiscutida del grupo familiar. En épocas de crisis económica, política y social la pretendida autoridad del varón se encuentra seriamente resentida. Si ya no es posible para él proveer la alimentación, el abrigo y la seguridad de sobrevivencia de su familia, irremediabilmente se produce una crisis personal en la cual percibe su rol de autoridad seriamente deteriorado. Como mecanismo de defensa es frecuente que el varón recurra a la violencia para con sus seres queridos en orden a reestablecer su pretendida autoridad amenazada. Este problema social es presentado, denunciado y carnavalizado en TRES MARÍAS ... desde el punto de vista de las mujeres, víctimas de la violencia de sus esposos. Es posible advertir aquí un paralelismo que lleva veladamente a denunciar el propio discurso autoritario del régimen militar chileno, el cual estaba igualmente recurriendo a la violencia oficial en orden a imponer su autoridad a la sociedad chilena.

La primera voz que se escucha, al comienzo mismo de la obra, es la del Negro, esposo de Maruja, el cual en un tono violento y autoritario le ordena a su mujer apagar la radio en la cual Maruja escuchaba la canción "Pobrecito mortal" de Florcita Motuda. De esta manera, la primera voz de la obra es una voz masculina de censura y su claro tono autoritario, colocado al principio de la pieza, es el primer indicio de su intención de denuncia del discurso tradicional masculino: "NEGRO: (En off desde el interior de la casa.) ¡Apaga esa huevía, Maruca!" (196) Maruja se apresura a obedecer a su marido y "muy apurada" comienza a ordenar el patio, como para reforzar el papel de sumisión doméstica que el discurso patriarcal ha impuesto en la mujer.

Luego llega María Ester, la cual viene con señales evidentes de haber sido golpeada:

MARUJA: ¿Qué le pasó Estercita por Dios?

MARIA ESTER: El Román me pegó.

MARUJA: ¿Otra vez?

MARIA ESTER: Estoy tan aburrida, oiga porque ahí se lo pasa mirándose al espejo y peinándose. (196)

lo cual es una imagen doblemente desacralizadora, puesto que el varón autoritario es mostrado aquí en una actividad que estereotípicamente el discurso masculino asigna a la mujer doméstica. Muy luego se sabe que Román, además de cesante es un mujeriego; aprovechándose de su parecido físico con el actor John Travolta—él se cree "el Travolta chileno" (197)—tiene cierto éxito con las mujeres y todos saben que ha seducido a la dueña del almacén y la hija de ella. María Ester cuando sabe de estas aventuras va a enfrentar a las mujeres, con tal mala suerte que entre ambas le dan una paliza y llega al taller con los dos ojos negros, lo cual la ayuda a ser readmitida a él al comienzo del segundo acto. Le había comprado incluso una bicicleta al Román para que trabajara, pero no la usa.

Por su parte, el Negro también tiene una bicicleta, la cual es una parte importante de la escenografía; a través de su presencia es posible saber si él está en casa o no. Para él, sin trabajo, la bicicleta es una obsesión. Llena sus horas vacías desarmándola y exigiendo que nadie se la toque, como una posesión obsesiva. Maruja dice: "Si tiene todas las piezas contadas: cada golilla, cada tuerquecita. Se las mueve y me arma la grande, después." (197) María Ester pregunta: "¿Y para qué quiere bicicleta cuando se lo pasa echado en su pieza?" (197) De hecho, de aquí en adelante la presencia del Negro en la casa se sabrá si acaso está o no la bicicleta en el escenario.

La segunda vez que se escucha la voz del Negro es para ordenar brutalmente a las mujeres que se callen cuando ellas estaban tratando de espantar a unos perros vagos: "NEGRO: (En off desde adentro.) ¡Hasta cuándo van a gritar, viejas de mierda!" (198) Las mujeres se atemorizan y sumisamente obedecen "calladito el loro nos vamos a quedar entonces." (198)

Las mujeres denuncian la actitud negativa de los hombres cuando ellas con su trabajo traen dinero a la casa; se sienten atropellados en su rol patriarcal de proveedores absolutos. Cuando Rosita quiere ingresar al taller Maruja le dice:

MARUJA: ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA: No he hablado nada.

MARUJA: Tendría que hablarle primero porque después se molestan donde una trabaja.

ROSITA: ¡Qué tiene que venir a decir! ¡Si no tiene plata no tiene que venir a decir, po!

MARUJA: Se molestan donde es una la que pone la plata pa'la casa, Rosita. (203)

La tercera vez que se escucha la voz del Negro, al final del primer cuadro del primer acto, es una nueva oportunidad para demostrar su brutal autoritarismo al ordenarle a Maruja que saque a las mujeres de la casa, tras la discusión que ellas tenían sobre el trabajo de lavados de María Luisa: "NEGRO: Gritando en off desde adentro.) ¡Echalas, échalas Maruca! ¡Que no se vengan a meter nunca más a la casa!"(204) Ante lo cual María Luisa y Rosita "salen ambas arrancando."

Las mujeres han intentado, pese a todo, integrar a sus esposos a las actividades que ellas realizan en el taller, lo cual consiguen con más o menos éxito. Esto da pie para que ellas reflexionen sobre la conducta de sus maridos en la actual situación que se encuentran. María Ester ha tenido éxito y dice:

MARIA ESTER: .El Román, mi marido, es como tonto para hacer cordillera.

ROSITA: ¿El la ayuda a usted?

MARIA ESTER: Hay que incorporarlos también. O sea, participación, porque si no los huevones se acomplejan donde no tienen pega. (208)

Carnavalización del matrimonio: denuncia del discurso patriarcal

Para celebrar el encargo de la arpillera gigante, que viene a salvar al taller de la crisis— recibirán 400 dólares—las mujeres deciden hacer una pequeña celebración. María Luisa andaba trayendo una botella de licor que le había regalado su ex-patrona para su marido— "Claro que yo no le dije na que el Mario andaba viajando." (228) La ingestión del alcohol da pie a que las mujeres se desinhiban y muestren con claridad sus pensamientos íntimos. Hasta ese momento su relación había sido más bien formal, de vecinas y colegas de taller. Lo que sigue es un rito desacralizador de la institución del matrimonio desde el punto de vista de las mujeres, en el cual ellas denuncian la opresión a que las somete la conducta patriarcal de sus esposos.

Comienzan a hablar acerca de cómo vestían en la ceremonia de sus matrimonios. María Luisa dice que se casó de blanco y de traje largo, pues su madrina le regaló el traje de novia. Cuando le preguntan a Maruja ella responde "Yo me casé de negro." (229), a lo que María Luisa replica: "¿Como un funeral? Ja, ja, ja." Así se establece el tono carnavalesco que tendrá esta escena. Después que se ríen de la imagen doble matrimonio-funeral, Maruja explica que había enviudado de su primer esposo, por eso conservaba el luto. Cuando saben que Rosita no se casó por la iglesia encuentran el pretexto preciso para proceder a preparar una ceremonia religiosa imaginaria para ella. Con los restos de ropa que usan para hacer la arpillera le confeccionan un traje a la novia, que debe disimular el embarazo de cinco meses de Rosita, pues ésta es una novia embarazada.

Antes de casarse en esta ceremonia desacralizadora, Rosita tiene que confesarse, entonces María Ester decide hacer el papel de cura confesor y procede a interrogarla. Inmediatamente la confesora se muestra morbosamente interesada en conocer el comienzo de la vida sexual de su confesada: "MARIA ESTER: ¿Dónde le conoció el ojo a la papa usted, hija?" (230) Pese a las protestas iniciales de Rosita ésta procede ingenuamente a relatar su primera experiencia, la que resultó haber tenido efecto "en el cerro, detrás de la Virgen" y ante la insistencia de su actual esposo el Rafa. De manera que pierde su virginidad a los pies de la imagen sagrada de la Virgen, lo que cabe dentro de la categoría carnavalesca de la profanación (Bajtín, 174), sistema de sacrilegios que es inmediatamente reforzado por otro sacrilegio, el de la Virgen embarazada por un hombre. Al probarle el traje de novia que estaban confeccionando para Rosita, se produce el siguiente diálogo:

MARUJA: Pero si quedó igualita a la Virgen de Lourdes, le falta la pura cinta celeste no más. (Se la pone.)

ROSITA: Capaz que se vea de la calle.

MARIA ESTER: ¡La Virgen de Lourdes esperando guagua!

MARIA LUISA: ¡No iba a salir del aire Nuestro Señor Jesucristo! (230)

La percepción carnavalesca del mundo, a través de esta profanación, está aquí suprimiendo las prohibiciones y está desacralizando las creencias de los dogmas religiosos, está desviando la vida de su cauce normal, se está aniquilando toda distancia o jerarquía, incluso sagrada.

Siendo el carnaval una forma de espectáculo sincrético con caracter ritual (Bajtín, 172) la obra procede aquí a coronar a esta virgen-embarazada en un ritual en que se mezcla lo sagrado y lo profano. Preparan un altar y Maruja empieza a cantar un canto religioso en alabanza de la Virgen María: "Venid y vamos todos, con flores a María, con flores a María, con flores a porfía que madre nuestra es (Canta) " (231). Este canto es inmediatamente desacralizado por una canción popular que canta María Ester: "Blanca y radiante va la novia ... " (231) en un sincretismo que es pedido expresamente por el texto dramático.—"(Ambos cantos y acciones se entremezclan.) " y "(Todo esto en torno de la Rosita que es, a la vez, una mezcla de novia y Virgen de Lourdes con algunos toques surrealistas en el vestuario.) " (231)

Si la risa carnavalesca, relacionada con la risa ritual, va dirigida a las máximas autoridades, a las instancias supremas, es con la intención de obligarlas a renovarse, (Bajtín, 178) a cambiar. Es así como en este punto la obra procede a carnavalizar el discurso autoritario patriarcal de los hombres y de la sociedad chilena. En este juego ritual a la novia le faltaba un novio; Maruja acepta disfrazarse de novio. Claro que le falta un detalle importante según las mujeres, y éste es el símbolo de la virilidad, con el cual proceden a jugar:

MARIA ESTER: ¡Momento! (Se paran.) Al novio le falta el... (Silbido.)

MARIA LUISA: Eso es lo más importante, ¿no cierto, Rosita?

ROSITA: ¡Ya oh!

MARIA ESTER: Tome, aquí tiene, póngaselo. (Le pasa una bovina de hilo.)

MARIA LUISA: ¡Muy chico! Pongámosle uno más grandecito. (232)

Como este es "un matrimonio moderno," María Ester acepta hacer de cura en esta ceremonia ritual desacralizadora; aunque, claro, siendo mujer: "De monja hago yo," a lo que Rosita responde: "¡Las monjas no pueden casar, po!", a lo cual María Ester replica insistiendo en su criterio de modernidad: "¡Es que este es un matrimonio moderno!" (232) Maruja se ofrece para ser también el padrino de la novia, no importando que también haga de novio, pues "¡Es que este es un matrimonio moderno!" (232) insiste. Claro que cuando representa al padrino no necesita llevar el pretendido miembro viril del novio, por lo que María Ester le pide: "Tiene que sacarse el... (Silbido.) para hacer de padrino" (232) lo cual da pie para que jueguen con el adminículo, traspasándose así unas a otras la supuesta virilidad que contiene. Maruja primero se lo pasa a María Ester, la cual le responde "Que lo guarde la novia." Cuando Maruja hace de novio continúa el juego destronador de la virilidad:

MARIA ESTER: Póngase el pirulo (...)
MARUJA: Listo (Se lo pone.)
MARIA LUISA: Que se le note un poquito más.
MARUJA: ¿Así?
MARIA LUISA: Ahí está mucho mejor. (233)

Toda esta parodia destronadora de la virilidad masculina, y de una sociedad falocéntrica, viene seguida de serias acusaciones y denuncias de los malos tratos y abusos que cometían los maridos en contra de sus esposas.

Se inicia la carnavalesca ceremonia matrimonial; la mujer-cura le pregunta a Rosa si juraría entrar al matrimonio prometiendo la siguiente enumeración de desgracias: "Señora Rosa Martínez, acepta usted seguir a este hombre en el dolor, la adversidad, la desgracia, la miseria, el hambre y los terremotos?" (233) La respuesta de Rosita es un rotundo "NO." Insiste el cura-mujer, pidiendo ahora si acepta el que parece ser el verdadero voto que hacen las mujeres al entrar al matrimonio: "MARIA ESTER: ¿Acepta que la cachetee, que le ponga el gorro, que la llene de chiquillos, que no traiga plata pa'la casa, que llegue curao?" (233). Se da a entender así que la mujer al aceptar el matrimonio debe aceptar también la violencia doméstica, la infidelidad del esposo, la paternidad múltiple e irresponsable, las privaciones económicas extremas y el excesivo consumo de alcohol por parte de su pareja. Así planteado, éste es un voto que significa el mundo al revés; en vez de significar un voto de felicidad, amor y respeto es uno de castigo, violencia, desamor y falta de respeto. En el carnaval, como se sabe, lo normal es la vida al revés y lo que se está denunciando aquí es precisamente la vida desviada de su curso correcto. Obviamente la respuesta de Rosita nuevamente es "No."

De esta manera, una vez más el discurso carnavalesco está reclamando la liberación de un sector de la sociedad de la conducta represiva y opresora a que inducen las ideas convencionales del discurso tradicional masculino. Las mujeres subvierten este discurso patriarcal y crean su propio voto matrimonial, en el cual hacen prometer al hombre cambiar para convertirse en un compañero comprensivo, cooperador, tierno, leal, responsable. María Ester—la mujer-cura de esta carnavalesca ceremonia nupcial—lee el nuevo voto al "novio:"

MARIA ESTER: Y usted, don Rafael, ¿promete solemnemente ante este altar sagrado no cachetearla, no ponerle el gorro, no llenarla de chiquillos, no llegar curao y traer plata pa'la casa?

MARUJA: ¡Bravo, señor cura! ¡Otra vez, señor! ¡Otra vez! (De pie.)

MARIA ESTER: ¿Promete que no le va a dar todas las noches con la custión porque aburre también?

MARIA LUISA: ¡Que prometa! ¡Que prometa!

MARIA ESTER: ¿Promete pedirle el favor solamente cuando ella tenga ganas?

TODAS: ¡Prometido!

MARIA ESTER: ¿Promete que después de ocurrido el hecho, hacerle por lo menos un cariñito?

TODAS: ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí,sí!—¡Sí,Sí,Sí! (233-34)

Hasta aquí en este nuevo voto matrimonial se ha hecho hincapié en el rol de objeto sexual que la mujer tiene en la sociedad patriarcal—la mujer vista como objeto del goce sexual masculino. Pero de inmediato se suman todas las mujeres a las peticiones, transformándose así la supuesta ceremonia religiosa en un acto de protesta que pretende exigir de los hombres el respeto de los derechos de las mujeres:

MARIA LUISA: ¡Pídale que le ayude a educar a los cabros [niños], señor cura!

MARUJA: ¡Y que le ayude a arreglar la casa también!

MARIA LUISA: Y a no enojarse porque hace arpillera.

ROSITA: Quedarse cuidando a los chiquillos.

MARIA LUISA: Comprarle lavadora pa'que no eche los pulmones lavando.

MARUJA: Claro, si no hay que dejarse atropellar.

ROSITA: Porque se aprovechan de una.

MARIA ESTER: Pa'eso están los derechos de la mujer.

ROSITA: ¡Una también es persona!

MARUJA: No hay que aguantarle ni la puntita de ahora para adelante. (234)

Lamentablemente para ellas, en este mismo momento se escucha la voz del esposo de Maruja gritando desde la calle a su mujer: "NEGRO: (En off gritando desde la calle.) ¡Maruca!". Las mujeres reaccionan aterrorizadas, como si hubieran sido descubiertas cometiendo un delito de sedición; tiemblan ante la voz autoritaria del varón; el texto pide "Todas se arrinconan en un extremo.) " (234) El Negro le grita a Maruja que le venga a ayudar a bajar unos paquetes; ella parece dudar un momento —"(Dudando un segundo.)"—si obedecer sumisamente, como se supone debe ser, o no, a la luz de la protesta que acaban de realizar. El peso del discurso autoritario patriarcal es más fuerte, sin embargo, y Maruja, sacándose el disfraz de novio que llevaba en la carnavalesca ceremonia, se dirige finalmente en forma sumisa adonde su marido la llama. El rito carnavalesco, no obstante, les dio por un momento la fuerza para desacralizar y destronar el discurso patriarcal y la valentía para exigir el respeto de sus derechos. De todas maneras, deben estrellarse contra la realidad que viven. A Rosita no le queda sino decir a la pasada, con una sonrisa: "Estuvo linda la fiesta, ¿ah?" (234)

ELEMENTOS DE TEATRO ÉPICO EN TRES MARÍAS ...

Ya se ha visto cómo el T.I.T. se proponía un teatro que documentara la realidad y que adoptara el punto de vista de los oprimidos. Es claro que la acción dramática está provocada por las contradicciones que se daban en la sociedad chilena de la época entre las fuerzas económicas, sociales y políticas. Que si se crea una empatía hacia los personajes no se deja de historizar la acción dramática, provocando en el espectador una actitud crítica frente a lo observado, enriqueciéndolo con el conocimiento de esta realidad que, a través de la razón lo impulsa a tomar decisiones para encontrar una salida, provocar un cambio.(Brecht, Escritos, 90) Al final de la obra el conflicto no se resuelve; la contradicción fundamental de una minoría autoritaria en armas que oprime a una mayoría indefensa surge aún con más claridad. Por eso la cueca final es triste: "(Comienzan a cantar la cueca del Juicio Final pero sin ningún ánimo ni espíritu.) " (248) al punto que Rosita comenta, en su penúltimo parlamento "De nuevo parece funeral esta cuestión, ¿ah?." (248) Es más, al tocar la cueca final, Maruja sale a bailar al lado de la arpillera; baila sola, lo que era una alusión al drama que vivían miles de mujeres cuyos esposos, hijos o parientes varones se encontraban "desaparecidos," víctimas de los agentes del estado. La cueca sola era un acto de protesta, de gran contenido emotivo, que practicaban las mujeres víctimas de esta dramática situación. La reacción de quien observa esta escena es la típica reacción que busca el teatro épico: esta persona que sufre me conmueve (Bravo, 233); esta situación, en la cual reconozco la realidad del país, debe terminar; hay que buscar una salida; tiene que haber un cambio. La conciencia adquirida revela las fallas de la sociedad.

Distanciamiento: personajes no idealizados

Los personajes en la obra no son idealizados; están constantemente discutiendo y regañándose unos a otros—produciéndose así también el distanciamiento que busca el teatro épico al evitarse la total identificación del espectador con los personajes. Maruja enfrenta a María Luisa al discutir si acepta la entrada de Rosita al taller; Maruja la denuncia frente a todas que tiene otra entrada de dinero por lavar ropa ajena y le da vuelta la bolsa del lavado en el patio:

MARUJA: ¡Que anda lavando ajeno! ¡Y que es lo más prohibido que hay! Pasar arpillera cuando se tiene otra entrada de plata, es lo más prohibido y aquí está la prueba.

MARIA ESTER: ¡Mire como cumple!

MARIA LUISA: Con tantas obligaciones sale mejor trabajar apatronada!

MARUJA: ¡Retírese del taller y trabaje apatronada entonces!

MARIA LUISA: ¡Echarme, eso es lo que quiere, pa'que yo no esté presente y le revise las cuentas!

MARIA ESTER: ¡Vieja atrevía!

MARIA LUISA: ¡A quién venís a tratar de vieja vos, amargá!

ROSITA: Yo me voy.

MARIA ESTER: ¡De aquí no sale nadie, mierda!

MARUJA: ¿Pa'dónde va con el costurero usted?

MARIA LUISA: ¡Tome su porquería de costurero! ¡No soy na ladrona yo! (204)

María Ester se opone en un comienzo al ingreso de Rosita al taller; se siente pasada a llevar cuando sabe que Maruja ya la ha aceptado; exige: "¡tiene que haber votación ¡No se puede andar consultando por separado a la gente! ¡Estos son puros chamullos!" (207) a lo que Maruja responde: "¡Yo no hago chamullos, oiga, y no me venga a faltar el respeto en mi propia casa!" (207)

Rosita es caracterizada al comienzo de la obra como un poco tonta, ingenua; no entiende las instrucciones y las ideas que se le ocurren son bastante pueriles. Cuando María Luisa le está enseñando su método introspectivo y le pide ideas a Rosita para una arpillera con temas extraterrestres lo primero que se le ocurre a Rosita es:

ROSITA: Lo primero que se pone es la Cordillera de los Andes.

MARIA LUISA: O sea que los ovnis venían aterrizando en la Cordillera de los Andes, cuando de repente se topan con ...

ROSITA: (De nuevo con la vista tapada.) ¡El Ratón Mickey!

MARIA LUISA: Entonces el Ratón Mickey se venía bajando del ovni cuando de repente se topa con ...

ROSITA: (Destapándose la vista.) ¡El Pato Donald! (213)

Cuando la central suspende la entrega de arpilleras se produce una crisis en el taller que lleva a ásperas discusiones acerca del liderazgo y de cómo se debe enfrentar la situación. Maruja, la jefa del taller, insiste en encontrar una solución democráticamente: "Tenemos que encontrarle una solución entre todas al Taller," (220) produciéndose aquí una discusión con María Luisa que refleja cómo el discurso oficial había estado penetrando la manera de pensar de estas modestas pobladoras. María Luisa privilegia una solución jerarquizada y responsabiliza a Maruja de encontrar una salida a la crisis, sin la participación de todas las integrantes

MARIA LUISA: ¡Entre todas no! ¡Aquí usted es la única responsable!

MARUJA: ¡De qué está hablando, María Luisa, por Dios!

MARIA LUISA: ¡Pa'eso la elegimos jefa, pa'que usted arreglara los problemas y harto le gusta el título! (220)

El primer acto termina con el taller desintegrado, dividido; Rosita se queda con Maruja; María Ester y María Luisa deciden trabajar para el taller oficialista de Providencia—en donde, se debe recordar, sus arpilleras son rechazadas por ser consideradas subversivas. Al pedir su reingreso al Taller de Maruja sólo son aceptadas de vuelta luego que prometen cumplir dos condiciones que pone la jefa: "¡Se acabaron las peleas," y "que la María Luisa hablara menos y trabajara más." (226)

Esta manera de representar a los personajes, además de lograr el distanciamiento (Brecht, Escritos, 169) del espectador respecto a ellos, obedece a uno de los preceptos del teatro épico mediante el cual se propone que las fallas que tengan los personajes en el desarrollo de su vida personal, nunca serán la causa fundamental de la acción dramática, sino que la obra revelará finalmente las fallas de la sociedad que representa.

Rupturas dramáticas

Hacia el final de la obra se produce un curioso rompimiento de la ilusión dramática al exigir el texto que la acción—están trabajando afanosamente para terminar la arpillera—se acelere artificialmente "como en cámara rápida;" (247) los personajes deben moverse "hacia atrás y adelante de tal forma que en segundos quede listo." (247) Este recurso cinematográfico, que viene a contrastar con el ritmo de la escena—en la cual se correspondía el tiempo dramático al tiempo real—puede entenderse como obedeciendo al precepto brechtiano de evitar el teatro ilusionista, de renunciar a la hipnosis del espectador, para provocar el distanciamiento necesario que lo lleve finalmente a la reflexión. (Brecht, 91)

La obra termina con un rompimiento de la cuarta pared. Las mujeres, menos Maruja, toman la arpillera y la llevan a través de la platea hacia el foyer del teatro. Maruja se queda sola en el escenario. Cierra la ventana y la puerta de su casa, en un gesto que pareciera indicar al espectador que ha tenido la oportunidad de haber estado invitado a su modesta vivienda y a conocer las vivencias de estas modestas mujeres; que es hora de irse y hacer algo por modificar las condiciones que han permitido llegar al nivel de sobrevivencia del que ha dado testimonio la obra. Se refuerza el tono reflexivo del final de la obra cuando Maruja mira lentamente todo a su alrededor—aunque no está indicado en el texto se debe suponer que su mirada puede incluir al público de la sala—y sale ella misma por la platea hacia el foyer, como lo harán los espectadores en un instante.

EL ESPECTADOR COMO CREADOR DE SENTIDO EN TRES MARÍAS ...

En TRES MARÍAS ... el espectador podía reconocer y concretar las alusiones a los problemas reales que el vivir de la dictadura había traído a sus vidas. Aquellos momentos más o menos indeterminados o ambiguos en el texto (Iser, 169-170) —que el receptor de la obra puede decodificar de acuerdo a su horizonte de expectativas y que surge del diálogo hermenéutico entre la ficción de la obra y las ideas que el espectador trae de la realidad (Gadamer, Jauss) y espera encontrar en ella—cubren una amplia gama de aspectos.

Entre las primeras alusiones a la realidad está el episodio cómico de María Luisa y los gatos. Este alude al clima de terror a que sometía la dictadura a los sectores humildes de la población. Ella había llegado lesionada a la reunión del taller y explica qué le había pasado. La noche anterior, al sentir ruidos en su casa, se levantó atemorizada pensando que serían ladrones, sólo para descubrir que era una pandilla de gatos que se había metido en su cocina y le estaban robando la comida, relatando un vívido combate entre ella, sus niños y los felinos. María Luisa relata que su primera reacción al levantarse a ver qué pasaba fue buscar su carnet de identidad: "Me levanto y lo primero que atino es agarrar el carnet, porque nosotros con el Mario nos acostumbramos a dormir con el carnet al lado." (198) El espectador podía reconocer aquí los arbitrarios allanamientos que los militares solían hacer en las poblaciones marginales; estos ocurrían normalmente durante las horas de la noche, cuando regía el toque de queda, procediendo a llevarse a los hombres mayores de catorce años de cada hogar. Los concentraban en estadios donde permanecían por horas, hasta ser identificados. Esta es la razón por la cual María Luisa duerme con su carnet en la mano, para poder identificarse ante la patrulla militar que podría allanar su vivienda a cualquier hora de la noche.

Refuerza esta denuncia otro detalle que ella entrega, el cómo la autoridad militar hostilizaba a los pobladores enviando helicópteros en vuelos nocturnos sobre sus viviendas, para amedrentarlos. Cuando ella relata su pelea con los gatos dice que agarró a uno por la cola "y comienzo a darlo vuelta así como helicóptero—¿se acuerda del helicóptero que venía a la población en la noche?—igual." (199)

María Luisa alude aquí también al drama de los matrimonios que tuvieron que sufrir la partida del esposo en busca de trabajo a otros lugares, en este caso fuera del país. La familia tiene que sufrir así la ausencia indefinida del padre y esposo, pasando la mujer a cumplir el doble rol de madre y padre. Cuando María Luisa se despierta por los ruidos de los gatos, su primer impulso fue llamar a su esposo, pero "¡...me acordé que el Mario anda en Argentina buscando pega, pues oiga!"(199), así es que tiene que enfrentar sola con sus niños la situación de potencial peligro; tiene que "Apechugar, qué es lo que iba a hacer."

Rosa es presentada al taller como una mujer desesperada por la situación de pobreza en que se encuentra. María Luisa al pedir que acepten su ingreso dice de ella: "Fíjese que esta mañana se quería tirar de cabeza al Mapocho," (200) aludiendo así a la desesperada determinación que tomaban algunas personas de terminar sus vidas arrojándose al río que atraviesa Santiago. También podría aludir al macabro procedimiento que utilizaron las fuerzas represoras de arrojar cadáveres de disidentes, tras haber sido torturados o habiendo sido ejecutados, a las aguas del río Mapocho. Algunos chilenos y extranjeros fueron atónitos e involuntarios testigos de esta horrorosa experiencia. El espectador disidente conocía esta información y podía decodificarla.

María Luisa también dice que Rosita, que tiene dos hijos y está embarazada, vive en una situación de miseria tal que no puede alimentarse "...si no come ná! Yo tengo que andarle pasando tacitas de arroz, tacitas de azúcar, porque la pobre no tiene con qué parar la olla." (201) María Ester afirma "aquí todas tenemos problemas." La situación de Rosita, sin embargo es privilegiada, puesto que su marido, distinto del caso de las otras mujeres, sí tiene un trabajo, lo cual se convierte en un impedimento para aceptarla en el taller, puesto que para ingresar a él es un requisito ser desempleada. Maruja lo dice claramente: "Porque aquí todos tienen que ser cesantes" (202). El caso de Rosita testimonia el aprovechamiento que algunos empresarios inescrupulosos hacían de la situación de crisis económica, al no pagar sus remuneraciones en dinero a sus empleados, sino que procedían a pagarles con mercaderías que ellos mismos tendrían después que vender para convertirlas en dinero. Esta es la denuncia de Rosita:

ROSITA: Sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada.

MARIA ESTER: ¿Cómo no le van a pagar si está trabajando?

ROSITA: Es que trabaja en una fábrica de juguetes, entonces el dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino que con mercadería. A mi marido le pagan con juguetes, señora. (Saca y muestra unos horribles juguetes de plástico.) Pato Donald, Ratón Mickey, Pluto...
(202)

Al mismo tiempo de denunciar esta injusticia, el texto aquí está aludiendo a lo mal preparada que estaba la industria chilena para enfrentar las nuevas políticas de libre mercado, donde los artículos importados los superaban en calidad y precio; así lo comprende María Luisa, quien dice: "Quién le va a comprar estos monos todos patulecos cuando las tiendas están llenas de juguetes importados" (202). Entonces, aunque su marido esté con trabajo "es lo mismo que estar cesante si le pagan con mercadería y no se vende..." (202) concluye Rosita—su marido la obligaba a salir a vender a la calle los feos juguetes que nadie quiere comprar.

Finalmente, Rosita testimonia otro fenómeno social que aumentó en proporciones durante la crisis y es aquél de los que no tienen acceso a la vivienda y que tienen que vivir como "allegados" en casa de parientes o amigos: "De que la fábrica quedó en estado de crisis económica que vivimos de allegados donde mi cuñada." (202)

Ya se había mencionado, al hablar Maruja con Rosita acerca de los temas para la arpillera, del hambre, la miseria y la situación desmedrada del trabajador pobre,

ROSITA: ...cuando vivíamos en el doce y comíamos puro repollo cocío con sal pa'que no hinche.

MARUJA: Un tema de la extrema pobreza, Rosita.

ROSITA: La explotación del obrero. (207)

Al pedirle María Ester a Rosita que describa la vivienda donde vivían con su marido cuando recién se casaron, le da una oportunidad para testimoniar las condiciones en que vivían los pobladores más modestos. Era una casa de tablas, de una sola pieza, en la que de muebles había una sola cama, dos sillas, una mesita pequeña, una cocinilla defectuosa, algunos utensilios de cocina y nada más. Esta precaria vivienda "no tenía ventana" (210), insiste Rosita.

El texto también se las arregla para aludir a las torturas cometidas por agentes del régimen en contra de los disidentes. El Negro, esposo de Maruja, había sido un importante dirigente sindical que fue detenido y sometido a torturas—como ocurrió con muchos dirigentes obreros. Esta información se la entrega María Luisa a Rosita cuando le está enseñando a hacer arpillera:

MARIA LUISA: ...Si era dirigente sindical el Negro, bien encumbrado. Dicen que adentro ... (Al oído de la Rosita.)

ROSITA: No.

MARIA LUISA: Por eso es que quedó medio raro. Ha sufrido mucho la Maruquita." (212)

El adentro, enfatizado en el texto, es lógicamente la prisión política y lo que no se escucha, el mensaje dicho al oído de Rosita, el espectador atento podía imaginarlo y llenarlo con la información que él conocía acerca de la represión estatal. Ese gesto, de decir algo que el espectador no puede oír, vale por muchas palabras, está cargado de significado y denuncia. Se debe recordar cómo el organismo represor por excelencia del gobierno—la CNI—había hecho lo posible por censurar TRES MARÍAS ...; pero era muy difícil hacer acusaciones frente a esta estrategia de denunciar atrocidades sin enunciarlas explícitamente, donde sólo se podría acusar a los espectadores de estar completando un posible mensaje subversivo.

Aún más; el texto insinúa también que el Negro puede estar trabajando activamente en la resistencia clandestina a la dictadura. Sus salidas de casa a horas extrañas, sus tardanzas inexplicables hacen a Maruja exclamar "Quizás en qué andaré metido éste por ahí" (217), esta imagen de posible resistencia activa se refuerza cuando se sabe que Maruja y el Negro tienen a su hijo mayor viviendo en California y que toda la familia había tenido la oportunidad de emigrar a los Estados Unidos. Pero el Negro no quiso hacerlo, prefirió quedarse en el país; dice Maruja: "El negro no quiso salir. Que salga él que es jóven, dijo, y aquí nos quedamos" (222). Como se sabe, partidos de oposición a la dictadura habían instruido a sus militantes no irse del país a no ser que su seguridad personal se encontrara en inminente peligro. Todos los indicios tienden a señalar que el Negro está trabajando activamente en la política dentro de la clandestinidad.

De esta manera, el espectador disidente ha podido decodificar de la obra una cantidad importante de información sobre la contingencia del país—de lo cual estaba vedado hablar. Su horizonte de expectativas—la denuncia de lo intolerable de la vida cotidiana bajo la dictadura—ha sido concretado. El potencial significativo del texto teatral se las ha arreglado para aludir a temas como la represión, los allanamientos de las moradas, el acoso a las poblaciones modestas, la separación forzosa por la obligada emigración del esposo en busca de trabajo, la condición de extrema pobreza en que viven los pobladores, la situación de hambre, explotación, la precariedad de la vivienda popular, las torturas a los disidentes políticos y hasta la posibilidad de una resistencia activa al régimen dictatorial. Esto era más de lo que la censura podía tolerar; pero nada pudo hacer dado el hecho que el texto estaba tejido de tal forma que su impugnación habría resultado antojadiza. Finalmente, el espectador tenía la última palabra y podía ser cómplice o no.

Lamentablemente para ellas, en este mismo momento se escucha la voz del esposo de Maruja gritando desde la calle a su mujer: "NEGRO: (En off gritando desde la calle.) ¡Maruca!". Las mujeres reaccionan aterrorizadas, como si hubieran sido descubiertas cometiendo un delito de sedición; tiemblan ante la voz autoritaria del varón; el texto pide "Todas se arrinconan en un extremo.) " (234) El Negro le grita a Maruja que le venga a ayudar a bajar unos paquetes; ella parece dudar un momento —"(Dudando un segundo.)"—si obedecer sumisamente, como se supone debe ser, o no, a la luz de la protesta que acaban de realizar. El peso del discurso autoritario patriarcal es más fuerte, sin embargo, y Maruja, sacándose el disfraz de novio que llevaba en la carnavalesca ceremonia, se dirige finalmente en forma sumisa adonde su marido la llama. El rito carnavalesco, no obstante, les dio por un momento la fuerza para desacralizar y destronar el discurso patriarcal y la valentía para exigir el respeto de sus derechos. De todas maneras, deben estrellarse contra la realidad que viven. A Rosita no le queda sino decir a la pasada, con una sonrisa: "Estuvo linda la fiesta, ¿ah?" (234)

ELEMENTOS DE TEATRO ÉPICO EN TRES MARÍAS ...

Ya se ha visto cómo el T.I.T. se proponía un teatro que documentara la realidad y que adoptara el punto de vista de los oprimidos. Es claro que la acción dramática está provocada por las contradicciones que se daban en la sociedad chilena de la época entre las fuerzas económicas, sociales y políticas. Que si se crea una empatía hacia los personajes no se deja de historizar la acción dramática, provocando en el espectador una actitud crítica frente a lo observado, enriqueciéndolo con el conocimiento de esta realidad que, a través de la razón lo impulsa a tomar decisiones para encontrar una salida, provocar un cambio.(Brecht, Escritos, 90) Al final de la obra el conflicto no se resuelve; la contradicción fundamental de una minoría autoritaria en armas que oprime a una mayoría indefensa surge aún con más claridad. Por eso la cueca final es triste: "(Comienzan a cantar la cueca del Juicio Final pero sin ningún ánimo ni espíritu.) " (248) al punto que Rosita comenta, en su penúltimo parlamento "De nuevo parece funeral esta cuestión, ¿ah?." (248) Es más, al tocar la cueca final, Maruja sale a bailar al lado de la arpillera; baila sola, lo que era una alusión al drama que vivían miles de mujeres cuyos esposos, hijos o parientes varones se encontraban "desaparecidos," víctimas de los agentes del estado. La cueca sola era un acto de protesta, de gran contenido emotivo, que practicaban las mujeres víctimas de esta dramática situación. La reacción de quien observa esta escena es la típica reacción que busca el teatro épico: esta persona que sufre me conmueve (Bravo, 233); esta situación, en la cual reconozco la realidad del país, debe terminar; hay que buscar una salida; tiene que haber un cambio. La conciencia adquirida revela las fallas de la sociedad.

Distanciamiento: personajes no idealizados

Los personajes en la obra no son idealizados; están constantemente discutiendo y regañándose unos a otros—produciéndose así también el distanciamiento que busca el teatro épico al evitarse la total identificación del espectador con los personajes. Maruja enfrenta a María Luisa al discutir si acepta la entrada de Rosita al taller; Maruja la denuncia frente a todas que tiene otra entrada de dinero por lavar ropa ajena y le da vuelta la bolsa del lavado en el patio:

MARUJA: ¡Que anda lavando ajeno! ¡Y que es lo más prohibido que hay! Pasar arpillera cuando se tiene otra entrada de plata, es lo más prohibido y aquí está la prueba.

MARIA ESTER: ¡Mire como cumple!

MARIA LUISA: Con tantas obligaciones sale mejor trabajar apatronada!

MARUJA: ¡Retírese del taller y trabaje apatronada entonces!

MARIA LUISA: ¡Echarme, eso es lo que quiere, pa'que yo no esté presente y le revise las cuentas!

MARIA ESTER: ¡Vieja atrevía!

MARIA LUISA: ¡A quién venís a tratar de vieja vos, amargá!

ROSITA: Yo me voy.

MARIA ESTER: ¡De aquí no sale nadie, mierda!

MARUJA: ¿Pa'dónde va con el costurero usted?

MARIA LUISA: ¡Tome su porquería de costurero! ¡No soy na ladrona yo! (204)

María Ester se opone en un comienzo al ingreso de Rosita al taller; se siente pasada a llevar cuando sabe que Maruja ya la ha aceptado; exige: "¡tiene que haber votación ¡No se puede andar consultando por separado a la gente! ¡Estos son puros chamullos!" (207) a lo que Maruja responde: "¡Yo no hago chamullos, oiga, y no me venga a faltar el respeto en mi propia casa!" (207)

Rosita es caracterizada al comienzo de la obra como un poco tonta, ingenua; no entiende las instrucciones y las ideas que se le ocurren son bastante pueriles. Cuando María Luisa le está enseñando su método introspectivo y le pide ideas a Rosita para una arpillera con temas extraterrestres lo primero que se le ocurre a Rosita es:

ROSITA: Lo primero que se pone es la Cordillera de los Andes.

MARIA LUISA: O sea que los ovnis venían aterrizando en la Cordillera de los Andes, cuando de repente se topan con ...

ROSITA: (De nuevo con la vista tapada.) ¡El Ratón Mickey!

MARIA LUISA: Entonces el Ratón Mickey se venía bajando del ovni cuando de repente se topa con ...

ROSITA: (Destapándose la vista.) ¡El Pato Donald! (213)

Cuando la central suspende la entrega de arpilleras se produce una crisis en el taller que lleva a ásperas discusiones acerca del liderazgo y de cómo se debe enfrentar la situación. Maruja, la jefa del taller, insiste en encontrar una solución democráticamente: "Tenemos que encontrarle una solución entre todas al Taller," (220) produciéndose aquí una discusión con María Luisa que refleja cómo el discurso oficial había estado penetrando la manera de pensar de estas modestas pobladoras. María Luisa privilegia una solución jerarquizada y responsabiliza a Maruja de encontrar una salida a la crisis, sin la participación de todas las integrantes

MARIA LUISA: ¡Entre todas no! ¡Aquí usted es la única responsable!

MARUJA: ¡De qué está hablando, María Luisa, por Dios!

MARIA LUISA: ¡Pa'eso la elegimos jefa, pa'que usted arreglara los problemas y hartito le gusta el título! (220)

El primer acto termina con el taller desintegrado, dividido; Rosita se queda con Maruja; María Ester y María Luisa deciden trabajar para el taller oficialista de Providencia—en donde, se debe recordar, sus arpilleras son rechazadas por ser consideradas subversivas. Al pedir su reingreso al Taller de Maruja sólo son aceptadas de vuelta luego que prometen cumplir dos condiciones que pone la jefa: "¡Se acabaron las peleas," y "que la María Luisa hablara menos y trabajara más." (226)

Esta manera de representar a los personajes, además de lograr el distanciamiento (Brecht, Escritos, 169) del espectador respecto a ellos, obedece a uno de los preceptos del teatro épico mediante el cual se propone que las fallas que tengan los personajes en el desarrollo de su vida personal, nunca serán la causa fundamental de la acción dramática, sino que la obra revelará finalmente las fallas de la sociedad que representa.

Rupturas dramáticas

Hacia el final de la obra se produce un curioso rompimiento de la ilusión dramática al exigir el texto que la acción—están trabajando afanosamente para terminar la arpillera—se acelere artificialmente "como en cámara rápida;" (247) los personajes deben moverse "hacia atrás y adelante de tal forma que en segundos quede listo." (247) Este recurso cinematográfico, que viene a contrastar con el ritmo de la escena—en la cual se correspondía el tiempo dramático al tiempo real—puede entenderse como obedeciendo al precepto brechtiano de evitar el teatro ilusionista, de renunciar a la hipnosis del espectador, para provocar el distanciamiento necesario que lo lleve finalmente a la reflexión. (Brecht, 91)

La obra termina con un rompimiento de la cuarta pared. Las mujeres, menos Maruja, toman la arpillera y la llevan a través de la platea hacia el foyer del teatro. Maruja se queda sola en el escenario. Cierra la ventana y la puerta de su casa, en un gesto que pareciera indicar al espectador que ha tenido la oportunidad de haber estado invitado a su modesta vivienda y a conocer las vivencias de estas modestas mujeres; que es hora de irse y hacer algo por modificar las condiciones que han permitido llegar al nivel de sobrevivencia del que ha dado testimonio la obra. Se refuerza el tono reflexivo del final de la obra cuando Maruja mira lentamente todo a su alrededor—aunque no está indicado en el texto se debe suponer que su mirada puede incluir al público de la sala—y sale ella misma por la platea hacia el foyer, como lo harán los espectadores en un instante.

EL ESPECTADOR COMO CREADOR DE SENTIDO EN TRES MARÍAS ...

En TRES MARÍAS ... el espectador podía reconocer y concretar las alusiones a los problemas reales que el vivir de la dictadura había traído a sus vidas. Aquellos momentos más o menos indeterminados o ambiguos en el texto (Iser, 169-170) —que el receptor de la obra puede decodificar de acuerdo a su horizonte de expectativas y que surge del diálogo hermenéutico entre la ficción de la obra y las ideas que el espectador trae de la realidad (Gadamer, Jauss) y espera encontrar en ella—cubren una amplia gama de aspectos.

Entre las primeras alusiones a la realidad está el episodio cómico de María Luisa y los gatos. Este alude al clima de terror a que sometía la dictadura a los sectores humildes de la población. Ella había llegado lesionada a la reunión del taller y explica qué le había pasado. La noche anterior, al sentir ruidos en su casa, se levantó atemorizada pensando que serían ladrones, sólo para descubrir que era una pandilla de gatos que se había metido en su cocina y le estaban robando la comida, relatando un vívido combate entre ella, sus niños y los felinos. María Luisa relata que su primera reacción al levantarse a ver qué pasaba fue buscar su carnet de identidad: "Me levanto y lo primero que atino es agarrar el carnet, porque nosotros con el Mario nos acostumbramos a dormir con el carnet al lado." (198) El espectador podía reconocer aquí los arbitrarios allanamientos que los militares solían hacer en las poblaciones marginales; estos ocurrían normalmente durante las horas de la noche, cuando regía el toque de queda, procediendo a llevarse a los hombres mayores de catorce años de cada hogar. Los concentraban en estadios donde permanecían por horas, hasta ser identificados. Esta es la razón por la cual María Luisa duerme con su carnet en la mano, para poder identificarse ante la patrulla militar que podría allanar su vivienda a cualquier hora de la noche.

Refuerza esta denuncia otro detalle que ella entrega, el cómo la autoridad militar hostilizaba a los pobladores enviando helicópteros en vuelos nocturnos sobre sus viviendas, para amedrentarlos. Cuando ella relata su pelea con los gatos dice que agarró a uno por la cola "y comienzo a darlo vuelta así como helicóptero—¿se acuerda del helicóptero que venía a la población en la noche?—igual." (199)

María Luisa alude aquí también al drama de los matrimonios que tuvieron que sufrir la partida del esposo en busca de trabajo a otros lugares, en este caso fuera del país. La familia tiene que sufrir así la ausencia indefinida del padre y esposo, pasando la mujer a cumplir el doble rol de madre y padre. Cuando María Luisa se despierta por los ruidos de los gatos, su primer impulso fue llamar a su esposo, pero "¡...me acordé que el Mario anda en Argentina buscando pega, pues oiga!"(199), así es que tiene que enfrentar sola con sus niños la situación de potencial peligro; tiene que "Apechugar, qué es lo que iba a hacer."

Rosa es presentada al taller como una mujer desesperada por la situación de pobreza en que se encuentra. María Luisa al pedir que acepten su ingreso dice de ella: "Fíjese que esta mañana se quería tirar de cabeza al Mapocho," (200) aludiendo así a la desesperada determinación que tomaban algunas personas de terminar sus vidas arrojándose al río que atraviesa Santiago. También podría aludir al macabro procedimiento que utilizaron las fuerzas represoras de arrojar cadáveres de disidentes, tras haber sido torturados o habiendo sido ejecutados, a las aguas del río Mapocho. Algunos chilenos y extranjeros fueron atónitos e involuntarios testigos de esta horrorosa experiencia. El espectador disidente conocía esta información y podía decodificarla.

María Luisa también dice que Rosita, que tiene dos hijos y está embarazada, vive en una situación de miseria tal que no puede alimentarse "...si no come ná! Yo tengo que andarle pasando tacitas de arroz, tacitas de azúcar, porque la pobre no tiene con qué parar la olla." (201) María Ester afirma "aquí todas tenemos problemas." La situación de Rosita, sin embargo es privilegiada, puesto que su marido, distinto del caso de las otras mujeres, sí tiene un trabajo, lo cual se convierte en un impedimento para aceptarla en el taller, puesto que para ingresar a él es un requisito ser desempleada. Maruja lo dice claramente: "Porque aquí todos tienen que ser cesantes" (202). El caso de Rosita testimonia el aprovechamiento que algunos empresarios inescrupulosos hacían de la situación de crisis económica, al no pagar sus remuneraciones en dinero a sus empleados, sino que procedían a pagarles con mercaderías que ellos mismos tendrían después que vender para convertirlas en dinero. Esta es la denuncia de Rosita:

ROSITA: Sea que mi marido trabaja, pero no le pagan nada.

MARIA ESTER: ¿Cómo no le van a pagar si está trabajando?

ROSITA: Es que trabaja en una fábrica de juguetes, entonces el dueño de la fábrica dijo que estaba en estado de crisis económica, entonces no le pagan con dinero sino que con mercadería. A mi marido le pagan con juguetes, señora. (Saca y muestra unos horribles juguetes de plástico.) Pato Donald, Ratón Mickey, Pluto...
(202)

Al mismo tiempo de denunciar esta injusticia, el texto aquí está aludiendo a lo mal preparada que estaba la industria chilena para enfrentar las nuevas políticas de libre mercado, donde los artículos importados los superaban en calidad y precio; así lo comprende María Luisa, quien dice: "Quién le va a comprar estos monos todos patulecos cuando las tiendas están llenas de juguetes importados" (202). Entonces, aunque su marido esté con trabajo "es lo mismo que estar cesante si le pagan con mercadería y no se vende..." (202) concluye Rosita—su marido la obligaba a salir a vender a la calle los feos juguetes que nadie quiere comprar.

Finalmente, Rosita testimonia otro fenómeno social que aumentó en proporciones durante la crisis y es aquél de los que no tienen acceso a la vivienda y que tienen que vivir como "allegados" en casa de parientes o amigos: "De que la fábrica quedó en estado de crisis económica que vivimos de allegados donde mi cuñada." (202)

Ya se había mencionado, al hablar Maruja con Rosita acerca de los temas para la arpillera, del hambre, la miseria y la situación desmedrada del trabajador pobre,

ROSITA: ...cuando vivíamos en el doce y comíamos puro repollo cocío con sal pa'que no hinche.

MARUJA: Un tema de la extrema pobreza, Rosita.

ROSITA: La explotación del obrero. (207)

Al pedirle María Ester a Rosita que describa la vivienda donde vivían con su marido cuando recién se casaron, le da una oportunidad para testimoniar las condiciones en que vivían los pobladores más modestos. Era una casa de tablas, de una sola pieza, en la que de muebles había una sola cama, dos sillas, una mesita pequeña, una cocinilla defectuosa, algunos utensilios de cocina y nada más. Esta precaria vivienda "no tenía ventana" (210), insiste Rosita.

El texto también se las arregla para aludir a las torturas cometidas por agentes del régimen en contra de los disidentes. El Negro, esposo de Maruja, había sido un importante dirigente sindical que fue detenido y sometido a torturas—como ocurrió con muchos dirigentes obreros. Esta información se la entrega María Luisa a Rosita cuando le está enseñando a hacer arpillera:

MARIA LUISA: ...Si era dirigente sindical el Negro, bien encumbrado. Dicen que adentro ... (Al oído de la Rosita.)

ROSITA: No.

MARIA LUISA: Por eso es que quedó medio raro. Ha sufrido mucho la Maruquita." (212)

LA COSMOVISIÓN EN TRES MARÍAS ...

De la necesidad de identificar la visión de mundo que está siendo presentada en la obra y que es la cosmovisión del grupo social, "la conciencia empírica [de ese grupo social] y el universo imaginario creado por el escritor" (Goldman. 13) queda claro que el texto dramático en TRES MARÍAS ... identifica la visión de mundo de aquel sector de la población chilena que más sufrió por la implementación de las medidas sociales, económicas y políticas que tomó la dictadura desde 1973. Este sujeto colectivo de mujeres y hombres desempleados, luchando por su sobrevivencia y por lograr mejores condiciones de vida le otorgaba carácter significativo a la cosmovisión presentada por el texto.

El antagonista de la obra es esa innominada fuerza que ha invadido todos los intersticios de la vida cotidiana causando dolor y miseria a los sectores más desvalidos de la población chilena. Los sectores que tienen el poder económico y que dictan las políticas de shock son condenados como responsables del sufrimiento de las mayorías. En la arpillera del Juicio Final María Luisa aclara que quienes promueven el mal son quienes detentan mañosamente el poder económico; ella ya los había condenado y puesto en el infierno de la arpillera: "son señores con abrigo de piel que van pa'los infiernos..." (216). Así mismo, Dios viaja en su "platillo volador a juzgar a los ricos y a perdonar a los pobres," (216); estos últimos deberían ser premiados por no haberseles permitido desarrollar en su plenitud, como lo había dicho María Luisa: "... todos los patipelaos se van a la gloria sin juicio porque no han tenido la oportunidad de ser persona." (218)

Al mismo tiempo, la cosmovisión de las mujeres acusa al discurso tradicional masculino patriarcal de contener los gérmenes autoritarios que ahora invaden a toda la sociedad chilena. Ellas han sido víctimas de ese autoritarismo, han sido golpeadas, vejadas, maltratadas por sus esposos o compañeros. Al pedir que esta situación cambie, que los hombres cambien su actitud, están intentando anular esa concepción autoritaria del mundo, están pidiendo que termine la dictadura, están pidiendo el respeto a los derechos humanos, están pidiendo igualdad de oportunidades para todos y el derecho a la oportunidad de desarrollarse como personas. Lo piden con fuerza en la escena de protesta contra el trato vejatorio que les dan sus hombres—que por extensión puede considerarse una protesta contra la propia política represiva de la dictadura militar—al final del primer cuadro del segundo acto; y lo piden con humildad y tristeza al final mismo de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. Problemas de la poética de Dostoievski. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de cultura económica, 1986.
- Benavente, David. "Ave Felix (Ensayo; Teatro chileno postgolpe)" ICTUS/ David Benavente/ T.I.T. Pedro, Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa. Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1989.
- Benavente, David y T.I.T. Tres Marías y una Rosa. María de la Luz Hurtado et al., editores. Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. (Antología crítica. Santiago/Minnesota: University of Minnesota/CENECA, 1982. 196-248.
- Bravo Elizondo, Pedro. Teatro Hispanoamericano de crítica social. Madrid: Playor, 1975.
- Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Editado y traducido por John Willett. New York: Hill and Wang, 1996.
- . Escritos sobre teatro. Tomo 1. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg. Philosophical Hermeneutic. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Goldmann, Lucien. "La sociología y la literatura: Situación actual y problemas de método," Sociología de la creación literaria. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971. 11-21.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. T.I.T Taller de Investigación Teatral. Santiago: CENECA, s.f.
- . "Transformaciones del teatro chileno en la década del 70." Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. Minnesota/Santiago de Chile: University of Minnesota/CENECA, 1982. 1-53.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- Jaus, Hans Robert. Towards an Aesthetic of Reception. Traducción de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Lepeley, Oscar. "Cuestionando el discurso autoritario patriarcal: Rituales anti-falocéntricos en Tres Marías y una Rosa de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral." Romance Languages Annual X (1999): 674-78.
- . "The Cueca of the Last Judgment: Politics of Chilean Resistance in Tres Marías y una Rosa." Imagination Beyond Nation. Eva P. Bueno y Terry Caesar, editores. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998. 142-166.
- Pottlitzer, Joanne. "The Game of Expression Under Pinochet: Four Theater Stories." Theater, Volume 31, Number 2 (2001): 3-33.
- Rojo, Grinor. Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983. Madrid: Michay, 1985.