

CHILOÉ, CIELOS CUBIERTOS (1972) Y ALGUNAS TÉCNICAS DEL TEATRO POPULAR

Lidia Neghme Echeverría

Universidade de São Paulo, Brasil

Al referirnos a esta obra teatral de María Asunción Requena sabemos, por la crítica de los diarios chilenos de la época, de su estreno (1972)¹, en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, que fue un éxito y que su representación fue el resultado de un concurso de obras de teatro realizado en 1971 por el *Detuch* para celebrar su 30^o aniversario y vencido por la autora. En el período de la representación de la obra, ésta poseía otras seis piezas ya representadas y comentadas en diarios de Chile. Posteriormente se han escrito libros sobre teatro chileno y/o latinoamericano² que han comentado la importancia de la autora en la dramaturgia chilena. Y se editó en Santiago un volumen de su teatro, patentizándose la relevancia de esta escritora en 1979. Fernando Cuadra, en el prólogo de tal libro³, destacó la validez de esta dramaturgia por el intimismo y la poesía de *Chiloé, cielos cubiertos*. No obstante, a pesar del consenso unánime en torno a su obra, consideramos que hay pocos ensayos en relación a ésta. Por ello, al constatar tal carencia, nos decidimos a abordar el aspecto de lo popular en su obra más significativa y lograda, según lo expuesto antes por Fernando Cuadra y verificado personalmente. No obstante, como antecedente de este trabajo, destacamos el capítulo IV del libro de Nora Eidelberg, dedicado al teatro popular latinoamericano, en el cual pensaríamos que se propondría analizar lo popular en *Ayayema* (1964) de Requena, denominado: *Teatro experimental latinoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*⁴. A pesar del título del capítulo, Nora Eidelberg, al analizar la pieza de Requena, la considera realista desde el punto de vista psicológico y alude, rápidamente, al conflicto de dos culturas vivido por los indios alacalufes⁵. Por lo tanto, desde el ángulo de las técnicas teatrales de lo popular, nos quedamos tan en ascuas después de la lectura de ese capítulo, que decidimos

¹ "Chiloé, cielos cubiertos, el gran suceso teatral". *Puro Chile*. (Santiago de Chile: 26 de octubre de 1972), pág. 19. "Importante elemento en el elenco de estreno del *Detuch*". *La Segunda*. (Santiago de Chile: 28 de octubre de 1972), pág. 17. Yolanda Montecinos. *Chiloé, cielos cubiertos. La Segunda*. (Santiago de Chile: 27 de octubre de 1972), pág. 17. "Chiloé, cielos cubiertos es una pieza teatral poética sobre Chiloé". *El Llanquihue*. (Puerto Montt: 23 de mayo de 1972), pág. 9. Virginia Vidal. "Chiloé, cielos cubiertos: obra sencilla, hermosa, diferente". *El Siglo*. (Santiago de Chile: 20 de octubre de 1972), pág. 13.

² Ver de Teodosio Fernández. *El teatro chileno contemporáneo* (Madrid: Playor, 1982), págs. 119-20; de Grínor Rojo. *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. (Madrid: Michay, 1985).

³ Cfr. "El teatro de María Asunción Requena" en María Asunción Requena. *Teatro. Ayayema-Fuente Bulnes-Chiloé, cielos cubiertos*. (Santiago de Chile: Nascimento, 1979), págs. 7-26.

⁴ (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985), págs. 135-191. Enrique Giordiano, al reseñar este libro, criticó el que no queda claro en él "en qué consiste el llamado 'teatro popular' ". Ver *Latin American Theatre Review* (Lawrence: University of Kansas, Center of Latin American Studies, 21/1, Fall 1987), págs. 127-129.

⁵ *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980*, págs. 147-151.

emprender nuestras propias indagaciones en la obra escogida por nosotros de la autora chilena.

Señalamos nuestra concordancia con el crítico checo Bogatyrev cuando resalta el carácter creativo que posee el mezclar y/o emplear simultáneamente los más diversos estilos. Naturalmente, éste es un recurso común del teatro popular⁶. En la obra de María Asunción Requena, y especialmente, en *Chiloé, cielos cubiertos*, se emplea el lenguaje musical (letra de la autora y música de Luis Advis), poético y folclórico de Chiloé. Como sabemos, es bastante peculiar de esa región. Cuando la obra fue estrenada, la coreografía fue hecha por Margot Loyola. Desde el punto de vista teatral, las canciones sirven para introducir al coro, que representa al pueblo en el primer acto. Sabemos, mediante las informaciones registradas por la canción, cual es la problemática ideológica de Curaco de Vélez y este aspecto será recurrente temáticamente y nos llevará al desenlace, pues enfrentar el problema del aislamiento de Chiloé en relación a la parte continental del Chile y el que estos seres se sientan viviendo “en el más allá”, fuera del eje de intereses de la patria, como marginados o marginales, será la temática que enfrentaremos dialécticamente como espectadores o lectores de la obra.

Curaco de Vélez, ¡hay!
 que sólo estás en invierno
 que soledad los caminos
 que soledad bajo el agua
 de la lluvia
 de la lluvia.
 Te has recogido a tejer
 un choapino bajo el agua
 y se olvidaron de ti.
 Curaco de Vélez, ¡hay!
 que soledad los caminos
 en la lluvia
 en la lluvia
 en la lluvia.

Curaco de Vélez es el pueblo recóndito de un lugar de Chiloé. Está solo durante el invierno, pues tan sólo en el verano los turistas vienen a comprar tejidos y choapinos. Por ellos, parecía que los chilenos del continente considerasen la otredad a estos simples habitantes del pueblo que se contentan con mantener viva la voz de sus tradiciones. Éstas han de ser aprovechadas para transmitir, mediante el folclore, lo melancólico de la situación dramática de vivir aislados. Dentro de la fábula, se hablará de mujeres carentes que viven sin “hombre” y en un determinado momento se hace un juego de palabras entre “hombre” y “hambre”.

Candelaria. —Si no fuera por los tejidos que hacemos, nos moriríamos de hambre.

Orfelina. —Pero al menos tienen hombre.

Candelaria. —Dije hambre, no hombre.

Ordolina. —Es casi lo mismo.

Se trata de una realidad tan normal que acaba por tornarse absurda. Por ello, adquiere

⁶Vea “Os signos do teatro” en Bogatyrev, Ingarden, Honzl, Kowzan. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. port de Luiz Arthur Nunes. (Porto Alegre: Globo, 1977), págs. 15-32.

realce la confusión lingüística entre poder tener "hambre" u "hombre". Y de esta manera se le obliga, a quien escucha o lee esto, a tener la sensación de extrañeza delante de un mundo tan sin sentido en el cual el hombre debe partir, dejar la patria, el pueblo natal para trabajar en estancias argentinas, o en Magallanes, debido a la carencia de oportunidades laborales en Chiloé. Recordemos que Ariel Dorfman apuntó la importancia del juego de palabras en el teatro de lo absurdo, señalando que "ha sido siempre el signo de una crisis en la cosmovisión"⁷. No obstante, no consideramos que la pieza de Requena pertenezca predominantemente a tal corriente teatral, pero la autora fue precisa al insertar ese juego lingüístico para enmarcar la crisis existencial de las mujeres resignadas a vivir solas porque no pueden cambiar el carácter absurdo de sus vidas. Ello significaría tener la posibilidad de actuación sobre lo real. Emprender una lucha política, por ejemplo. Al final de la obra, Alvarado, personaje que demostró saber en el primer acto sobre su carácter de marginado en relación a "los de allá" (Chile), decide quedarse y no partir para esperar por el puente que una la isla al continente y luchar por las cosas que espera ver mejoradas en su *hábitat*. Actuando así, dejará de ser marginado y le dará un sentido a su existencia. Por ello, el coro del final, contrasta con la desesperanza comunicada al inicio.

Lluvia, no mojes más
el corazón de estas islas
que es de trigo, pez, guitarra
y de lágrimas
de lágrimas.

Vuelve a tu nube mojada,
gota de piel cristalina
vuelve a ser pájaro, brisa,
música de aire en el aire.
Qué te pudiera ofrecer
a cambio de tu sonrisa?
Yo bailaré para ti
y tú apartarás el agua.

Toma mi canto, mi baile,
mi alma te ofrezco, lluvia,
pero recoge tus redes
barca silenciosa
lluvia.

Si al inicio se hablaba de la soledad de Curaco de Vélez, al final se alude —metafóricamente— a la lluvia, que azotó el pueblo de manera intermitente, posibilitando el desaparecimiento verosímil de Rosario de la escena, pues ésta siguió, el día de su boda, al Joven Naufragante hacia el ámbito marino, dato esencial en la leyenda chilota de *El Caleuche*. Este huir, con el hombre amado, el día del casamiento fue el elemento temático fundamental de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca en 1933. Esta pieza es ampliamente conocida en Chile desde los años 30, pues se representaron en

⁷ *El absurdo entre cuatro paredes: El teatro de Harold Pinter*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968), pág. 70. Según Elena Castedo-Ellerman, "Chiloé, cielos cubiertos, es uno de los pocos dramas chilenos que captan la extrarrealidad del ritmo de vida completo de ciertos sectores de nuestra América". La ensayista inserta a M.A. Requena dentro del "folclorismo" junto con otros teatristas tales como: Heiremanns, Sieveking y Jaime Silva. Cabría indagar el carácter popular del teatro de ellos. Ver *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1982), págs. 103-117.

Santiago las obras de Lorca por Santiago del Campo (quien había residido en España) y a través de Margarita Xirgu. El aporte de Lorca, como uno de los elementos básicos para la renovación de la escena chilena, ha sido apuntado por Teodosio Fernández, entre otros críticos, al comentar la creación de los teatros universitarios de las Universidades de Chile y Católica en Santiago⁸. En la obra de Requena, así como en *Bodas de sangre*, la necesidad de hacer valer la verdad íntima, el amor auténtico, provocan el cambio en la situación dramática y Rosario, en vez de casarse para quedar “bien colocá” (p. 264), como lo desea su madre, consulta a la abuela Chifila, que podría “desembrujaarla” y se deja llevar por sus devaneos hasta conseguir huir hacia el mar con “El Joven Naufragante”, elemento autenticador que evita el conformismo social e íntimo de los personajes de la obra al nivel de los sentimientos y de los problemas sociales. Por eso, Alvarado, al verse solo, decide permanecer en el pueblo para enfrentar las situaciones del día a día e intentar luchar por una vida mejor. Entonces, el apoyo de un elemento lorquiano (el tema de la fuga el día de boda) funciona reforzando la tensión íntima de los personajes y mostrando los aspectos populares inmanentes de esta obra de Requena, pues el reconocimiento de estos datos del tema en otro contexto nos lleva a pensar en el sentido de ellos al nivel de la trama. Por ello, la lluvia (que es tan común en Chiloé), ya no se hace necesaria como dato capaz de alterar las situaciones dramáticas. Y al decirse, a través del coro, en la escena final que “el corazón de estas islas/ (que) es de trigo, pez y guitarra/ y de lágrimas/ de lágrimas” (p. 292) se nos están indicando, sugestivamente, los elementos típicos del *hábitat* chilote tan desposeído de otros capaces de dar más riqueza al pueblo: trigo, pez, guitarras (importancia de la música en la cultura del pueblo) y de lágrimas (el sufrimiento proveniente de la carencia de valor de intercambio o de dinero). Para evitar que algo negativo suceda de nuevo, el coro interpela a la lluvia, pidiéndole, poéticamente, “una sonrisa” (p. 292) y le ofrece, en cambio, lo que es típico de estas islas: el canto y el baile. Al terminar la pieza así, advertimos que lo popular como mezcla de estilos y datos populares (como diría Augusto Boal, por ejemplo)⁹ es una concreción dominante en *Chiloé, cielos cubiertos*.

Por otro lado, la función del coro como “tren-teatro” (elemento “detonador” en el decir de Boal), pues consiste en “aproveitar um determinado tipo de discussão sem levar mais longe o assunto”¹⁰, se torna explícita en el final de la primera parte.

Chiloé es un palafito
que suspira por sus hombres
se fueron para otras tierras
se fueron quizás a dónde.

⁸ El ensayista español cita opiniones de Julio Durán Cerda en relación al problema. Ver *El teatro chileno contemporáneo*, págs. 30-31.

⁹ Ver *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. (Sao Paulo: Hucitec, 1979), págs. 66-67. Y Boal llega hasta a hablar de recursos como “improvisación de la estructura”, pues se puede hacer que los actores improvisen escenas y éstas se pueden incorporar al texto. Ese es el papel que cumpliría en la obra de Requena, tal vez, el calco evidente de un aspecto temático de *Bodas de sangre* (la huida el día de boda). El uso de fábulas e historias populares serviría para hablar metafóricamente de la realidad según Boal. Y ello ocurre en la obra, pues se usa la leyenda chilota de *El Caleuche* para afirmar el deseo de autenticidad de Rosario y, por ende, de Alvarado. Indirectamente, ese elemento poético y folclórico redundará en la alteración de lo real.

¹⁰ Ver *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, pág. 77.

Alvarado está por irse
Rosario no lo ha mirado
si se va, quiere con ella
empezar nuevo trabajo.

Pero Rosario no quiere
caminar con ese dueño
su corazón se ha plegado
como pájaro en su invierno.

Y otra vez se irá en un barco
un chilote y otro más
dolidos si no regresan
dolidos porque se van.

Chiloé, verdes colinas
húmedo cielo, silencio,
en cara rincón, la lluvia
está llorando por ellos.

En la escena anterior, Candelaria, Estefanía y Brunilda han discutido con Rosario, quien no desea casarse con Alvarado. La actitud de la muchacha lleva a reflexionar a Candelaria, por ejemplo, sobre la joven: “No sabe lo que es la vida sin un hombre al lado” (p. 246). Y se preguntan: “¡Onde estarán nuestros hombres!” (p. 246), usando, evidentemente, la norma inculta, el lenguaje del pueblo. Así, esta discusión es aprovechada por el coro para generalizar en relación a la situación de Chiloé e intentar verbalizarla de manera genérica.

Chiloé es un palafito
que suspira por sus hombres
se fueron para otras tierras
se fueron quizás a dónde.

Quienes suspiran “por sus hombres” son sus mujeres solas. Notamos el contenido transgresivo, feminista, de la actitud de Rosario, pues ella habrá de vivir no de manera sumisa ni resignada, así como lo harían las chilotas pasivas, retratadas aquí, esperando por sus hombres. Ella actuará como éstos. Se irá con *El Joven Naufragante* “para otras tierras”, “quizás a dónde”. Por otro lado, el coro comenta las acciones que están por acaecer (la posible partida de Alvarado, el desinterés de Rosario, la ida de los hombres al continente, la tristeza que dimana de ello). El coro aprovecha las notaciones de la fábula y las comenta simplemente. Al hablarnos de la lluvia, anticipará las acciones de la segunda parte, pues será en medio del temporal que *El Joven Naufragante* vendrá a buscar a Rosario. Es una manera adecuada, además, para advertir la proyección social de algunos problemas y de discutirlos públicamente. Y ésta sería otra técnica propia del teatro popular latinoamericano, según Augusto Boal, presente en la obra de la chilena María Asunción Requena como hemos apuntado.

Durante la boda, Candelaria canta y la letra sugiere simbólicamente cuál será el desenlace de la acción. Alude a un “manzano”, árbol popular del campo chileno. Y lo que de él diga será aplicable a la situación de Alvarado que habrá de perder a Rosario. Ésta huirá con *El Joven Naufragante* (otra notación simbólica del lenguaje)¹¹. Así, a

¹¹ Para Boa... “No símbolo, o significado que se comunica é transcendente ao significante”. (...) “Quanto mais simbólica, abstrata e transcendente seja a linguagem, maior quantidade de realidade poderá sistematizar”. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, págs. 97-98.

través del nombre del amante, podremos percibir —ambiguamente— que la joven pudo adentrarse en el mar por culpa de la tormenta, o que ésta se la llevó. Es decir, la notación simbólica del nombre de *El joven Naufragante* permite esta recepción de la obra y torna más ambigua la huida de Rosario. Y la canción de Candelaria proyectará lo simbólico a “manzanos” (dato masculino = Alvarado). Sintetizará lo que le espera a éste:

Manzanos, sin sus manzanas,
no llores que volverán
a tu corazón, cielito,
manzanitas de cristal.

Ese volver al corazón “manzanitas de cristal” podría apuntar a la posible realización amorosa del personaje en un futuro no tan distante, pero que no está representado en la temporalidad de la obra. Advertimos, así, que lo simbólico es otra técnica propia del teatro popular, según Boal, y ella existe en la obra *Chiloé, cielos cubiertos*.

Y para finalizar, debemos apuntar que el desenlace, al resaltar la solidaridad de Alvarado en relación a los problemas de su pueblo (puesto que decide quedarse), tiene que ver con la idea bolivariana de la Patria Grande, que en los años 70 fue considerada por Boal y otros intelectuales latinoamericanos, que así piensan hasta hoy, una manera de concientización y de evitar la dependencia cultural para afirmarnos en lo que somos y dejar de lado el carácter periférico y de satélites en relación al Primer Mundo¹². María Asunción Requena, sin ser panfletaria, estuvo bien afinada, ideológicamente, con el tiempo histórico vivido por Chile en la época en que se estrenó (fin del gobierno de Allende). Por eso, esta obra que reflexiona sobre el aislamiento de Chiloé tuvo tanta resonancia. De cierta manera, hubo conciencia social del *boicot* que se padeció. Él provocó el desabastecimiento y las colas entre otros fenómenos sociales. Y pensamos que al hablarse de una región del sur de Chile se aludió —metonímicamente— a la separación cultural de Chile: entre la cordillera y el mar. En virtud de ella, se dificulta, a veces, la comunicación cultural con otros países. En el pasado significó la fuga de cerebros y es una condición que en el tiempo actual esperamos que se supere definitivamente.

¹² Boal sustentó: “A nossa revolução latino-americana faz-se contra a exploração econômica, mas deve igualmente fazer-se contra todas as outras formas de dominação”. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, pág. 89.