



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

LA MEMORIA Y EL TESTIMONIO FEMENINO EN EL
TEATRO SOCIAL DE ISIDORA AGUIRRE: *LOS QUE VAN*
QUEDANDO EN EL CAMINO Y RETABLO DE YUMBEL

Informe final para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

JAVIERA ISIDORA REYES DELGADO

Profesor guía

Eduardo Thomas Doble

SANTIAGO DE CHILE, 2022

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Nacimiento de una autora en un contexto teatral.....	4
2.1. Antecedentes histórico-teatrales.....	4
2.2. Teatro obrero y popular.....	5
2.3. El remezón de la dictadura.....	7
2.4. Un teatro constructor de memoria, testimonial y documental.....	9
3. Marco Teórico y conceptual.....	11
3.1. Sobre teatro y conceptos teatrales.....	11
3.2. Sobre el concepto de Alegoría.....	14
3.3. Sobre memoria y testimonio.....	16
3.4. Sobre Historia.....	19
4. Desarrollo.....	21
4.1. Los que Van Quedando en el Camino.....	21
a) Los días buenos.....	24
b) Los días malos.....	30
c) Conclusión.....	39
4.2. Retablo de Yumbel.....	41
a) Primera parte.....	41
b) El Retablo.....	44
c) Segunda parte.....	49
d) Conclusión.....	55
5. Bibliografía.....	57

1. Introducción.

Mis recuerdos de cuando era pequeña siempre han estado marcados por la presencia de la escena teatral, con mi madre y mi padre siempre asistíamos a las obras que se montaban en Santiago. La primera de ellas, si bien no la recuerdo mucho, fue *El Húsar de la Muerte* de la compañía La Patogallina, y todavía conservo algunos recuerdos de aquella representación. Con los años, fuimos asistiendo a todas las obras dramáticas que podíamos, yo lograba comprender más y mis padres tenían la intención de entregarme una amplia perspectiva.

Llegó el momento de entrar a un colegio emblemático en Santiago centro, donde fui descubriendo los horrores de la dictadura, sus consecuencias y sus víctimas. Este tema también siempre estuvo presente en mi hogar, como algo que era del pasado y debíamos dejarlo ahí, pero al ingresar al mundo de este nuevo colegio, fui descubriendo lo importante que es mantener vivos aquellos recuerdos que siguen siendo tan traumáticos para nuestra sociedad, la memoria debe ir actualizándose y debemos conectarla constantemente con lo que sucede en el presente.

Finalmente, la etapa universitaria me permitió establecer la conexión entre la importancia de las consecuencias de la dictadura y la capacidad del teatro, sus recursos son ideales para esta tarea: la representación me pareció perfecta y adecuada para desarrollar la perspectiva de memoria y testimonio, por lo que decidí aventurarme en esta área.

Por otro lado, de Isidora Aguirre solo conocía su obra más divulgada: *La Pérgola de las Flores*. Fue una sorpresa descubrir la gran variedad de obras con las que cuenta y, sobre todo, saber cuán importante era para la autora la representación de la historia y la memoria. Por esto, descubrir tanto *Los que Van Quedando en el Camino* como *Retablo de Yumbel* fue fundamental para mí, siempre me sentí vinculada y atraída por estas temáticas, pero no había encontrado obras que representaran de tan buena forma los problemas que enfrentamos al hablar del pasado, de la dictadura militar chilena y de las muchas masacres a lo largo de los años.

Es por todo esto, que decidí utilizar ambas obras para realizar el siguiente informe final, por su contenido fuerte y enriquecedor y, en cierta forma, también como un pequeño homenaje a todas las víctimas, es mi intento de mantener su recuerdo y, a la vez, de enaltecer el nombre y la trayectoria de una autora tan fundamental para nuestro país como es Isidora Aguirre, de quien no se ha hablado tanto como se debería.

2. Nacimiento de una autora en un contexto teatral.

Si hablamos de literatura, y específicamente de teatro chileno del siglo XX, la figura de Isidora Aguirre no puede quedar fuera, ya que representa la historia de un país atravesando el teatro chileno desde las primeras décadas del siglo XX hasta las nuevas formas teatrales. Isidora encarna el rol de las mujeres en el ámbito artístico: “Isidora es en sí un patrimonio cultural, protagonista clave de la escritura escénica iberoamericana” (Jeftanovic 19).

María Isidora Ignacia Aguirre Tupper, nace el 22 de marzo de 1919, época en la que surgen nuevas formas sociales y culturales en el país con rechazo a las tendencias heredadas de las épocas anteriores. En 1920 es electo Arturo Alessandri con el apoyo de la clase media, en un clima de movilización social. Posteriormente, comienzan a surgir conflictos entre los sectores de izquierda y derecha, relacionados con la emergencia de la clase media que, a partir de los años treinta, transformará las relaciones de poder. Se vive un creciente descontento social y se comienzan a organizar los primeros movimientos de estudiantes y obreros, dando paso a un periodo de turbulencias sociales.

2.1) Antecedentes histórico-teatrales.

El teatro no se queda atrás ya que también se despliegan cambios en la construcción de las obras, en las temáticas y su relación con la realidad social del país. Los artistas al saber el retraso que vive el teatro en comparación a Europa tienen como objetivo modernizarlo según lo aprendido del viejo continente y, al mismo tiempo, dejar atrás la visión comercial que envolvía al espectáculo en la época. Otro de los objetivos es expandir el teatro a todos los sectores y a todas las personas que quieran vivirlo, creando nuevos espacios. El primer paso de esta cruzada es el surgimiento de teatros independientes y diversos, como el movimiento del Teatro Obrero que surge en 1917 a partir de los sindicatos que se gestan en los sectores salitreros del país. Permitiendo con esto que las clases obreras se acerquen a las artes escénicas. Esto generó que las mismas obras teatrales se modificaran y añadieran modismos y personajes populares en sus representaciones, al igual que sus temáticas se enfocaron en las problemáticas que se vivían en los sectores bajos del país, comenzando a gestarse representaciones propiamente chilenas.

En 1938 asume la presidencia Pedro Aguirre Cerda, quien fue ampliamente apoyado por el sector artístico, quienes ponen sus esperanzas en el líder del Frente Popular para llevar a cabo la modernización del país y la expansión educativa y cultural a lo largo de todo Chile.

Con este triunfo, el énfasis en la cultura y las artes se vuelve real, creando instituciones que apoyen el fomento de las artes. Estas medidas dan paso a la creación de los teatros universitarios, instituciones que permiten la formación sólida de actores, directores y dramaturgos, figuras que ayudaron a la renovación del ambiente teatral chileno que se estaba recién gestando. Que las escuelas dependan de las universidades permite que se profesionalice la disciplina, a la vez que el surgimiento de los teatros universitarios significa una reformulación para la tradición de la época: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica en 1943 son los iniciadores y más relevantes de este movimiento. Entre sus objetivos se encontraban la profesionalización, modernización y difusión del arte teatral en el país. En este último aspecto, sus integrantes estimaron la creación de grupos teatrales en sectores populares como sindicatos y poblaciones.

2.2) Teatro obrero y popular.

De la mano de estas transformaciones culturales va surgiendo el nombre de Antonio Acevedo Hernández, quien con origen humilde y mucho esfuerzo se va haciendo su lugar en el espacio teatral. Sus primeras obras son rechazadas por la crítica literaria, pero los espectadores demuestran otra cosa: varios de sus montajes terminaron en desórdenes entre los asistentes debido a su alto contenido político y de crítica social, como es el caso del estreno de *Almas Perdidas* en 1916, donde hace ingreso la policía para detener al autor y al resto de artistas presentes. Pese a los obstáculos, en las décadas siguientes su figura se va consolidando y ya en 1932 con el estreno de *Chañarcillo* y otras obras más, se posiciona como el padre de la escena teatral al ser pionero en romper con los parámetros creativos de su época, incursionando en un teatro social que se aleja del costumbrismo tradicional para representar la realidad popular valorando su cultura y denunciando las injusticias y abusos.

La figura de Acevedo y los impulsores de esta nueva forma de teatro son una influencia fundamental para los dramaturgos de las próximas generaciones, como es el caso de Isidora Aguirre. Aquel quiebre con las tradiciones anteriores generó una abertura en las posibilidades de creación, dejándoles el camino libre para todas las posibilidades. Aguirre toma de Acevedo Hernández la importancia dada a la representación de personajes populares tal y como son en la realidad. Ya que no pertenecía a los sectores populares como Acevedo,

Aguirre se las ingeniaba con su trabajo investigativo para conocer de cerca las realidades que buscaba representar, acercándose en primera persona a las minorías del país.

El vínculo de Isidora Aguirre con la literatura comienza en 1954 con *Pacto de Medianoche*, pero su primera publicación es *Ocho cuentos* en 1938, un libro para niños con ilustraciones realizadas por ella misma. Posteriormente estudia servicio social, su primer acercamiento a la marginalidad urbana a la que no estaba acostumbrada. En 1941 se casa y viaja a París entre 1948 y 1949, viaje que enriquece mucho su carrera artística; estudia cine y comienza el desarrollo de su vocación, la dramaturgia, que según María de la Luz Hurtado “coincidió con el profundo proceso de transformación que vivía el teatro chileno” (33).

Isidora Aguirre ingresa a la Academia fundada por Hugo Miller y auspiciada por el Ministerio de Educación a inicios de los cincuenta. Ella junto a una selección de escritores jóvenes e inexpertos, son parte de los grupos al alero de los Teatros Universitarios, específicamente del Experimental de la Universidad de Chile. Estos destacan por centrarse en las problemáticas del sujeto moderno, enfocándose en la interiorización de los personajes a través de la exposición de emociones y sentimientos ligados a la angustia e incertidumbre.

Las características de estos dramaturgos coinciden con las que se reconocen en la llamada Generación del 50, la experimentación formal que poseen, su rebeldía y constante crítica a la cultura establecida en Chile, y también su interés por la producción artística tanto europea como norteamericana. Es fundamental en estos movimientos la rebeldía con la que se enfrentan al sistema establecido y, tal como Aguirre, exponen su inconformidad con la sociedad y la política de aquel momento en sus montajes, generando una crítica que duda constantemente de las instituciones y del gobierno. Los autores producen obras que exponen los conflictos de una sociedad moderna que está dejando atrás las tradiciones heredadas.

Estos movimientos se generan de manera autónoma, pero responden a un mismo proceso de modernización cultural, permitiendo que la actividad teatral se desarrolle con vitalidad creativa. Como destaca la socióloga Jelfanovic, existe un mayor apoyo a lo nacional, las temáticas se enfocan en la denuncia social, evidenciando la realidad social.

Aguirre escribió cuarenta obras teatrales, novelas, radioteatros, monólogos radiales, libretos y variados textos de literatura infantil, teatro de carácter social y político, obras con figuras históricas o con historias más íntimas. Realizó estudios en Francia y en la Universidad de Chile, y también siempre tuvo afinidad con la música, la danza, la pintura y las artes

manuales, cualidad que se expone en sus obras donde utiliza variados recursos técnicos provenientes de estas artes en diferentes formas y espacios para entregar mayor intensidad. Esta incorporación en el teatro destaca lo fundamental del montaje en el proceso de escritura y creación previa, ya que la autora en todo momento enriquece lo visual, lo auditivo y todos los componentes que se involucran y ayudan a la escenificación.

Por otro lado, la dramaturga intenta forjar en las y los espectadores una reflexión sobre los problemas políticos y sociales que se ven expresados en sus obras, a través de recursos dramáticos que inciten una actitud distanciada y crítica. Sus obras tratan las demandas de las clases obreras y pobres en general, emergiendo como una representante fundamental de la cultura, siempre activa tanto en el teatro como en lo social.

Otro punto significativo dentro de su dramaturgia es la importancia que toman los personajes femeninos como protagonistas que dirigen la acción y los acontecimientos dentro de las obras. Estas se basan en hechos o circunstancias reales, la inspiración brota de esa documentación directa, lo que ella llama rescatar episodios o rescatar personajes de nuestra historia. Siempre preocupada de recolectar datos y llevar a cabo una investigación para la creación, la autora también hace una constante actualización del pasado, trayéndolo al presente efectuando una mixtura con el objetivo de recordar el pasado para educar, para establecer una visión de la sociedad y una búsqueda del futuro.

Ya en la década de los cincuenta produce *Población Esperanza* (1959) junto a Manuel Rojas, entregando el testimonio de los habitantes de Santiago que no poseen un hogar. Esta obra es la primera en acercarse profundamente a las problemáticas sociales de la época. Aguirre y Rojas recopilan información de las verdaderas personas afectadas, haciendo de la obra una verdadera representación de aquellos que enfrentan las desigualdades del país.

En este contexto y tras haber visitado Cuba, Aguirre escribe *Los que Van Quedando en el Camino* (1969), evidenciando que el teatro en Chile ya no es un espacio solo de entretenimiento, sino también de reflexión crítica sobre la realidad, de educación hacia las y los espectadores de quienes ella recogía formas, expresiones y vivencias para volcar en sus obras. Las representaciones de las obras de la autora se realizaban con el objetivo de llevar el conocimiento y la experiencia del teatro a las zonas más apartadas de la cultura, y así, quienes observaban podían adquirir un sentimiento de identificación con lo representado.

Los que Van Quedando en el Camino (1969) es la primera obra que analizaré en el siguiente informe, desde la perspectiva del testimonio entregado por los protagonistas, cómo la autora recurre a una tragedia de hace décadas atrás para exponer esa dura realidad. Tragedia que, afirma Veronika Vogel, ha quedado en el olvido, sin ser incluida en la historiografía oficial de nuestro país (34). Pese a los años, Aguirre ha buscado traer esta masacre al presente en el periodo presidencial de Eduardo Frei, quien continuó con la Reforma Agraria que inició el gobierno de Alessandri en 1962. Sumado a esto, la activa participación de la autora durante la campaña del futuro presidente Salvador Allende, y posteriormente en su gobierno, demuestra su compromiso por establecer un teatro social que llegue a todos los sectores del país y al mismo tiempo ayudar a mejorar las condiciones de vida de los habitantes.

A través de su obra, Aguirre expresa una necesidad de contar la historia del país, de recordar los acontecimientos y figuras postergadas por la historiografía nacional y que son significativas para los violentos desequilibrios sociales que heredamos. Critica el manejo del gobierno ante el movimiento campesino, el abandono educacional de ese sector social y el aprovechamiento de los empresarios. Junto a esto, la escritora busca establecer un proyecto a futuro, una idea de Estado con políticas justas para todos los individuos, con la esperanza de un futuro mejor de la mano del gobierno socialista en el que deposita todas sus energías.

2.3) El remezón de la dictadura.

Con la imposición de la dictadura se produce un quiebre en todos los ámbitos de la sociedad. Se quiebra el discurso del futuro y todo lo relacionado a la cultura sufre un apagón. En los primeros años de la dictadura, no existe la capacidad de crear o exponer lo que está sucediendo, se genera un apagón cultural. Sumado a esto, el sector educacional y universitario sufre una desarticulación, tanto estudiantes como profesores son atacados, perseguidos y reemplazados en sus puestos, la continuidad de proyectos y/o agrupaciones se ve impedida por la imposición de nuevas figuras en el poder, pero mientras avanzan los años se va estableciendo un espacio de resistencia en la esfera teatral, se sigue creando pese a los escasos recursos, la constante vigilancia del ojo represor y los escasos participantes.

Aguirre no es la excepción, y sigue creando pese al crudo ambiente que se vive: en 1982 por encargo de un líder mapuche escribe *Lautaro*, en la que narra la lucha de su pueblo contra la conquista española. Y unos años más tarde llegaría *Retablo de Yumbel* (1985), encargada esta vez por el teatro “El Rostro de Concepción”, en la que nuevamente se da a

conocer una matanza, pero ya no existen las palabras que puedan expresar lo vivido. Esta será la segunda obra que analizaré, ya que relata sucesos muy recientes para el espectador, por lo que apela de modo más urgente y doloroso. Durante 1984 el territorio chileno aún está bajo el régimen de Augusto Pinochet y aunque se siente un ambiente de malestar en las calles, el miedo, la inseguridad y las desapariciones siguen estando latentes.

2.4) Un teatro constructor de memoria, testimonial y documental.

Dado lo anterior, el objetivo de la investigación será analizar ambas obras desde el tratamiento que se le da a la memoria a partir de los testimonios entregados, enfocándose principalmente en la vivencia de los personajes femeninos, que son las encargadas de transmitir el testimonio, lo vivido y todo lo que han perdido. Se observará también el tremendo golpe que la dictadura significó para la memoria colectiva nacional; los personajes se resisten a recordar, ya que la evocación solo les trae dolor y pérdida. Ambas obras revelan una determinada visión de las crisis vividas y destacan el rol de las sobrevivientes y testigos de los hechos, con el propósito de no dejarlas caer en el olvido dentro de nuestra historia.

La hipótesis que establezco es que, por un lado, en *Los que Van Quedando en el Camino* se expone una visión esperanzadora, las cosas están cambiando hacia una nueva forma de vida, los que murieron serán recordados y se creará una sociedad que no repetirá los errores. Por otro lado, en *Retablo de Yumbel* ya no hay esperanza de un futuro mejor, solo está el horror de lo vivido, la incapacidad de expresarlo y solo la idea de recordar a las víctimas prevalece.

En las obras se plantea la imagen de la persona sobreviviente, quien es la encargada de continuar el legado y recordar, compartir los nombres de las víctimas y exponer lo que vivió y vivieron quienes no sobrevivieron. Quien sobrevive vive un proceso de reformulación para incorporar en sí mismo los sucesos vividos, para después contar su experiencia a un tercero. En estas obras ese rol es cumplido por los personajes femeninos que vuelcan su memoria -voluntaria o no tan voluntariamente- para enseñarnos, en el presente, lo que vivieron ellas y las personas que no sobrevivieron. De igual manera, se desarrolla un cambio significativo en la creación y representación de la autora con la imposición de la dictadura militar con sus atroces medidas y consecuencias. Si bien los personajes y sus problemas se proyectan siempre hacia el objetivo de hacer memoria y resistencia, los planteamientos que se entregan y las formas para llegar a esos objetivos son distintos.

3. Marco teórico y conceptual.

3.1) Sobre teatro y conceptos teatrales

Antes de comenzar con el análisis, es importante definir conceptos que ayudarán a enfocar la investigación. En primer lugar, destacaré que las obras literarias que se analizarán pertenecen al género dramático, es decir, son obras teatrales. También he de mencionar que el análisis se enfocará en el texto dramático y no en la representación de las obras. Patrice Pavis en el “Diccionario del Teatro” dice sobre el texto dramático que todo texto es teatralizable a partir del momento en que se utiliza en el escenario; pero que existen ciertos rasgos destacables del texto que lo identifican como parte de la dramaturgia occidental (470).

El mismo Pavis utiliza los conceptos establecidos por Roman Ingarden para definir el texto dramático, que se compondría por el texto principal, aquello dicho por los personajes: diálogos, monólogos, exclamaciones, etc. Y por el texto secundario, que entrega las acotaciones espacio-temporales y de contexto, como por ejemplo nombres de los personajes, entonación del diálogo entregado, musicalización, etc. Ambas partes se exponen a través de la escritura, pero el texto secundario se hace cargo del área de la representación, incluyendo también aspectos no lingüísticos y, como menciona Pavis, “El texto secundario ilumina la situación o las motivaciones de los personajes y, por tanto, el sentido de su discurso” (473).

Esto se puede vincular fácilmente con lo que establece la dramaturga en su creación dramática. Si bien la creación se realiza de manera escrita, la base del montaje y por tanto de la representación, es la actuación y el desarrollo de los diálogos, lo que hace vital el discurso acotacional para el correcto desarrollo del universo ficcional planteado. En este punto surge la noción de didascalías, que serían las encargadas de plasmar la voz de la autora. Como menciona Anne Uberfield, en un texto de teatro “podemos observar dos componentes distintos e indisociables: el *diálogo* y las *didascalías*” (17) siendo estas últimas las encargadas de establecer el contexto en el que se realiza la enunciación de los discursos de los personajes, y de definir las condiciones bajo las cuales se debe realizar el diálogo. Las didascalías ayudan a plasmar los elementos del texto en el momento del montaje, con la ayuda de las indicaciones de la autora.

La dramaturga no es la encargada de hablar o entregar su opinión de manera directa, sino que crea personajes que hablen en su lugar. Este elemento es primordial para el posterior análisis de las obras enfocado en el testimonio entregado por las sobrevivientes a un evento

traumático, quienes hablan por sí mismas y por quienes ya no están. Es importante tener en cuenta que, al momento de escribir y crear los diálogos, la autora es consciente del discurso testimonial y de memoria que se entrega, -respaldado por la larga investigación realizada-, y que ese discurso será escuchado por un público. Lo que diferencia al texto dramático de los otros textos, es que su creación y formulación están siempre condicionadas por la capacidad de representación inherente a toda obra teatral.

Es importante plantear la noción de teatralidad, que hace referencia precisamente a esa potencialidad de ser representado que posee todo texto dramático. Esta se considera más como un proceso que una característica específica, dice Pavis que “vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)” (434). Mas detalladamente, Josette Feral menciona que la teatralidad parece ser un “processus”, que no estaría condicionado por especificaciones concretas, sino por la mirada del espectador que crea un “espacio otro” en el que sabe, se realizará una representación que se aleja de su realidad y es parte de la ficción: “La teatralidad es un hacer, un suceder que construye un objeto antes de consagrarlo como tal. Esta construcción es el resultado de una doble polaridad que puede partir de la escena y del actor tanto como del solo espectador” (92).

Si bien el actor al montar la escena y llevar a cabo la obra necesita de aquella mirada del espectador para que se cumpla con la condición de teatralidad, “El actor es a la vez productor y portador” (94) de la misma, su presencia en el escenario o cualquier espacio que funcione como escenario realiza un cambio en el significado de todo lo que lo rodea, ya no es un simple sujeto de pie, es un cuerpo que representa un personaje, un alguien que se sale de su personalidad y entra en otra, que está inserta en un lugar, en un contexto y en un tiempo: “semiotiza todo lo que lo rodea: el espacio y el tiempo, el relato y los diálogos. La escenografía y la música, la iluminación y el vestuario” (95). El actor es el encargado de hacer interactuar todos los elementos que logran la representación, entrando en contacto con una variedad de elementos que ayudan al correcto entendimiento de la obra. Así logra que el espectador sea consciente siempre de que quien está adelante es un actor.

Otro concepto importante es el de metateatro, principalmente para el análisis de la obra *Retablo de Yumbel*, que trata sobre el montaje de una obra en el pueblo Yumbel. Pavis dice sobre el metateatro que es un teatro “cuya problemática está centrada en el teatro” (288), esto quiere decir que el montaje trata sobre teatro, tanto actores como el equipo detrás

colaboran para que se lleve a cabo una doble interpretación. La condición necesaria para que se cumpla el metateatro es que “la realidad descrita aparezca como ya teatralizada” (289). Ligando esto a la temática de *Retablo de Yumbel*, se “difumina la frontera entre la obra y la vida” (289) y a través del conjunto de analogías se formulan paralelismos entre personajes y circunstancias en ambos contextos, todo con el objetivo de inducir al espectador/lector a una reflexión sobre el sentido y función metateatrales de esa construcción textual y las semejanzas con su propia realidad: “la escenificación no se conforma con contar una historia: refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/reflexión [...] en la representación” (Pavis 290).

Con esto último, se hace necesario definir la noción de extrañamiento, que se populariza con Bertolt Brecht. Es esa capacidad que tiene el espectador de reconocer el objeto en la representación con una mirada distante y ajena. Debe extrañarse de la realidad presentada, con el objetivo de que sea capaz de reaccionar con lo mostrado y con ello formule una actitud crítica tanto a la realidad representada como a su propia realidad: “El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar” (Brecht 11).

La propuesta de Brecht es un teatro de la era científica, en la época de los grandes cambios y transformaciones. Las relaciones humanas son parte de las representaciones, pero desde una perspectiva que exija al público su activa participación; no solo observa, sino que debe reaccionar frente a lo escenificado y cuestionarlo para llegar a cuestionar sus realidades.

El objetivo es mostrar las relaciones sociales de manera objetiva y que el espectador descubra y actúe. El teatro brechtiano es una aproximación científica a la realidad en la que estamos insertos continuamente y que no logramos ver con profundidad. Es una mirada nueva, brillante y crítica que estudia a la humanidad en su contexto histórico y en toda su complejidad. Transforma la identificación del teatro tradicional en una actitud crítica.

Brecht busca crear una estética nueva dentro del teatro que supere las antiguas corrientes y, por ejemplo, dejar atrás el naturalismo que no cuestiona la realidad ni permite un cambio, o el realismo que ofrece un cambio social, pero sin cuestionar las estructuras de poder. Para Brecht, el arte no es solo la representación, sino que en ella debe estar la realidad que envuelve al mismo arte para así relacionarse con el mundo exterior.

Isidora Aguirre comenzó a escribir teatro comprometido antes de conocer a Bertolt Brecht. Y después de conocer sus obras y de estudiar al dramaturgo, asume una actitud crítica frente a su método, seleccionando aquellos elementos que le permiten mantener su propia identidad, aplicándolos al contexto cultural en que se encuentra. De Brecht mantiene recursos como por ejemplo los narradores en escena, los coros, las escenas fragmentarias o la incorporación de elementos que rompen la ilusión de realidad del teatro tradicional.

El concepto que más trabaja Aguirre es el efecto *Verfremdungseffekt* o de extrañamiento, que implica volver ajeno algo para reconocerlo desde otra perspectiva. En otras palabras, con este efecto se busca captar el razonamiento del espectador frente a las cosas antes que sus emociones, para que el mensaje transmitido impacte profundamente y no apele solo a la emocionalidad. Se forma una nueva relación entre escenario y audiencia, los espectadores no se identifican con los personajes, sino que los someten a una interpretación crítica que los lleva a una nueva manera de comprender los procesos sociales.

Sin embargo, la búsqueda de recursos propios y una metodología personal hacen que Isidora Aguirre explore en la teoría de Brecht y vaya modificando las técnicas según lo que ella busca. Desde esta innovación surge el término de “acercamiento” en oposición al “distanciamiento”. Esta técnica tendría el objetivo de emocionar y conectar con el espectador, para que este sienta empatía con los personajes que viven y sufren una situación de injusticia social. No solo apela a la distancia con lo representado para apelar al razonamiento, sino que también busca la conexión emocional que no deje indiferente a ningún espectador.

El teatro de Isidora si bien tiene muchas líneas similares con el teatro brechtiano, no se puede considerar una copia o una simple continuación de él, ya que Aguirre logra tomar los recursos de Brecht, pero desde una perspectiva personal y chilena, adecuándolos a su propia realidad. Ambos autores coinciden en que es necesario que el espectador reaccione y sea capaz de establecer una crítica hacia lo representado, hacia la realidad que tiene frente a sus ojos, y con mayor fuerza hacia el mundo de los marginados que protagonizan sus obras.

3.2) Sobre el concepto de Alegoría.

Otro concepto fundamental para el análisis de las obras de Isidora Aguirre es el de alegoría. Este concepto es vital para comprender las relaciones establecidas entre los símbolos de las obras y también el vínculo planteado entre los fragmentos de la historia

entregados. La Real Academia Española define el concepto de alegoría como “Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”. Esto quiere decir, que la utilización de metáforas reiteradas lleva a la construcción de una alegoría con el objetivo de decir algo más que lo planteado directamente.

En este sentido es fundamental la postura de Walter Benjamin frente al término de alegoría, considerada, según lo planteado por Peter Burger en “Teoría de la Vanguardia” como una “categoría especialmente rica, apropiada para referirse tanto al aspecto de la producción como al del efecto estético de las obras de vanguardia” (130). Benjamin plantea el concepto de alegoría como una respuesta al arte de vanguardia surgido a partir del modernismo en las primeras décadas del siglo XX.

El mismo Burger plantea que las formas artísticas deben su origen al contexto social en el cual surgen, pero que no mantendrían relación alguna con aquel contexto. Lo importante son las modificaciones sociales de la función de la forma artística. Es este sentido, el autor al descomponer el concepto de alegoría obtiene, en primer lugar, que lo alegórico se encarga de arrancar un elemento de su contexto, aislándolo y despojándolo de su función, se trataría de un fragmento. Por lo tanto y, en segundo lugar, lo alegórico toma sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad, sin considerar el contexto original de aquellos fragmentos. En tercer lugar, Burger plantea que Benjamin establece una relación entre lo alegórico y la melancolía; siendo esta última la expresión utilizada por los productores.

Con esta descomposición, se establece que el concepto de alegoría abarca dos conceptos de la producción de lo estético; uno referente a lo material y tangible (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido). Burger plantea que el beneficio de este concepto se centraría en el análisis que logra hacer de la estética presente en la producción.

La diferencia desde el punto de vista de la estética de la producción radicaría en que el artista de la obra “orgánica” tradicional maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta. El vanguardista, reúne fragmentos con la intención de abrir la obra a una pluralidad de sentidos que debe construir el receptor. La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos.

Finalmente, Burger menciona que la obra de vanguardia montada está compuesta por fragmentos de realidad, ya no se habla de una totalidad de la historia. Por lo tanto, se entiende que la obra de vanguardia está construida por momentos que pueden ser considerados tanto en conjunto como de manera independiente, sin que esto afecte a la comprensión de la obra.

3.3) Sobre memoria y testimonio.

Para hablar sobre memoria recurro a lo establecido por Maurice Halbwachs, para quien existe una memoria colectiva, definida como el proceso por el cual pasa un determinado grupo para reconstruir el pasado vivido en conjunto. Esta memoria colectiva no se basa en fechas del calendario, sino que busca trasladar el pasado al presente, actualizarlo y plantear que “Nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos” (2).

Este grupo social con un pasado en común se encuentra constantemente trayendo sus recuerdos al presente a través de conversaciones, testimonios, objetos o lugares; todo con la necesidad de mantener viva esa memoria en un presente marcado por los rápidos cambios de la vida. Estos métodos son una herramienta para no caer en el olvido y para mantener al grupo unido, “porque la memoria es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo” (*Ibid.*).

Debido a esto, podemos decir que la memoria no es solo la facultad psíquica de recordar algo de nuestro pasado, sino que también se enfoca en nuestro lugar en un grupo social y los recuerdos en común que tenemos con aquel grupo “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”. (17)

Esta última frase da pie para enfocarse en otro punto importante dentro del concepto de memoria, cuando el pasado es una experiencia tan negativa y traumática que la persona o la comunidad no tiene la capacidad de traer al presente esa experiencia, hay un rechazo al recuerdo porque solo trae dolor. Hay una fractura. Pero cuando la persona o el grupo tiene la fortaleza de revivir la experiencia y exteriorizar el trauma, se debe en gran cantidad y en la mayoría de las veces, a la necesidad de compartir con quienes no vivieron aquellos eventos traumáticos para que, en primer lugar, se sepa la historia desde sus verdaderos testigos y, en segundo lugar, no se vuelva a repetir el triste y oscuro pasado: “El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (18). Hay un

objetivo en el acto de recordar y también en el de no recordar, porque a veces son recuerdos tan fuertes que no hay posibilidad de encontrar las palabras para describirlos.

Elizabeth Jelin plantea que la importancia y la preocupación por la memoria se debe a las huellas que dejaron las dictaduras impuestas en Latinoamérica entre los años sesenta y ochenta. Son muchas las consecuencias que dejan y también los traumas que acompañan a quienes sobreviven a esos regímenes: “la violencia policial es permanente, sistemática y reiterativa; los derechos civiles más elementales están amenazados cotidianamente; las minorías enfrentan discriminaciones institucionales sistemáticas” (4).

Si bien para esta autora la memoria es más una reconstrucción que un recuerdo, también la memoria colectiva es considerada como una memoria compartida que interactúa con su entorno y está delimitada por un “marco social” que estaría invadido por el horror y el trauma de forma permanente. Lo *memorable* de la memoria sería cuando en el recuerdo cotidiano se evoca algo del pasado por alguna motivación del presente. En este caso, el acontecimiento rememorado al ser exteriorizado se convierte en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable: el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar (27).

Junto a esto, se suman las vivencias pasadas que no hay posibilidad de narrar o describir. Estos son los acontecimientos traumáticos que suponen unas “grietas en la capacidad narrativa” (28). Los sobrevivientes a vivencias traumáticas no son capaces de exteriorizar lo vivido, pero deben vivir con las consecuencias y la carga del trauma. Dice Jelin que “el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia” (*Ibid.*).

La dramaturga Isidora Aguirre expone estos problemas de la memoria con el objetivo de darle sentido a las vivencias del pasado, entenderlas y superar el trauma de la imposibilidad de hablar que viven los personajes. La dificultad radicaría en la posibilidad de acceder a las huellas de las memorias, debido a “los mecanismos de represión”, a la presión del medio y el contexto, a la sensibilidad de la sobreviviente, su consciencia e inconsciencia; que la inducen a no recordar lo que puede herirla, cayendo en un olvido evasivo y en un silencio autoimpuesto por temor a los regímenes dictatoriales de diverso tipo.

Existe una voluntad de silencio, de no transmitir y guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles para cuidar a los otros en un deseo de no herir. Por otro lado, hay ocasiones en que no hay voluntad de escuchar, cuando no hay quién se interese por la

memoria, no hay capacidad de testimoniar lo vivido. Entramos al concepto de testimonio. No es posible recordar y transmitir si no hay nadie quien tenga la voluntad de escuchar y ser un testigo de esa verdad. El testimonio entregado en ambas obras viene de la mano de figuras femeninas que vivieron en carne propia los horrores del pasado, y a la vez fueron testigos de atrocidades hacia terceras personas; ellas lograron sobrevivir y eso les permitió convertirse en historia viva sin dejar caer en el olvido a las víctimas y compañeros de lucha.

Como señala Roxana Rodríguez en “El poder del testimonio, experiencias de mujeres” el testimonio “implica tomar la palabra en una situación de imposibilidad del lenguaje, es siempre el relato de un acontecimiento traumático del que se habla, pero del que también podría no hablarse” (2). Tal es la situación de mamá Lorenza, quien no desea hablar del pasado, pero se ve forzada por los fantasmas de las víctimas. Tomar la palabra y expresar la vivido requiere una fuerza muy profunda de decisión, mucho más profunda en el caso de las mujeres. Con su testimonio, logran transformar el mundo del presente, ya que nada vuelve a ser igual luego que los oyentes saben con certeza lo que vivieron estas en el pasado.

El testimonio entregado en las obras es también sumamente relevante ya que, durante muchos años a lo largo de la historia, a las mujeres se les ha negado la posibilidad de ser ellas quienes relaten sus experiencias, siendo entregadas por la voz o la mano de los hombres, con sus perspectivas y también con sus prejuicios: “La dificultad que las mujeres tenemos con el lenguaje reside a menudo en la imposibilidad de expresarse, de poner palabras a nuestros sentimientos, a nuestros deseos, a nuestras necesidades e intereses, a nuestras experiencias.” (16). Cabe destacar que, si bien ahora los testimonios son entregados por las mujeres que vivieron los traumas, eso no quiere decir que reproduzca exactamente igual lo acontecido, el testimonio no es solo contar el pasado, sino que se trata de imponer una vivencia en un contexto diferente, traer el pasado al presente con un objetivo claro, “El recuerdo es siempre una captación desde el presente, en el que el pasado se actualiza en el recuerdo presente” (9). No siempre es narrar por narrar, sino que hay una intención por detrás de exponer la verdad.

En este sentido, Rodríguez dice que el testimonio puede poseer diferentes registros, “entre ellos el registro político, el confesional o personal, el registro colectivo y social” (3). Considerando los testimonios entregados en las obras, si bien tienen un registro personal debido a las relaciones mayoritariamente familiares con las víctimas, están insertos en un

contexto que automáticamente lo transforma en un testimonio político, que expone la difícil realidad de la época y la persecución, la tortura y la desaparición que se vivió.

Existe una relación del testimonio con el cuerpo femenino, el que durante mucho tiempo y hasta el día de hoy, se ha visto sometido bajo el sistema capitalista que perpetua el sistema patriarcal, “apropiándose, controlando y dominando los cuerpos, los deseos, sentimientos y vidas de las mujeres” (4). Por mucho tiempo los relatos y testimonios de mujeres, al igual que sus cuerpos y pensamientos, se vieron mermados o limitados por la cultura patriarcal, sin poder expresar, muchas veces, la realidad sin censuras o interrupciones. Por eso son tan importantes los testimonios entregados en estas obras, porque con ellos de alguna forma se paga una deuda histórica con la realidad de las mujeres, finalmente alguien se interesó en transmitir estas experiencias -en este caso Isidora Aguirre- y dejar una evidencia concreta que nos hable de los horrores vividos en el pasado, pero enfocándose en el criterio y en la experiencia femenina. Estas obras están basadas en testimonios de mujeres, escritas por una mujer y enfocadas en las mujeres del futuro.

Finalmente, quienes hablan este caso -las protagonistas de las obras- lo hacen por quienes no pueden hablar, de esas víctimas sacan la fuerza para enfrentar el sistema, para resistir al patriarcado y exponer cómo los cuerpos fueron sometidos y flagelados bajo el sistema opresivo dictatorial. Esto coincide con la idea de la historia como la visión de los derrotados, de los caídos, de los que van quedando en el camino, porque “la historia está llena de muertos que claman justicia porque no han dejado de ser derrotados/as” (12). Hacer memoria es hacer resistencia frente a un sistema que solo piensa en la superación del pasado y en el olvido, siendo que, para reconciliarnos con el pasado de nuestro país, es necesario sanar las heridas de las víctimas, acompañarlas y, sobre todo, escucharlas: “Dar testimonio de la muerte, es una emoción sufriente, absorta, de hacer memoria. Es un intento de triunfar sobre el olvido, aun reconociendo sus mecanismos perversos” (13).

3.4) Sobre historia.

Es importante también exponer el concepto de historia y la perspectiva desde la cual se abarcarán los sucesos históricos planteados en las obras. En este sentido, tomaremos el concepto de “representación figural” que plantea Hayden White a partir de Auerbach, que consiste en encontrar el sentido de un acontecimiento relacionándolo con otro anterior.

Para el entendimiento de ese concepto, White plantea la noción de cumplimiento/consumación referente a la relación entre un acontecimiento anterior y uno posterior que surgiría desde el primero: “Un acontecimiento histórico dado puede ser visto como la consumación/cumplimiento de un acontecimiento anterior y en apariencia totalmente desconectado” (White 3). Pero esta conexión entre el acontecimiento del pasado y el del presente no se realizaría desde un principio, sino que los agentes históricos posteriores son los encargados de ligar el evento anterior con el acontecido en su presente.

La vinculación se establecería desde el presente en relación con el pasado, y en el caso de las obras dramáticas que conciernen a este informe, sería Isidora Aguirre la encargada de establecer esa conexión a partir de elementos que impulsen las similitudes entre ambos momentos históricos. Al mencionar que un acontecimiento histórico es una consumación de otro anterior, no quiere decir que sea una consecuencia directa del pasado o que al revés el pasado sea antecedente del presente, sino que los acontecimientos históricos se pueden relacionar entre ellos a partir de lo que sean capaces de establecer quienes vivan después de ambos acontecimientos, teniéndolos en perspectiva para ser capaces de asimilarlos.

Dice White que “El modelo de figura-cumplimiento es, por lo tanto, un modelo para comprender las dimensiones sintagmáticas de los sucesos históricos y construir la línea narrativa para la presentación de esa historia” (5). Esto quiere decir que son los escritores, historiadores, narradores y/o dramaturgos los encargados de utilizar este modelo para plasmar la historia en sus escritos, y exponer en el texto la experiencia que han obtenido en el contexto social, político y económico en el que se ubican o aquel que quieren representar.

Este modelo figuralista es utilizado por Auerbach para explicar la relación existente entre los textos literarios a lo largo de la historia, pero también para establecer la relación entre esa literatura y los contextos históricos en los cuales nacen las obras que componen la literatura. La experiencia de los autores funciona precisamente como figura, y mientras sirva como contenido de una representación posterior, será una prefiguración que se consuma en un texto literario. Finalmente, Auerbach establece que la historia es justamente aquello donde los acontecimientos históricos pueden ser tanto consumaciones de eventos anteriores como figuras de otros posteriores.

4.Desarrollo

4.1) Los que van quedando en el camino

Obra escrita por Isidora Aguirre y estrenada en el año 1969 en la sala Antonio Varas de Santiago, se alza en homenaje a los campesinos caídos en Ranquil, 1934. La creación de esta obra se debe al contacto que establece la autora con los hermanos Sagredo Uribe -como se lo confiesa la autora a Andrea Jeftanovic- verdaderos líderes de lo sucedido en el sector. Ellos junto a Emelina Sagredo -figura en quien está inspirado el personaje de Lorenza-, entregan su testimonio de lo realmente sucedido durante el alzamiento. Sumando el trabajo investigativo de la autora, que viajó a la región de Ñuble y convivió durante cuatro años con los habitantes escuchando su testimonio. Esto permite expandir el proceso de creación para plasmar las dificultades que vivían los habitantes de la época, construyendo una obra en la que “la multitud se vuelve pueblo” trayendo el pasado al presente para exponer una crítica que contribuya a transformar el presente. Isidora le habla directamente al pueblo, no busca un elemento intermedio, es certera en su crítica, le habla al pueblo de su propia realidad, de su verdad y de su miseria.

La obra está dispuesta en dos partes: los “días buenos” y “días malos”, en el relato se conforman dos tiempos: uno pasado y otro presente. En el pasado ocurren los sucesos de la matanza del año 1934 en Ranquil, y en el presente, mamá Lorenza que logró sobrevivir, narra la historia treinta años después, rondada y presionada por los fantasmas de los asesinados que claman por ser recordados mientras que en el país se teme que los hechos se repitan. Se genera un tercer nivel temporal en el mundo representado: entre la realidad de la sobreviviente en una nueva época y la ilusión de los muertos que traen la historia del pasado: la historia de sus asesinatos. María de la Luz Hurtado, dice sobre Isidora Aguirre respecto a la variedad de tiempos que:

La riqueza de planos también se da en su estructura dramática en la que, a modo de una sinfonía, orquesta planos simultáneos de tiempo y espacio. Con ellos, enriquece tanto lo temático como lo estético, y se inserta en una cosmovisión que hunde las huellas en el pasado para iluminar y confrontar el presente (34).

El comienzo de *Los que van Quedando en el Camino* se realiza con el prólogo, en el cual se entrega una pincelada del contexto, buscando explicar los sucesos que se han desarrollado en los últimos años respecto a la Reforma Agraria y la entrega de terrenos. Pregonan los actores que los campesinos confiaron, pero que los dueños de las tierras se

alarmaron y exigieron al gobierno que se retractara en su decisión, respondiendo este con violencia y sangre contra los campesinos.

Corean los restantes actores que sucede “lo mismo que hoy” (1), siendo este el primer recurso utilizado para mostrar la representación figural planteada en un comienzo, la repetición de esta frase nos da a entender que Isidora Aguirre como escritora posicionada desde el presente establece semejanzas entre las vivencias de los años treinta y los sucesos del sesenta, marcando un ciclo de nunca acabar en la realidad chilena que se mantiene estancada en un pasado de promesas con la traición del gobierno: “Ranquil, 1934: setenta campesinos, de ambos sexos, son fusilados en los márgenes del Bío-Bío” (2); con un presente con las mismas promesas, pero marcado por el deseo de rebelión de los trabajadores: “1969: los campesinos del sur se unen para marchar hacia la capital” (2). La utilización de un coro es un recurso que Isidora Aguirre toma de Bertolt Brecht, con el objetivo de entregar dinámica a la escena y reforzar la sensación de repetición que envuelve a la historia representada, haciendo referencia al ciclo de violencia presente de la obra, entre la década del treinta y la del sesenta: “Los tiempos y situaciones se intercalan con maestría, los coros poéticos de la obra se encargan de evidenciar este vínculo” (Hurtado 36). La autora le entrega sentido a la comparación de ambas realidades debido a la relación que plantea entre ambas, los personajes de ambas décadas son mezclados para unir los sucesos históricos, el más reciente como consumación del pasado.

Posteriormente, comienza la marcha de los campesinos y se hace presente la voz del locutor radial, medio de comunicación vital para los sectores campesinos, siendo su única conexión con el medio social y con las noticias de la capital. Pese a la cercanía de la radio con los trabajadores rurales, es evidente el tono amenazante en su discurso, se puede inferir que el gobierno a través del locutor intenta negociar con los manifestantes para detener la marcha, sembrar el miedo y que se acaben las exigencias de los campesinos, que deberían agradecer y conformarse con lo que tienen: “si hoy los campesinos piden más, es ¡porque el gobierno les ha dado más!” (3). La perseverancia de los campesinos no disminuye ni se ve afectada hasta que comienzan las amenazas directas: “vuelvan a sus labores si quieren evitar despidos” (3) pero los gritos de ánimo de los participantes de la marcha logran vencer la incertidumbre y la marcha continúa.

Se produce la salida de los actores y se retorna al presente de la obra; vuelve el narrador que apareció en un principio y nos introduce a la protagonista como “sobreviviente de la masacre del año treinta y cuatro” (4). Su lenguaje es directo y no suaviza sus términos para destacar como las cosas no han mejorado con el paso de los años, sino que han ido empeorando: “hoy había menos que ayer” (4). Luego, a la primera mención de la marcha, mamá Lorenza -debido a la semejanza de las situaciones- vive una experiencia que la lleva a recordar el pasado haciéndose partícipe de la marcha, pero de la que ocurrió en su juventud.

Su *flashback* a esa marcha es el punto de entrada para los fantasmas de los caídos que vuelven a la vida para reclamar su derecho a ser recordados: “Los muertos del Bío-Bío. No me perdonan el olvido en que los tengo” (5). Estas figuras obligan a mamá Lorenza a recordar lo vivido, ella contra su voluntad revive las imágenes del pasado en su cabeza “quiera o no, tengo que atenderlos...” (ídem). Para Veronika Vogel, un punto destacable sobre la denuncia en la obra es “la interacción entre los muertos y vivos y con eso, las interrelaciones entre el pasado y el presente” (33). La aparición de los muertos en el presente significaría el establecimiento del modelo figura-cumplimiento, ya que son el elemento de continuación y, a la vez, nos presentan la línea narrativa que dirige la representación.

Por otro lado, la frase de mamá Lorenza es la primera mención que se hace de una memoria obligada, sus recuerdos están enterrados en el fondo de su mente y solo han salido a flote por la situación que vive con la nueva marcha. Los fantasmas se presentan con nombres y cuentan la verdad de lo sucedido: fueron asesinados. Su aparición representa una necesidad de justicia, de permanecer en el recuerdo del país y que la lucha no haya sido en vano. Con ese objetivo llegan donde mamá Lorenza, quien, siendo sobreviviente, es capaz de contar su verdad a quien quiera escuchar.

Lorenza intenta negar el recuerdo de sus hermanos y de las atrocidades vividas, pero la insistencia de sus hermanos la van transformando de mamá Lorenza a la joven Lorenza de los años treinta, la van transportando al pasado para que sea capaz de traer ese pasado al presente. Se genera una transformación, pero la negación de hablar de los malos tiempos persiste: “No quiero contar desgracias... Vine a lavar esta lanita en el estero... el estero de Santa Bárbara... como en los días buenos. ¡De eso vamos a hablar de los días buenos!” (7).

a) *Los días buenos.*

Al comenzar la escena, el ambiente adquiere una sensación fantasmagórica, la que se acentúa con la música de guitarra que se escucha de fondo. Vuelve el narrador y se encarga de describir la escena, la entrada de los personajes y cómo Lorenza -dejando atrás el chal y cambiando su voz y actitud que representan su aspecto como mamá Lorenza- se reúne con sus familiares como si nada pasase. Con la aparición de su hermana Dominga, se detiene la música y se acaba la sensación de ensoñación de la escena, lo vivido en ese momento se vuelve real, como si el simple hecho de ver a su hermana con vida bastara para que Lorenza volviera al pasado: “*la escena continua con realismo*” (7) permite entrever que a partir de este momento el pasado se vuelve el presente y la realidad en la cual transitará la obra.

La autora va introduciendo en la conversación de las mujeres de la familia las lecciones sobre la lana y el campo, pero mezclándolas con situaciones importantes para el desarrollo de la obra y también del país. La primera de ellas es la llegada de Pedro Uribe, uno de los hermanos de Lorenza, informando sobre un decreto de ley: “Le da tierra a los campesinos pobres, para que la trabajen. En vez de ‘inquilinos’ los llaman ‘colonos’” (9). Surgen esperanzas de alcanzar mejores vidas con las promesas del gobierno, ser dueños de un terreno cambia radicalmente las condiciones, ya que trabajando para patrones no tendrán condiciones justas como lo evidencia José, que recuerda cómo su padre pasó treinta años trabajando tierras ajenas “hasta que dio el último tocido sin tener un cuadrado de tierra propia para dar con sus huesos” (10). Con esta mención, José da a conocer la realidad de muchos campesinos que gastaron su vida trabajando tierra ajena para terminar sin beneficio alguno.

También se conversa sobre los casos de aquellos que fueron engañados por los patrones adinerados que les prometieron tierras y beneficios pero que terminaron desalojándolos. Para Vogel, es llamativo que la autora incluya en la obra “La perspectiva de los campesinos y los pobres y, por lo tanto, de grupos marginales” (40), ya que no era común en la época y demuestra la gran capacidad de investigar y posteriormente representar que tiene la autora, ya que ella no era parte de estos grupos marginales, pero en sus textos parecía que ella misma hubiese vivido las atrocidades representadas por su profunda cercanía y la gran similitud con la realidad.

La madre de los hermanos, sin hacer caso a la esperanza que ronda al resto, sabe que, pese a las promesas del gobierno, quienes toman la decisión de ceder el territorio son los

terratinentes, y que estos no están dispuestos a entregarlo. Pero las ilusiones de Lorenza no disminuyen, junto a sus hermanos se inspira en la figura de Juan Leiva, quien ha llevado al campo conocimiento e ideales: “Él dice que, en el otro lado del mundo, los campesinos ganaron la tierra ¡haciendo una revolución!” (11). En Latinoamérica se han desarrollado revoluciones campesinas que buscan mejorar las condiciones de vida y de trabajo; está la revolución mexicana en noviembre de 1910 que amenazó con destruir la continuidad del capitalismo mexicano con líderes como Pancho Villa y Emiliano Zapata, o el caso de la masacre de El Salvador donde murieron diez mil campesinos en 1932. Estos sirvieron de ejemplo y de inspiración a los campesinos chilenos del sur para unirse y enfrentarse a los dueños de la tierra y al gobierno que los protege.

Posteriormente, es mamá Lorenza la encargada de relatarnos lo que fue sucediendo en los días siguientes: la búsqueda de tierras, la lucha por sembrarla y que diera fruto. A partir de este momento, Lorenza aparte de ser la protagonista, es la encargada de narrarnos su historia y la de quienes vivieron, son sus propias palabras las que nos van contando los horrores y cómo ella fue testigo de todo. Entre la nostalgia de lo sucedido aparece el recuerdo de Rogelio Lagos, y con ello se materializa su figura. Embargada por los sentimientos, Lorenza se cuestiona si lo que vive es real o un sueño, pero prefiere no discutir y recurrir a los recuerdos buenos, cuando Rogelio le profesa su amor con la promesa de luchar por las tierras. Una vez más se observa cómo Lorenza intenta escapar de los malos recuerdos del pasado, enfocándose solamente en aquellos que le entregan alegría y no hablan de la matanza.

Se difumina el ambiente y rápidamente vuelve mamá Lorenza, significando el retorno a la década del sesenta. Sin embargo, le cuenta a Juanucho -su sobrino nieto y única compañía- cómo fue la llegada de Juan Leiva al pueblo y su forma de sacar adelante a los campesinos, dejando por un momento de lado la historia y cómo se desarrollaron los hechos más adelante: “ahuyento los recuerdos, pa’ no toparme con la desgracia” (14).

El interés de Juanucho por Juan Leiva, quien hubiese sido su abuelo, evoca el recuerdo en Lorenza de su cuerpo luego de ser encontrado asesinado, y de sus palabras que resonaron en los oídos de los campesinos por mucho tiempo. También le cuenta a Juanucho sobre las batallas que tuvo que luchar Juan Leiva, batallas en las que se dividen los días buenos. Aquellas batallas, para Veronika, representan las retrospectivas al pasado y los motivos del alzamiento campesino, al mismo tiempo que “muestran las batallas perdidas en

los años treinta, pero, asimismo, es una introducción para un alzamiento exitoso” (44). Esto quiere decir que la superación de todas las batallas significaría el triunfo para los campesinos, al mismo tiempo que la superación personal de los problemas de cada personaje. El hecho de que las batallas sean una continuación de los años treinta refuerza la idea del suceso posterior como un cumplimiento de lo que no se pudo concretar en el pasado, y que los escritores se encargan de relacionar ambas realidades con el objetivo de continuar las luchas por el cambio, y que sucesos históricos como los planteados en esta obra no se repitan.

La primera batalla que se libra es contra la ignorancia de los campesinos, y su arma son las letras. Pero nadie dijo que sería fácil: “Compañeros ¡no hay vergüenza en aprender! La única vergüenza es vivir sometidos por la ignorancia. ¿Por qué no se ha inscrito nadie en los cursos?” (15). El personaje que interesa aquí es Ignacia Ortega, una mujer vulnerada por el hombre rico que se aprovecha de su ignorancia y necesidad para hacerse dueño de la tierra, ella misma durante la reunión expone su testimonio de cómo es sometida.

Mamá Lorenza es la encargada de introducirnos su historia, cuenta a Juanucho que “quedó viuda por no saber de letras” (16) y sus palabras dan paso a la narración de la misma Ignacia que entra en escena junto a su marido. En la narración, Ignacia cuenta cómo al adinerado se le acaba la amabilidad y, haciendo uso de la violencia, la obliga a firmar: “Entonces, me agarra el pulgar y lo mete en una mazamorra que andaba trayendo, hasta dejarlo negriando... y viene y me lo estampa en el papel. ¡Ave María!” (17). La música y el cambio de luz indican que ahora Ignacia les habla a los asistentes al sindicato, quienes tienen miedo de inscribirse para aprender las letras, por lo que termina contándoles que:

El muy vivo que se anotó como dueño, fue el propio sinvergüenza que se nombró ingeniero. Y aquí me tienen. Sin puebla, y sin marío. Porque mi viejo [...] de salir de su tierrita, ¡de eso mismo se murió! Así que anóteme para aprender las letras que es mucho perjuicio la ignorancia (18).

Este discurso de Ignacia es considerado por Vogel como una “dirección al público”, ya que muestra una denuncia específica sobre la realidad campesina a los asistentes y/o a los lectores. Las palabras y la valentía de Ignacia, les da la fuerza a más personas para inscribirse. Tenemos a Eglafira Reyes, a Amador Gonzalez y a Lucila Reyes, quien hace su ingreso en la segunda batalla: contra el miedo de los campesinos.

El gran miedo de Lucila es que su padre se entere de su deseo por aprender, ya que este se opone a todo cambio o actitud que pueda molestar a los patrones. En el momento en

que es descubierta, ocurre una transformación en la escena, dando lugar al hogar de los Reyes, donde el padre persigue a la hija: “Aguárdate, perra ¡segunda vez que te pillo con los ‘rojos’ del sindicato, jugándote el pan de sus padres!... ¡toma por estúpida! [...] ¡No te tengo prohibido ir a esa porquería de sindicato? Vienen aquí a alborotar a la gente contra los patrones” (19). Aquí es evidente que el miedo de Naranjo, el papá, es quedar mal frente a los patrones y con eso perder el trabajo, que es el sustento de todos en el hogar, pero la única respuesta de su hija es: “lo único que quiero, es aprender las letras...”(*ibid*).

En el caso de Lucila, su lucha no es contra un desconocido que la estafe o contra un patrón que se aproveche de ella, es contra su propio padre y el temor de él, quien siempre buscará dominarla y tenerla bajo su poder, aunque tenga que usar la violencia. La reacción que tiene Naranjo al escuchar la respuesta de su hija evidencia aún más el miedo que tiene, y que ese miedo ha sido impuesto a lo largo de las generaciones a conveniencia de los patrones, quienes profesan que “sabido es que las letras fatalizan al cristiano” (20). Naranjo vuelca todo su enojo contra su hija, y sus palabras van en contra de sus propios compañeros, quienes con todas sus fuerzas levantan el sindicato y con él ayudan a todos los campesinos por igual, incluso aquellos que dudan de sus intenciones y reprochan todo lo dicho: “¿Qué no sabís que el pobre no debe meterse en asuntos de política? Puras miserias nos han traído... puras miserias. ¡Sindicato! Se les llena la boca hablando de leyes, y de instrucción ¡y no saben ni limpiarse el culo los ignorantes! (20).

Nuevamente se repite la escena de los sindicalistas reunidos, dando pie a la siguiente batalla: contra la desunión del campesino. La primera desconfianza es contra Juan Leiva, el encargado de unir a los campesinos para exigir lo que les corresponde, siendo un hombre de buena situación con la palabra de su lado. La segunda desconfianza que se genera es entre los campesinos, incluso entre vecinos, cada uno vela por su propio bien, sin preocuparse del que está al lado. Se quejan argumentando que “aquí se lo llevan en puras cuestiones de leyes y no atienden los problemas del pobre” (22) pero sus problemas se generan porque están cegados por el individualismo, siempre pensando que alguien los traicionará o les robará. El problema fundamental de la desunión es la desconfianza que hay entre ellos, son vecinos e incluso familia, sin darse cuenta de que juntos podrían derrotar al enemigo que tienen en común y causante de todas las desdichas.

La penúltima batalla es contra la ‘bondad’ de los patrones, y se relaciona con lo mencionado anteriormente, ese enemigo en común que los mantiene en pésimas condiciones de vida es el patrón que supuestamente les entrega caritativamente todo lo que poseen: “Allá los señores de la Hacienda siempre han sido como padres pa’uno” (23). Sin embargo, pese a los gestos que los patrones han tenido con cada campesino, no son suficientes para cubrir los abusos. También queda en evidencia que apenas la condición de algún campesino mejora, se olvida de la explotación a la que era sometido y a la que siguen sometidos sus compañeros:

Porque ahora que estoy de mayordomo, he visto como es la cosa, y es así: el patrón es el primero que se levanta y no para, hasta que oscurece, porque él tiene que andar en todo. En cambio los peones ¡a esos hay que andarlos correteando para que se agiliten! No lo ponen ningún empeño al trabajo; otra, que se emborrachan. Y yo digo ¿Cómo andaría la Hacienda de estar en manos de ellos? (23).

Las palabras anteriores permiten ver que mientras más se acerquen las personas al poder que tiene el patrón, más fácil es ponerse de su lado y criticar las actitudes de los demás, sin entender que aquellos ‘favores’ que les entrega el patrón son en realidad parte de su responsabilidad como empleador, pero esos son conceptos que solo logramos entender en la actualidad. Pese a su ignorancia, ellos saben que esa verdad está ahí, pero es más cómodo estar bajo el alero de los patrones que unirse y enfrentarlos “...Aquí se dice que los patrones, con buenas palabras y engaños, nos tienen bien atados al yugo. Así será, pues. Pero yo digo ¡que está bien que haya patrones! El pobre, siendo tan miserable, ¿cuándo va a ayudar al pobre? ¡Hace falta que haya un rico cerca, que le tienda la mano!” (24). El viejo, sin saberlo, con estas palabras genera una contradicción, ya que si apoyara al sindicato sería posible que el pobre ayudara al pobre, sin la desconfianza hacia el vecino sería posible que entre campesinos se apoyaran, sin la traición entre compañeros no sería necesario un adinerado, porque existiría un grupo que se encargaría de las necesidades individuales de cada uno.

La última de las batallas y, por lo tanto, la última parte de los días buenos es contra los funcionarios y sus papeleos, pero debería nombrarse: el último recurso del gobierno, ya que la burocracia es la estrategia final para evitar algo que se está conformando. La figura del subdelegado es la encargada de generar las trabas necesarias para clausurar el sindicato y con ello derribar los sueños de tierras propias. Su primera estrategia es difamar a Juan Leiva, pero sus palabras y su ‘evidencia’ no les bastan a los asistentes: “En vez de enredarnos con sus papeles, diga si van a repartir o no las tierras...” (25). Los campesinos encaran

directamente y exigen la verdad, algo a lo que no están acostumbrados los funcionarios públicos que solo obedecen órdenes, aunque estas sean esconder la verdad a los demás.

El subdelegado intenta persuadir a los sindicalistas con sus palabras, diciéndoles que sus actitudes son en contra de la patria, que sin trabajar están llevando al país a la miseria y que cuestionar a los patrones es cuestionar al país, estrategia vista anteriormente que busca culpabilizar a los campesinos por estar luchando. Pero todo su discurso se desmorona con la entrada y el anuncio de Pedro: “El gobierno nos repartirá la Hacienda Ranquil, Juan Leiva quedó allá para ultimar los trámites. Aquí está la copia del decreto. Ochenta familias tendrán sus pueblas de cien hectáreas cada una. ¡Esta es victoria grande, compañeros!” (27).

Luego de la celebración, ingresa Lorenza, quien nos ha entregado estas piezas de memoria para poder mostrar cómo fueron las cosas, todo lo que tuvieron que luchar para poder alcanzar lo que tanto deseaban: tierra propia para poder trabajar. Esta Lorenza que nos vuelve a narrar no es la de 1934, ni tampoco mamá Lorenza; sino que es una Lorenza entre ambas fechas, inocente, que ya sabe lo sucedido, pero no lo que vendrá después. Los recuerdos de Lorenza se concentran en la celebración que siguió a la buena noticia entregada por Pedro, la algarabía y la alegría de la celebración se mezclan con la esperanza de un nuevo comienzo para todos, y también surgen los recuerdos de su ser amado y la eterna promesa de tierra propia en Nitrito, pero pese a la esperanza Lorenza aún desconfía: “no nos pueden quitar esas pueblas, Rogelio. Ya echamos raíces, y ese es el amor que uno tiene...” (30).

Los días buenos encarnan los recuerdos que Lorenza tenía sobre los días previos al gran anuncio. La familia Uribe y Juan Leiva lograron su objetivo, darle tierra a las familias que lo necesitaban. Los días buenos se dan por terminados en el momento de mayor felicidad para Lorenza; por un lado, la promesa ahora es latente: ochenta familias tendrán su tierra y el resto las seguirá. Por otro lado, Rogelio le ha prometido luchar a su lado para alcanzar tierras y posteriormente formar un hogar juntos. Pero todo se ve derrumbado cuando llega Mañungo: hay una orden de detención contra sus hermanos Pedro y José. Esto significa que los patrones han movido sus hilos en el gobierno para detener el movimiento campesino y así no perder las tierras que no les corresponden: “Seguro la orden viene de los ‘dueños’. Ellos hacen y deshacen y tienen a los carabineros a sus órdenes” (32). Tal como lo presentía desde antes Lorenza, con esta noticia se terminan los días buenos y se da inicio a la verdadera batalla contra los agentes del estado que buscan eliminar a los campesinos.

b) *Los días malos.*

Lorenza es quien narra y muestra su necesidad por negar el pasado y borrar los recuerdos; los días malos representan esa memoria que no ha querido liberar por lo doloroso que resulta. Pero los fantasmas la persiguen y exigen contar toda la historia para consumir la lucha del pasado, aunque volver a esos recuerdos traiga el horror: “¡No! No me hagan volver a esa oscuridad. Hay una criatura muerta... ¡y no quiero toparme con ella!” (34).

Pese a que los días malos traen tristeza, el comienzo es feliz ya que se ven resultados por trabajar la tierra, el trigo ha tomado buen tamaño, la parra ya entregó frutos y las ovejas han dado a luz a sus crías. Sin embargo, se dan señales de que las cosas han empeorado.

En primer lugar, la familia Uribe comenta que ya no habrá recolección de piñones para sobrevivir al invierno. Esto se debería a que ‘los ricos’ no permitieron el ingreso a los pinares por engordar a los cerdos, “¿qué les importa ver flacos a los niños campesinos con tal que engorden sus puercos? El puerco se vende en la feria, el niño, no” (37). Esta decisión de cerrar la zona de las araucarias funciona como venganza contra la organización por obtener tierras propias, un movimiento sutil es ir coartando más aún las libertades de los trabajadores para que estos le tomen más miedo a lo que están haciendo y poco a poco se vayan restando del sindicato y de las actividades por la tierra propia.

En segundo lugar, mientras la familia trabaja la tierra, aparecen los carabineros para seguir amedrentando. Su presencia funciona como elemento de vigilancia, inspiran miedo y desesperación entre los personajes porque solo se encuentran al servicio de los poderosos y no les importa el sacrificio de quienes atacan sin piedad. Para Veronika Vogel, es importante la representación de los funcionarios del gobierno, ya que son personificados de forma distinta, al representar al enemigo contra el que se lucha: “Aparecen, pero no conversan entre ellos como es el caso entre los personajes de la clase baja. Además, las autoridades son caracterizadas como crueles dado que maltratan y violentan a la población” (44).

Toda la familia reacciona con el ingreso de los carabineros; Pedro y José deben esconderse y la madre se altera fácilmente: “Tanto que les dije que nos quedaríamos en Santa Bárbara... ¿De qué sirve tener tierras propias si una vive con el alma en un hilo?” (38). Su miedo es natural ya que a veces es mejor mantenerse en la zona de confort, que salir y arriesgarse por un sueño. Pero Lorenza no se atemoriza y enfrenta el interrogatorio, las amenazas y los cuestionamientos de las fuerzas policiales:

POLICIA 1 –Pedro y José Uribe.
LORENZA –¿Así saluda ahora la autoridad? Antes decían ‘buenas tardes’
POLICIA 2 – Llámelos. [...] ¿Quién responde al no estar ellos?
LORENZA – En esta puebla somos todos dueños por igual
POLICIA 2 – Inquilinos, querrá decir.
LORENZA – El gobierno nos entregó estos terrenos y dijo que podíamos trabajarlos en comunidad. Están al dar los títulos (38).

Aquí la entereza de Lorenza se hace más poderosa, se impone pese a los comentarios mal intencionados de los uniformados. Como mujer de la casa, les hace frente y no le importan las consecuencias, se niega a firmar un papel que no sabe leer e incluso incendia aquel papel que contiene una orden de desalojo. Este gesto es importante porque representa la llama de los campesinos, sin importar las consecuencias están dispuestos a llegar hasta el final para lograr su objetivo. A la vez, representa la rabia de Lorenza y su impotencia al ver a sus hermanos siendo detenidos. Que no fueron capaces de mantenerse encerrados: su orgullo y deseo por las tierras son más grandes que el miedo a la policía, la amenaza de usar la violencia no significa nada para los hermanos: “por las malas entonces” (39) es su respuesta, y pareciera que con aquella respuesta prendieran el fósforo que utiliza Lorenza.

Llega el terrible día del desalojo y nuevamente es Lorenza quien protagoniza la escena al iniciar el enfrentamiento policial. Tal como menciona Jeftanovic, “la autora sitúa en el centro de la acción a personajes femeninos, inspirados en mujeres reales que defienden sus derechos en una sociedad patriarcal, al tiempo que luchan por el bienestar de su comunidad” (97). No sorprende entonces que Lorenza se posicione en medio de las víctimas y los policías que resguardan los intereses de los terratenientes, siempre con la excusa de “cumplimos órdenes” (40). Los demás no se creen esa excusa y siguiendo a la joven los enfrentan, aludiendo a la sumisión que les entregan a los poderosos: “¿No ven que los tienen de perros guardianes? Déjenlos a ellos que peleen... ¡que vengan ellos mismos a ver si son tan hombres!” (41). También, como menciona Vogel, Lorenza es la única sobreviviente, por lo tanto, su capacidad de denuncia es mucho más fuerte ya que fue testigo de los hechos, al mismo tiempo que “Tiene características que se evalúan en la obra como excepcionales para una mujer rural; no se somete, ni deja pegar por los hombres” (42).

Por otro lado, Lorenza es la única capaz de contar todas las verdades y mirarlos a la cara: “Quiero mirar hasta el último para ver de lo que son capaces... criminales” (41). El uso de este último adjetivo es bastante irónico, ya que ellos representan la autoridad que defiende

al débil y encarcela al criminal, son quienes amparan a quien lo necesite, incluso entregando su vida en defensa de los ciudadanos. Sin embargo, en este caso –y lamentablemente en muchos casos más a lo largo de la historia- los policías solo se dedican a defender los intereses de los dueños de tierras enriquecidos a costa del esfuerzo del más débil “¡Ya se les llenó el hocico con la ‘autoridad’! ¿Por qué no le nombran el apellido a su ‘autoridad’ mejor? Los patrones los ceban igualito que a sus puercos y después los azuzan contra el campesino” (41). Como es de esperar, la única defensa de los uniformados es la violencia, sin importarles las personas que tienen delante, no existe ningún respeto por la vida humana, solo la obediencia, tal como un puerco solo busca saciarse.

Finalmente, Lorenza expresa lo que más oprime su corazón y la bajeza más grande de la autoridad: la encarcelación y tortura de los hermanos Uribe. Los policías reaccionan con mayor fiereza, pero Lorenza es más fuerte que un agresivo golpe: “Pégame, cobarde... pégame... no tendremos carabinas pero tenemos la rabia... La rabia... ¡esa es el arma del pobre...!” (42). Aquí la rabia es más fuerte que el fuego que incendia los hogares, y es igual de fuerte que el fuego utilizado por Lorenza para incendiar la orden de desalojo, es un fuego y una rabia que surgen desde el corazón y de la fuerza de voluntad de todos los desalojados.

Vuelve Lorenza a relatar la historia, cuenta como fueron empujados hasta la cordillera donde no hay opción de cultivar la tierra, que es pura piedra: “Tierra malas, donde no entra el arado” (42). Con la llegada del invierno todo empeora, la esperanza de los campesinos desaparece y las dudas los invaden, cada palabra es de queja y desdicha. Incluso la fuerza de Lorenza va disminuyendo poco a poco: “Andamos mal de todo. Se me hace que no pasamos el invierno” (43), el terror y el riesgo de no sobrevivir pese a dar la pelea constantemente se va haciendo lugar, el frío y los patrones adinerados son más poderosos.

Lorenza enuncia un discurso en el cual expresa su sufrimiento por la calidad de vida que se le está entregando a los niños, afirma que las condiciones de vida deben ser justas para todos y que tu lugar de nacimiento no debe determinar si sobrevives al invierno o no. Hace una apelación directa a la desigualdad que se vive en el sur y, probablemente, a lo largo de todo el país. La injusticia se hace presente con mayor fuerza, “no es menos crimen porque no se ve correr sangre” (44), el desamparo y el hambre que viven las infancias va matando su espíritu e inocencia. Desde aquellos años treinta y posteriormente en la década del sesenta, Lorenza sufre por la vida de sus niños, de su Guacolda, por la hija de su hermana y también

por Juanucho, a quien debe alimentar con las sobras de los patrones, sin tener la capacidad de entregarle más de una comida caliente al día.

Cuando finalmente llega un atisbo de esperanza a la cordillera con el retorno de Juan Leiva desde la capital, Lorenza es despreciada en la toma de decisiones por un motivo simple y complejo a la vez: su condición de mujer. “Es cosa de hombres” (45), es la respuesta de Rogelio a la demanda de Lorenza, y es irónico que le entregue esta respuesta ya que ella siempre ha dado la pelea, ha encarado a los policías y defendido a los débiles, mientras que sus hermanos han actuado en la clandestinidad, escondidos hasta el momento de su detención, solo por ser ‘los hombres de la familia Uribe’. Pese a su respuesta cargada de machismo, Rogelio le hace un espacio arriba del caballo y la lleva con él al lugar de reunión.

Se concentran los personajes que han participado del sindicato, que sufrieron el desalojo y la quema de sus pertenencias. Se hace presente Naranjo, que acusaba a los sindicalistas de izquierdistas que buscan enemistar a los campesinos con los nobles patrones. Y su rol en esta escena es convencer a sus compañeros de buscar trabajo en el aserradero, bajando la batalla. Pero la llegada de Pedro cambia el ánimo de los presentes, sus palabras transmiten la confianza que hay en Juan Leiva y en el proceso legal que significa ganar las tierras, al mismo tiempo que les cuenta sobre el apoyo que hay desde Santiago.

Juan Leiva representa la necesidad de hacer las cosas por el camino correcto sin alzamientos ni uso de armas, de la mano con la legalidad, en búsqueda de los papeles que certifiquen la propiedad de cada uno. Otro punto importante es que cualquier acción violenta que se cometa, puede llamar la atención de los patrones sobre ellos mismos, y sería el detonante necesario para que tengan libertad de aplicar su poder y enviar a las fuerzas militares. Ellos tienen de su lado a la autoridad: “cuando ellos mandan matar ¡es crimen santificado!” (48). Con la utilización de un oxímoron entre las palabras crimen santificado, la autora busca acentuar la libertad de acción que tienen los poderosos que incluso se puede comparar con un permiso divino para actuar como ellos consideren para proteger sus propios intereses, sin tener que cargar con repercusiones legales o cargos de conciencia.

Pese a los intentos de apaciguar los ánimos, las cosas se salen de control apenas ingresan los carabineros en busca de los reunidos “¡Un carabinero muerto!” (48) es la primicia de la escena y trae confusión y desgracias, pero infunde coraje a los presentes que están hartos de soportar abusos: “Llegan a empujones, insultando a la gente. Lo voltié porque

me echó la bestia encima” (49). Todos se hacen responsables del crimen pese a las terribles consecuencias que puede traer, y se aferran a la intención de seguir dando la pelea.

El cabo Montoya que ha sobrevivido, comienza a parlotear en contra de sus captores, primero sus palabras adquieren un tono orgulloso. Se considera a él mismo un mártir, que cumple con su trabajo hasta arriesgar la vida por los ciudadanos, pero acusa que “Uno arriesga la vida y se gana el odio del pueblo. Porque uno cumple con su deber es mirado como el peor enemigo” (50) generando una incongruencia ya que si cumpliera su trabajo no sería odiado por el pueblo. Luego su rabia disminuye y comienza a encarar, dejando ver su desesperación por la situación y tratando de obtener alguna respuesta a través de amenazas.

Su último recurso es dividir y plantar desconfianza, diciendo que hay un traidor. Ante el silencio y la calma del resto, su desesperación aumenta y comienza a rogar: “Joder... no me maten. Mi padre es inquilino, criado en Lolco... inquilino igual que ustedes...” (50). El orgulloso policía se vuelve humilde, un trabajador más del pueblo y apela al compañerismo, terminando por traicionar a la institución a la cual le prometió lealtad: “¿No ven que soy hombre humilde, igual que ustedes? ¡Sáquenme el uniforme! Si me desatan yo mismo me lo quito, y lo quemo, si no me creen. Y paso la frontera. ¡No ven que soy mandado, carajo!” (51). Se justifica en su obligación después de abusar de su poder con gusto y sin necesidad.

Los ánimos se encienden frente a lo sucedido. La escena está inspirada en una vivencia real confesada por los hermanos Sagredo a Isidora Aguirre. En aquella ocasión, pese a la reticencia de los hermanos la autora logró escuchar sus palabras inéditas: “Nos acriminamos con los dos pacos que nos mandaron los terratenientes; [...] no nos quedó de otra que alzarnos y liquidar al otro, porque de saberse la muerte de un carabinero, nos matan a todos” (116). Ahora los campesinos cuentan con dos carabinas, armas de fuego que los podrían ayudar. Sería mayor su resistencia y defensa, pero también aumenta el temor y las dudas, con armamento la lucha se vuelve una verdadera batalla, más violenta y peligrosa para ellos. Pero ya no hay vuelta atrás, la llama de la rabia se ha encendido y no se apaga: “De la chispa nace el fuego. A veces lo apagan, pero otras... ¡Cunde pa’ incendio!” (51).

Queda claro que la pelea no es solo por las tierras anheladas, sino que es una batalla por la dignidad de todos los campesinos, una lucha que involucra a todos los trabajadores. Lo que empezó en Ranquil por unas tierras ha crecido por todo el país, todos los trabajadores

están luchando para obtener la justicia que se merecen y por un gobierno que vele por los intereses de todos por igual, que sea por y para los trabajadores.

Una vez más, con el toque de riel se vuelve al presente de mamá Lorenza, la encargada de transmitir el triste desenlace. Llegó la guerra y los hombres se prepararon, la euforia y la adrenalina se sentía, con un poco de esperanza y felicidad, algo nunca visto. Sin embargo, como ella misma dice, “¡Poco duró el momento, pero fue bien repartío y bien comío!” (53). Entre los recuerdos de aquella época, mamá Lorenza debe cumplir con las obligaciones que le corresponden en la casa de los patrones, siendo esto un vaso de agua fría que apaga esa llama que se encendió en un pasado, ya que las cosas no han cambiado en lo absoluto y los patrones siguen siendo dueños de la comida, las tierras, los animales incluso de los mismos trabajadores. Mientras que los niños como Juanucho deben conformarse con las sobras: “Pero si quiere le apartamos el cogote y hacemos caldo sabroso. Eso le gustó ¿ah? Les decimos que se lo comió el perro (53). Es impensable imaginar que los patrones acepten que las sobras sean para los animales que para un niño que lo necesita. Isidora se encarga de plasmar este problema con el objetivo de mostrar a los lectores y/o espectadores cómo el incumplimiento de las promesas en los años treinta ha significado la mantención e intensificación de las malas condiciones laborales, las promesas y la lucha no han servido de nada ya que los problemas persisten, pero Aguirre mantiene la esperanza en que esta vez las cosas sí cambiarán, la marcha de la década del sesenta está cargada de ilusiones y promesas, la promesa de un futuro gobierno socialista mantiene los ideales y la esperanza de un futuro mejor para todos los trabajadores y que el ciclo de desigualdades por fin se detendrá.

Lorenza nos cuenta el terrible desenlace de la revolución de los campesinos, pese a la esperanza puesta en el apoyo de los obreros santiaguinos. Lo único que llegó de la capital fue el contingente militar para frenar la revolución, un ejército contra decenas de campesinos provistos con un par de armas y muchos palos, escondidos entre la inhóspita cordillera en espera de un milagro: “Ahí se la llevaban, atrincherados en los riscos. Moviéndose para que creyeran que eran más. Y los carabineros, disparando contra las ánimas...” (54).

Con esta frase Lorenza vuelve al pasado, llega a esa cordillera que resguarda a los campesinos aguardando la muerte, la ilusión se ha desvanecido tal como los compañeros que han ido cayendo. La esperanza final está en la capital gracias a la figura de Juan Leiva: “No queda otra. Leiva tiene que hablar en la capital, si no, no tendremos ayuda” (57). Aunque la

gente comienza a desconfiar y los ánimos terminan por decaer, quienes conforman el sindicato no se han dado por vencidos y confían en que de alguna manera triunfarán.

El último paso hacia la desilusión y el decaimiento de los campesinos viene de mano de los medios de comunicación del país. Durante la conversación de las mujeres en la cordillera, se comenta que los diarios han distorsionado la realidad, acusándolos de graves crímenes. Los medios se encargan de manejar la verdad a conveniencia, dejando mal a los campesinos, generando que estos pierdan el apoyo de la capital y de la gente que los escucha:

EGLAFIRA- En los diarios nos nombran ‘bandidos criminales’ que andamos matando a diestra y siniestra. Así dicen. Y sale también que liquidamos a unos dueños de aserradero. ¿Y sabe cómo? ¡Cortándolos en pedacitos en sus propias máquinas! Dígame usted... cuando ¡ni máquinas se merecen en estos aserraderos!

LUCILA- ¿Y con qué destino inventan esas calumnias?

EGLAFIRA- ¿Con qué destino? Para que el gobierno nos mande la tropa y nos fusilen a todos.

LUCILA- Por diosito... no esté diciendo...

EGLAFIRA- ¿Qué no ha visto como arrancan los dueños de fundo? Ahora, en todos los peones y hasta en sus mozos de confianza, ven un subleva’o. Miedo que tienen en la conciencia, pues. Por el maltrato y la esclavitud en que nos han tenido (58).

Llegan los momentos más crudos y fuertes de la obra, los campesinos sobreviviendo al hambre, al frío y las patrullas cazándolos cerca. También se enteran de que apresaron a Rogelio y a Juan Leiva, las dos personas que mayor esperanza generaban. Llega José Uribe contando la dificultad que hay para transitar, los caminos se encuentran bloqueados y, por lo tanto, los que han mantenido la resistencia se encuentran atrapados.

Posteriormente llegan Mañungo y Dominga, sus semblantes sombríos y alarmados cambian el ambiente entre los reunidos, las primeras palabras de Mañungo son para dar a conocer la terrible noticia y Dominga se le suma en un estado de desesperación: “Se los llevaron... Laciados a pegual de los caballos... arrastrándolos por las piedras y las matas de espino... ¡hicieron dos surcos en la tierra con los cuerpos!... Los vi, hermano...” (60). Este sería el peor momento de todas las escenas, Dominga es una víctima más, ya que debe presenciar el arresto y ser testigo del castigo entregado a su profesor -quien le enseñó sobre los derechos y la igualdad-, y amado, padre del hijo que lleva en el vientre. Juan Leiva es torturado en manos de carabineros y no hay forma de que ella pueda detener la atrocidad.

Es evidente el uso innecesario de la violencia, los carabineros no solo están torturando a Rogelio y a Juan Leiva, sino que al hacerlo a vista de todos buscan generar un espectáculo de violencia, para amedrentar y dejar claro que aquello le espera al resto. A través del testimonio de Dominga, quien presencia todo, los que se encuentran en la cordillera actúan de testigos y acompañan su sufrimiento: todos los presentes son alcanzados por esa tortura, tanto amigos como vecinos y familiares. Sufrimiento que busca traspasar el escenario y llegar al espectador para que este reaccione frente a lo representado. Sumado a esto, se da a conocer el asesinato del padre de Rogelio. Ya no hay vuelta atrás, el derramamiento de sangre indica que no habrá compasión con los rebeldes; al contrario de lo que podría creer Naranjo, quien es culpable de la detención: ¡Lo hice porque aquí yo no más sé como son las cosas! ¡Cayendo los cabecillas, podemos salvar el pellejo!” (61). Su fe está puesta en los patrones, creyendo que lo perdonarán al traicionar a sus compañeros, pero es evidente que no hay forma de salvarse frente al rencor de los patrones y el fervor de los uniformados.

Eso se hace evidente en la escena siguiente, se muestra a los carabineros cazando a los campesinos resguardados. Sus palabras cargadas de amenazas solo llevan a la muerte, ellos o Juan Leiva, una vida por todas las demás vidas. El fuego de las armas contra el fuego de la revolución. Y nuevamente es Lorenza quien entra en escena y nos entrega las nuevas noticias: “Como ninguno se mostró mataron a Juan Leiva... Veinte tiros le contaron en el cuerpo, cuando lo sacaron del río. Mis hermanos vinieron a decir: ‘somos vencidos’. El que pudo, escapó por la cordillera. De Rogelio, nunca más se supo” (63).

Hace su ingreso a la escena el fantasma de Rogelio, quien consuela a Lorenza diciendo que su muerte no ha sido en vano, que ha sido un eslabón más en la cadena de la revolución. Él junto a los caídos han entregado fuerzas a las futuras generaciones para continuar la lucha: “La muerte no existe, Lorenza, si uno tiene idea, y pasa con ella a la eternidad” (63) y lo importante de aquellas ideas es que alguien las escuche y penetren profundamente en su interior, los ideales son para traspasarlos, si alguien muere quedarán sus ideales en quienes lo conocieron. En este caso, es Lorenza la única capaz de transmitir aquello que tanto defendieron los campesinos. El espíritu de Rogelio sigue vivo tan solo gracias al recuerdo de Lorenza; pese a su negativa a recordar, sabe que es importante mantener el legado de Juan Leiva, de Rogelio, de sus hermanos: “Murieron por algo” (64). Rogelio defiende la idea de

que hay un significado en la muerte, quien muere en defensa de lo que cree, nunca dejará de existir.

Lorenza es forzada por Rogelio a llegar a lo más oscuro de sus recuerdos, el sufrimiento por el cual pasó luego de las detenciones y asesinatos, los fantasmas de los hermanos también aparecen para que Lorenza saque la verdad a la luz: “¿Quién le va a entregar a los vivos lo que hicieron los muertos?” (65) es importante recordar, sobre todo en esta ocasión en la que se repite la historia, porque la única forma de que las nuevas generaciones sepan lo sucedido es con el testimonio de Lorenza y con ello logren darle la vuelta al funesto destino, cambiando las condiciones y consumando las promesas del pasado.

Lorenza vuelve al pasado. Al momento en que Gumercinda la oculta en su hogar. Al mismo tiempo, esta le entrega el detalle de los caídos y de las atrocidades cometidas por los uniformados, incluso contra niños inocentes. Lorenza se atreve a preguntar por su familia, los Uribe, y las noticias son cada vez peores; a Pedro y a José los detuvieron, Mañungo fue llevado al río para ser fusilado. La Matriarca de la familia fue asesinada y usada como carnada para atraer al resto. Y finalmente son las dos hermanas, Lorenza y Dominga, quienes por volver con su madre son tomadas prisioneras y obligadas -junto al resto- a caminar para recibir sentencia. Ya siendo prisioneros no hay absolutamente ninguna esperanza para los campesinos rebeldes, su fe y su moral han sido destruidas hasta dejarlos en una derrota total.

Al llegar a Temuco, a pesar del cansancio y la desolación que los cubre, los prisioneros recuperan parte de su ánimo al escuchar los gritos con los que son recibidos por los obreros: “¡Vivan los heroicos campesinos que pelearon en Ranquil!” (68). Estos gritos de reconocimiento logran vencer el cansancio, hacen que los campesinos se levanten y salgan con la cabeza en alto, orgullosos de las hazañas realizadas y de su valentía por defender sus derechos, su esfuerzo y su sacrificio no ha sido en vano porque ha llegado a otras personas quienes se encargarán de transmitir lo logrado y no dejarlos en el olvido.

Siendo la última escena, se unen en una sola marcha los prisioneros y los fantasmas de los caídos, mezclándose con los inquilinos del presente que también van marchando. Mamá Lorenza, pese a sus recuerdos y los traumas que los acompañan, se une a la marcha junto a su niño, feliz de volver a tener esperanza en la revolución y en un futuro mejor: “¡Si Juanucho! Los que habían quedado en el camino con su sacrificio, ahora van marchando con ellos...” (69). Esta marcha, que es la misma con la que comienza la obra, expone la

representación figural que le da Isidora Aguirre a la historia, enfocándose en las consecuencias que dejó la matanza de Ranquil, pero a la vez, demostrando que las promesas incumplidas del pasado pueden consumarse en el presente con una nueva revolución, y con mayor razón en el futuro que se viene, con todas las esperanzas puestas en el gobierno socialista que se propone a finales del sesenta. Isidora nos reitera que vuelve la esperanza a los corazones de los trabajadores y campesinos, que ahora si hay oportunidad de cambiar las cosas que no se pudieron cambiar en el pasado.

c) *Conclusión.*

El final de *Los que van Quedando en el Camino* deja una sensación de calor en el interior. La esperanza es latente y acompaña incluso cuando la obra ha concluido. La última escena donde los campesinos, los inquilinos y los fantasmas se unen en el coro de la canción “II declaración de la Habana” de Fidel Castro, sintetiza el idealismo que envuelve toda la obra y que mantiene el objetivo de la autora. En primer lugar, evidencia que la autora busca exponer en la obra la voz de aquellos que no están, usando a Lorenza como representante y como luchadora que no se cansará de defender a los débiles. Se expone una gran cantidad de momentos en los que la hermana mayor no tuvo miedo de enfrentarse a la autoridad o defender a los campesinos, tal como lo hizo en la realidad Ermelina Sagredo Uribe.

En segundo lugar, la figura de Lorenza también funciona como elemento de continuidad del pasado. El enfrentamiento a sus fantasmas significa un enfrentamiento y retorno a la época olvidada, ellos exigen ser recordados y ella comienza a dialogar sin voluntad de recordar, pero esa conversación inevitablemente trae al presente los sucesos del pasado. Según establece Vogel, “las conversaciones entre los muertos y vivos son la razón de la decisión de contar y mostrar el pasado doloroso y, asimismo, la razón por fuerza de luchar en el futuro” (43). Sin Lorenza no hay recuerdos, pero sin los fantasmas no hay una voluntad, la aparición de su familia, su amor y sus vecinos le permite decidirse por contar la historia a Juanucho, representante de las futuras generaciones que continuarán la lucha.

En tercer lugar, está la negación de Lorenza a recordar el pasado. Su decisión se debe a los traumas y malas experiencias que traen aquellos recuerdos. Por otro lado, su condición de luto también sería un motivo para guardar silencio, perdió a todos sus cercanos. Su duelo es entendible, pero se puede concluir que no logrará superarlo hasta liberar sus malos recuerdos y contar su participación en la matanza de Ranquil.

Finalmente, se puede concluir que en *Los que Van Quedando en el Camino* sí hay una visión positiva del pasado, pese a las malas experiencias y a las matanzas experimentadas a lo largo de los años, sí puede llegar un futuro donde la historia no se repita, y principalmente, los que lucharon se unan a los nuevos luchadores para alcanzar el triunfo, pero sin olvidar los horrores sucedidos. Dice Veronika Vogel que Isidora Aguirre al escribir esta obra no solo hizo un llamado a la revolución y a las transformaciones sociales, sino que también buscaba rescatar la memoria colectiva de los campesinos caídos en Ranquil y en tantos otros lugares.

4.2) Retablo de Yumbel.

Esta segunda obra fue escrita bajo el encargo del grupo de teatro “El Rostro” y estrenada en 1987 en la ciudad de Concepción bajo la dirección de Julio Muñoz. La compañía buscaba una obra que honrara las vidas de los dirigentes asesinados por los agentes del dictador Augusto Pinochet. Pese a los esfuerzos por llevar a cabo el montaje, solo estuvo tres ocasiones en cartelera debido a que coincidió con el atentado a Pinochet orquestado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Sin embargo, el corto periodo de montaje no minorizó su impacto, ya que su primera representación fue ante los familiares de los detenidos desaparecidos homenajeados y en ellos queda reflejada la emoción que despierta el montaje.

Lo primero que encontramos, es la dedicatoria a José Manuel Parada Maluenda, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, quienes fueron asesinados en 1985 y, como cuenta la autora en *Conversaciones con Isidora Aguirre*, sus asesinatos coinciden con su reticencia a escribir, pero le entregaron las fuerzas que necesitaba para continuar con el proceso creativo y así poder homenajear a los dirigentes de Yumbel y a las recientes víctimas de la dictadura. Posteriormente, y de igual forma que en *Los que Van Quedando en el Camino*, la dramaturga entrega una descripción de los sucesos que llevan a la creación de la obra; estas son piezas teatrales con un contenido altamente social por lo que es necesario contextualizarlas para un correcto entendimiento, la dramaturga incluye esta información en un paratexto anterior al texto principal. En este caso, se nos cuenta cómo los cuerpos de los dirigentes fueron encontrados seis años después de sus desapariciones. La autora nos indica que los culpables fueron identificados, pero con la promulgación de la Ley de Amnistía en 1978 han quedado impunes, dando otros ejemplos de impunidad durante la dictadura: Los detenidos desaparecidos en las minas de Lonquén y los dirigentes campesinos asesinados en Mulchén.

a) Primera parte.

La obra también se encuentra dividida en dos partes, en la primera de ellas destaca el epígrafe elegido para sintetizar las ideas expuestas, que hace referencia al asesinato de Abel en manos de Caín. Es importante esta referencia porque habla del primer derramamiento de sangre, el primer asesinato que llevó a la humanidad a consumirse en sangre, venganza y rencor. Tal como Caín mató a Abel, los romanos mataron a los cristianos y los chilenos mataron a otros chilenos por sus ideales, la sangre se ha seguido derramando a lo largo de la historia y la tierra se ha manchado por la sangre del hermano caído.

En un principio se expone que la obra transcurre en enero del año 1980, mes en el que se celebra la festividad de San Sebastián, patrono de Yumbel. Desde el primer cuadro y al igual que en la obra anterior, el elemento musical es indispensable para armonizar el cambio de ambiente. La música de introducción que sirve de base al cuestionamiento de Yahvé a Caín (“¿Dónde está tu hermano Abel?”), se identifica por ser una música dramática que entregue la sensación de intensidad, adecuada a la presión que debe sentir Caín frente a la interrogante de su Dios. Luego, la música se vuelve más alegre, en sintonía con la celebración de San Sebastián, una cuecaailable y folclórica que alegra y motiva la festividad campesina.

Juliana es la encargada de recitar las décimas en honor a San Sebastián, en las cuales se da a entender que este no es un santo común, cumple los deseos de sus fieles, pero fue traído a Chile por conquistadores españoles. Las décimas nos cuentan cómo la imagen de San Sebastián llegó al pueblo de Yumbel, transformándose en el patrono de la localidad:

“la llevaba un Coronel
cuando pasó por Yumbel
huyendo en tiempo de guerra
¡y aquí la enterró en la arena
y luego se olvidó de él!
Más tarde los de Yumbel
la santa imagen hallaron.
Cuando la arena escarbaron
Vieron el santo doncel (14).

Es determinante este aspecto en la historia del santo para el desarrollo y paralelismo de la obra, la imagen y cuerpo del santo fue enterrada por alguien que la quería esconder, pero fue olvidada y posteriormente desenterrada por los habitantes de Yumbel, de igual forma los cuerpos de los dirigentes fueron enterrados en la tierra para que nadie los encontrara, sus

cuerpos fueron olvidados por sus asesinos hasta que los habitantes de Yumbel lograron desenterrarlos y reconocerlos.

Luego de las súplicas por parte de las madres presentes a San Sebastián, que urgen por un milagro, Juliana explica que se montará una obra en la misma plaza de armas y para los preparativos de ella hacen ingreso los personajes de Alejandro, Marta, Eduardo y Magdalena. Queda en evidencia que *Retablo de Yumbel* adopta una construcción especular mediante el recurso del “teatro dentro del teatro”: es una obra que tiene como motivo central la representación de una pieza teatral sobre la vida y tortura de San Sebastián. Esta construcción abre una dimensión metateatral, en la medida que induce al espectador a reflexionar sobre el arte teatral: sus recursos expresivos y su función social. Se relaciona la Historia y la Memoria; las semejanzas entre la historia actual en la que forman parte actores y espectadores (ficticios y reales), y la remota historia de San Sebastián.

Lo primero que se dice sobre esta obra, es que cuenta la terrible historia de San Sebastián, que a pesar de tratarse de una representación ficticia las temáticas planteadas son reales y, aunque han pasado los años y las civilizaciones, las cosas no han cambiado en este mundo y el abuso continúa desde los poderosos a los marginados:

Es una representación
que narra el martirio cruel
de San Sebastián el doncel:
¡Es verdad, y no es ficción!
¡Hay abuso y no hay sanción!
Se notará en la ocasión
que este mundo sigue igual (16).

Las madres dos y tres son las encargadas de gritar el cuarto y quinto verso respectivamente, estableciendo de inmediato un paralelismo entre la realidad del mártir San Sebastián y los asesinados en Yumbel durante la dictadura militar, tal como en el pasado, en Chile hay víctimas de violencia y de intolerancia por parte de algunos a quienes no les importó pasar por encima de otros para imponer sus ideologías.

Luego, Alejandro nos cuenta cómo surgió la idea de montar esta obra en la festividad de San Sebastián. En su parlamento, surge el nombre de Federico, “caído en el año 75”, siendo este el primer dato que se nos entrega sobre los dirigentes caídos. Al mismo tiempo, menciona la <<Agrupación de Familiares>>, evocación que sirve como recurso para exponer la veracidad de lo contado. Este tipo de agrupaciones existieron y existen aún, se encargaban

de hacer presión y batallar para descubrir la verdad de lo sucedido. Al mismo tiempo, se establece nuevamente una conexión con la realidad que se vive en el presente: “No hacía mucho que la tierra de Yumbel se había abierto para entregar los restos de diecinueve fusilados inocentes, que figuraban desde el golpe militar en las listas de detenidos-desaparecidos” (17). Ya no hay dudas respecto a las intenciones al montar la obra, es una mención directa que se hace sobre la dictadura y deja claro el objetivo de la representación: que el público reaccione y reflexione frente a lo montado para cuestionar su presente.

De igual forma, madre 1 es la encargada de repetir el texto que se encuentra previo a la obra, pero ahora su voz cambia radicalmente el simbolismo que hay detrás: no es un simple actor que representa un personaje, sino que es una testigo directa que entrega su testimonio sobre lo sucedido a los dirigentes entre los que estaba su hijo. Su voz representa la lucha continua de muchas mujeres para acabar con la impunidad que rodea las muertes de sus hijos, esposos y familiares. Como ella dice, la movilización de agrupaciones es el recurso para no dejar a las víctimas caer en el olvido y obtener la justicia tanto tiempo negada.

A través de las décimas, los personajes insisten en la analogía entre las historias que se representan en los dos niveles de ficción. La representación sobre San Sebastián habla por sí sola de los asesinatos cometidos contra los dirigentes al inicio de la dictadura militar. Un elemento importante para considerar es la cercanía de quienes aparecen como actores en la historia de San Sebastián con las víctimas homenajeadas: son sus seres queridos, por lo mismo, buscan rendirles homenaje y lograr justicia por quienes no pudieron descansar en paz. Esto suma emoción y poder a su papel, ya que realza la importancia de su lucha, nadie más tendrá la capacidad de recordarlos, son testigos directos de lo sucedido y por lo tanto es su responsabilidad continuar el legado de lucha y resistencia.

b) El Retablo.

Comienza el ensayo del episodio 1 del Retablo. La Real Academia Española define Retablo como “Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso”. En este caso, la autora detalla concretamente antes que inicie la obra que el Retablo contará con tres arcos para los episodios romanos y que se necesitarán arpilleras y lienzos pintados para ayudar a la representación. Estos recursos estéticos son utilizados por Isidora Aguirre como un aporte del teatro brechtiano, pero desde su propia perspectiva, con el objetivo de enriquecer la obra sin salirse de su propia línea creativa. Son

recursos estéticos que refuerzan la tradición chilena, como la arpillera que se hizo popular con el trabajo artístico de la folclorista Violeta Parra. Se va desarrollando el ámbito romano de la obra, pero sin abandonar la tradición chilena. Se hace una exposición de la persecución que vivieron los cristianos en Roma durante el siglo III, a través de narradores se va introduciendo lo que sucederá en las escenas del montaje enfocadas en el martirio de San Sebastián, estos personajes son los encargados de contextualizar y advertir lo importante de estas escenas de segundo grado. El cuadro I se enfoca en la conversación entre los personajes de Sebastián y Diocleciano, en la cual el primero es cuestionado por Diocleciano debido a que “te comportas como un cristiano” (20) al sentir compasión por aquellos que se encuentran padeciendo el encarcelamiento y la muerte.

Lo que queda en evidencia, es la sed de poder que tiene Diocleciano, su único objetivo es conquistar territorio, ser alabado por sus súbditos y temido por sus esclavos. Por este motivo Sebastián le llama tanto la atención: debido a su creencia cristiana, este conoce la compasión, la humildad, y el amor al prójimo, valores que intenta transmitir a Diocleciano para que sienta algo por los cristianos y se arrepienta de su decisión: “Puedes firmar un edicto que libre al cristiano de ser perseguido” (22). Pero lo que busca Sebastián no es simple compasión, quiere que Diocleciano admita su error, reconozca la inocencia de los cristianos y que respete a todos por igual pese a sus diferencias religiosas: “Hablo, señor, de justicia, no de clemencia” (23).

El cuadro II, por otro lado, se enfoca en los personajes de Alejandro, Marta y Magdalena, encargados de darles vida a los personajes romanos. Su interacción se basa en los datos históricos que tienen sobre Diocleciano y la persecución a los cristianos. Alejandro reacciona frente a las frases: “Diocleciano conserva el poder absoluto. Manda sin límites ni restricciones”, “La medida que adopta Galerio es una medida fría y metódicamente calculada para exterminar a los cristianos, porque habían llegado a formar una potencia dentro del Estado” (25). Estas palabras hacen que la similitud entre ambas realidades sea profundamente evidente, Alejandro es consciente de lo vivido por el país en los últimos años y con esto surge en su memoria el recuerdo de Federico. Su recuerdo confirma que los ideales de su hermano no han muerto porque permanecen en ellos, pero al mismo tiempo demuestra la dificultad de aceptar la verdad y la muerte de un ser querido. Alejandro intenta que Marta asuma la muerte

de Federico, pese a no tener pruebas de ello: “Bueno, quiero decir, aunque figure en esas listas de detenidos desaparecidos, sabemos que no va a regresar. Lo sabes, ¿no?” (26).

La perspectiva de Marta, por otro lado, habla de una necesidad por negar aquello que está frente a sus ojos. Pese a las esperanzas puestas en la lucha por descubrir la verdad, es evidente que aquellos a quienes tan desesperadamente buscan ya no se encuentran con vida y solo serán encontrados sus cuerpos. Pero la actitud de Marta, más que representar un duelo por la muerte de su amor, simboliza su anhelo por reencontrarlo y no rendirse frente a la realidad. Por otro lado, su negación al amor de Alejandro se debe precisamente a la incapacidad de superar su relación con Federico, para ella su espíritu continúa vivo y por lo tanto no puede traicionarlo. Alejandro le dice que tiene el don de revivir el pasado como si lo recuperara para el presente, pero más que un don sería una herramienta para escapar de la realidad de la muerte de Federico y la consecuente imposibilidad de recuperarlo.

En el episodio 2 del Retablo vuelve la ambientación romana, en donde las persecuciones han avanzado hasta llegar a las torturas. Se observa la firmeza de Torcuato, quien es capaz de entregar la vida por sus ideales, en su acto de entrega se observa el mismo espíritu de Federico, los dos son incapaces de delatar a sus hermanos (tanto religiosos como políticos) ni de traicionar sus creencias. El procónsul ordena la tortura contra el cristiano por negarse a entregar información o los nombres de sus hermanos, y aunque el primero describa las formas de suplicio a las que puede ser sometido, Torcuato no cede frente a las amenazas y deja claro su compromiso con sus ideales y sus hermanos.

La firmeza del cristiano enfurece al procónsul, quien lo lleva al límite con las torturas, la última frase lanzada por Torcuato, “amo la vida, pero no temo morir” (32) nos demuestra su resistencia y la invencible fe en su dios, quien lo recibirá después de la muerte. Esto genera la indignación del procónsul, condenándolo a una eterna tortura, impidiendo su descanso en el reino de dios: “Veré que tus restos sean arrojados donde no puedan hallarlos, lo mismo que todos los de esos malditos cristianos” (32). Él sabe que la creencia religiosa pide sepultura para alcanzar el descanso póstumo, y negándosela a los cristianos, genera el miedo, que nieguen su religión y se dividan, dejando el poder en manos de los romanos.

Esta situación establece otro paralelismo con la realidad chilena, donde los cuerpos fueron arrojados al mar o enterrados en lugares donde no pudieran ser encontrados, con la intención de negar lo que estaba sucediendo o también, como en la representación, para

amedrentar a quienes siguen vivos y no opten por buscar justicia. Esta similitud continúa en el cuadro III, donde aparecen las mujeres que anteriormente interpretaron a las madres, pero se las diferencia por medio de vestimentas distintas. En esta ocasión, narran las dificultades que deben pasar para averiguar sobre sus familiares desaparecidos: a Mujer 1 no le permiten entrar al recinto policial y debe soportar las burlas del guardia, a quien nombra por su apellido, lo que da a entender que es conocido por las otras mujeres. Esta situación de búsqueda sin resultado es comparable a lo relatado en el retablo, como las mujeres cristianas buscan sobrevivientes a las torturas para curarlos y también a los asesinados por el imperio para darles digna sepultura.

En la conversación entre madre 1 y el guardia, se puede observar la postura de los militares, quienes al igual que los carabineros en *Los que Van Quedando...*, utilizan como justificación el cumplimiento de su deber para cometer las atrocidades; es su trabajo y deber realizarlo porque deben alimentar a sus hijos.

En el cuadro IV se puede observar un poco más de turbulencia y dramatismo, ya que durante el ensayo el personaje de Eduardo sufre una crisis al encontrar las similitudes entre la escena que debe actuar y las vivencias que le tocó sufrir al ser detenido. Se puede inferir que el elemento detonante sería la traición a los hermanos que no han caído, junto a la descripción de la tortura. Estos elementos reviven el trauma experimentado por Eduardo, quien aún se siente culpable por haber sobrevivido a la detención y tortura, mientras que Federico no corrió con la misma suerte.

Irónicamente, son Alejandro y Marta -los más cercanos a Federico- los encargados de tranquilizar a Eduardo y hacerle entender que no es culpable de confesar ni de lo sucedido. Marta sentencia que “Dijimos que era imposible juzgar lo que alguien puede o no soportar en la tortura” (37), señalando que nadie está preparado para vivir una tortura como la infringida por la dictadura militar, la capacidad que tuvo Eduardo para resistir es totalmente valorable y a partir de esta exteriorización del trauma, debe ir sanando su mente para aceptar lo sucedido y, como dice Marta, entender que los únicos culpables de las detenciones y asesinatos son los agentes asesinos.

El episodio 3 del Retablo muestra la dualidad entre la que se mueve Sebastián, por un lado, viste el uniforme romano y le declara lealtad a Diocleciano, y por otro le entrega esperanza y reconforta a sus hermanos encarcelados. Se demuestra la valentía de Sebastián,

no siente temor de ser descubierto y asesinado por traición, su fe y amor por sus hermanos cristianos es más fuerte. Y aunque parezca increíble, la fuerza que posee es traspasada a quienes están sufriendo, como es el caso de Torcuato, quien dice ya no sentir el peso de sus cadenas gracias a la fortaleza de Sebastián.

A continuación, llega el parlamento de Marta, que sufre por la ausencia de Federico y en su dolor recurre a los recuerdos que tiene sobre él y a lo único tangible que le queda de su amor y de sus ideales: la carta de despedida escrita entre las murallas de los calabozos. En ella, Federico habla sobre su resistencia y los motivos por los que sigue peleando, le cuenta a Marta por todo lo que ha pasado y las torturas que ha soportado durante su detención, también le habla con ternura y le pide que no sufra por su partida. Federico tiene claro que quizás no salga con vida, e intenta comunicárselo a Marta para que no siga con las esperanzas de reunirse con él. Sin embargo, Marta se niega a aceptar estas palabras y, a través de su carta, busca traer al presente el recuerdo de su compañero con el objetivo de mantener la ilusión viva: “Voy recogiendo los hilos de tu recuerdo... y entonces estás ahí, tu presencia imaginada vuelve a ejercer sobre mí el mismo ascendiente. Como si nunca te hubieras muerto” (40). Marta utiliza todos los recursos que tiene a disposición para revivir el recuerdo de Federico, pero al final de la carta es imposible mantener la ilusión y es ella misma quien se refiere a Federico en pasado, aceptando que ya no es parte de este mundo.

Se da inicio al cuarto episodio del Retablo, última sección de la primera parte. En esta ocasión, se representa el enfrentamiento entre Galerio y Sebastián frente a Diocleciano. Los argumentos del primero para continuar con la persecución a los cristianos llaman la atención porque coinciden en gran medida con los argumentos utilizados por la junta militar para perseguir a los integrantes del partido comunista y sus cercanos. Dice que son un riesgo que puede llevar al pueblo a la anarquía, un enemigo interno que destruirá los valores establecidos por el imperio romano. Los cristianos son catalogados como una amenaza, pero Sebastián en su papel de tribuno siente la necesidad de defenderlos frente a las acusaciones.

Sebastián acusa a Galerio de calumniar a los cristianos, que estos no son culpables de quemar el palacio imperial ni de profanar el templo de Juno, sino que “¡Culpable es quien manda a sus esclavos a cometer en sombra tales delitos para alzar al pueblo contra los cristianos!” (45). Esta acusación da a entender que la persecución contra los cristianos sería una jugada por parte de Galerio para disminuir la fuerza de estos, con el objetivo de mantener

el poder en sí mismo. Esta acusación nos vincula nuevamente con la realidad chilena, ya que durante la dictadura en muchas ocasiones se desarrollaron montajes para justificar las detenciones y mantener a la población de su lado, insistiendo en que los detenidos no son más que criminales, incluso hasta la época actual se mantienen los montajes por parte de los agentes del Estado, haciendo que muchas personas sean encarceladas sin culpa.

c) Segunda parte.

En este segmento, son los pobladores de la zona los que van revelando al espectador los sucesos históricos y sus experiencias. En el cuadro VI, Vuelve Juliana y a través de las décimas continúa relatando la historia de la imagen de San Sebastián y cómo fue enterrado y desenterrado en dos ocasiones, Alejandro es el encargado de establecer la relación con la imagen de San Sebastián y su muerte en el pasado, fue lanzado a una zanja para que no fuera encontrado, pero lograron encontrarlo para darle sepultura. Finalmente, Juliana relata la verdad sobre los dirigentes: como fueron ocultados en un bosque de pinos pero que tuvieron que sacarlos para esconderlos en el cementerio de Yumbel, sin nombres para que nadie supiera donde se encontraban. Estas tres historias paralelas ayudan a comprender la historia desde una perspectiva cíclica, en la cual los sucesos se van repitiendo a través de los años y no habría forma de generar un cambio en lo que pueda pasar.

De la mano con esta temática, toman protagonismo las madres que se encuentran bordando las arpilleras que se utilizarán en los siguientes episodios del Retablo. En su conversación, surgen los recuerdos de cuando encontraron los cuerpos de los dirigentes seis años después de su muerte. Para ellas es un alivio saber qué sucedió con sus seres queridos porque “Muchos familiares no encuentran todavía a los suyos, y siguen con la esperanza de hallarlos vivos” (49). Pese a la terrible noticia, las madres se sienten aliviadas de obtener alguna respuesta y no seguir en la incertidumbre, y esperan que su fuerza pueda traspasar las fronteras y llegar a todas las madres y familiares que aún viven en la incertidumbre de saber qué sucedió con aquellos que se llevaron.

Al continuar con la conversación, las mujeres van compartiendo sus experiencias vividas en el proceso de búsqueda. Todas tienen algo que contar, todas pasaron por malos momentos y tuvieron que soportar los funestos tratos de parte de los uniformados, incluso madre 2 cuenta como su marido aparecía en sus sueños, diciéndole “Para qué me busca tan

lejos si estoy aquí” (51), no era necesario buscarlos en Los Ángeles o Concepción, sino que sus cuerpos se encontraban en el mismismo cementerio de Yumbel.

Con esta conversación han podido compartir sus experiencias y liberar un poco el dolor que llevan dentro, acompañándose unas a otras es posible superar el trauma que invade sus experiencias, y con ello aceptar poco a poco la pérdida de sus seres queridos. Estas mujeres lo han entregado todo al perderlo todo, pero se hacen cada vez más fuerte porque son las únicas capaces de seguir luchando por sus esposos o hijos, son las únicas que pueden transmitir su recuerdo y con él sus fuertes ideales que los llevaron a luchar hasta el final. Al mantener el recuerdo vivo, es posible que la muerte de estos dirigentes no sea en vano.

A continuación, hace acto de presencia el personaje de Magdalena, quien se ha mantenido en segundo plano toda la representación. En su primer parlamento, no menciona directamente donde estuvo, y a partir del cuestionamiento de otro actor, va relatando su historia y las terribles vivencias que pasó en su país natal. Se aprecia de inmediato que su relato está marcado por el trauma: “Me parece que todavía sigo en esa oscuridad” (52). No ha superado lo experimentado en el campo de prisioneros y eso la ha llevado a permanecer en constante silencio, no tiene la capacidad ni las palabras de expresar lo vivido.

Incluso Marta menciona que es la primera vez que habla sobre su periodo como prisionera, y todos la acompañan en su proceso para que libere -al igual que las madres y los fantasmas a Lorenza en la obra anterior- los malos recuerdos aprisionados en su mente. Magdalena en su relato, cuenta cómo evidentemente fueron cambiando las cosas en su país, y al igual que *en Los que Van Quedando...* se observa la complicidad de los medios de comunicación con el aparato represor, muestran los operativos con total naturalidad y con un discurso alineado con el poder autoritario.

Inicia el episodio 5 con el encarcelamiento de Sebastián luego de ser acusado y sentenciado a muerte. En esta ocasión, hay un cambio en la conducta de Diocleciano, ya no es indiferente frente a la sentencia, ya que se trata de su cercano amigo. Pese a la irrefutable evidencia, exige a Sebastián que confiese sus crímenes y que reniegue de su dios, sin entender que todo lo que ha hecho ha sido por el amor que le tiene al mismo. Su cruzada por ayudar a sus hermanos, incluso su insistencia en cambiar de opinión a Diocleciano por quien Sebastián siente un profundo afecto, principal motivo para luchar por cambiar sus actitudes y que comprenda los ideales cristianos por el bien de todas las personas sin importar creencias:

“¿No eres tú el Augusto y <<Dueño>>?
¿Manda el César más que tú?
¡La paz desea tu pueblo
no es la vida la que le das
sembrando el campo de muerte!
No en el odio, en el amor
hallarás paz verdadera:
manda pues en tus edictos
¡Si a la vida. No a la muerte! (56).

Sebastián recurre a todos los recursos que tiene a su disposición para cambiar la perspectiva de Diocleciano y hacerle entender que su pueblo no desea la persecución de cierto sector, le da el ejemplo de Jesús, quien se sacrificó por el bien de la humanidad, pero Diocleciano no es capaz de entender razones ni de ponerse en el lugar del prójimo como quiere Sebastián. Para él, solo existe el poder, y acusa que Jesús no era invencible porque no logró sobrevivir, aunque Sebastián le aclara que eso no lo es todo:

Su palabra sigue viva,
nos llega en ella la luz:
sus seguidores predicán
la justicia, la virtud... (57).

Para Sebastián, al igual que para Federico y Rogelio en *Los que Van Quedando...*, la muerte no es más que un proceso por el cual debemos pasar, y morir no significa desaparecer de este mundo siempre y cuando los ideales de aquellas personas continúen vivos como un legado para las siguientes generaciones. Tal como la palabra de Jesús sigue viva traspasando los siglos, las valientes acciones e ideales de Sebastián continuaron a través de los años hasta llegar a los habitantes de Yumbel. De igual forma la lucha entregada por los dirigentes de Yumbel debe mantenerse firme, transmitirnos la fuerza para continuar con el legado y que no caigan en el olvido de la historia. Son las madres, las esposas, los hijos, los conocidos y todos nosotros quienes no debemos olvidar lo sucedido a estos diecinueve dirigentes y tantos detenidos más y exigir por una justicia que no ha llegado a pesar de todos los años.

El cuadro VII nuevamente se enfoca en Magdalena, quien entregará su testimonio “Con voz impersonal” (58). Para la Real Academia Española, una oración impersonal es aquella “Que carece de sujeto, sea expreso o tácito”. Con esto quiere decir que Magdalena es

capaz de entregar su testimonio, pero no desde su perspectiva, sino que relatará los hechos desde una mirada imparcial que no la considere como principal testigo y víctima directa.

Más sentido toma el testimonio de Magdalena al señalar que son fragmentos tomados del testimonio escrito de una mujer argentina, esto refuerza el carácter documental y testimonial de la obra al incorporar documentos en el texto y advertirlo al lector en nota al margen: este testimonio de una mujer argentina; el poema de José Manuel Parada; el listado de víctimas que se enuncia al cierre de la obra. Lo relatado por el personaje de Marta se trata de un testimonio de la vida real, demostrando la importancia del trabajo investigativo de Isidora Aguirre, ella busca representar la realidad de los detenidos durante las dictaduras latinoamericanas, por lo tanto, se enfoca en reunir testimonios de víctimas que sufrieron esa realidad.

Este testimonio se va mezclando con las décimas que relatan la tortura vivida por San Sebastián, enriqueciendo la instancia para exponer la similitud entre ambos contextos. Por un lado, tenemos a Magdalena que nos cuenta como fue vivir en un centro de detención y tortura, y por otro tenemos a Juliana que nos narra como siete flechas atraviesan el cuerpo de Sebastián. Magdalena narra que “Entrar a una cárcel clandestina es encontrarse súbitamente despojado de todo sistema defensivo. Es ser arrojado al fondo de un abismo” (60).

Con esta liberación de su verdad y experiencia, Magdalena ha podido salir de la cárcel interna en la que aún se encontraba, el gesto de quitarse los lentes oscuros simboliza que por fin ha podido sacarse la venda y aceptar que ha salido con vida de aquel lugar, convirtiéndose en una sobreviviente. Magdalena ya no es una víctima, se convierte en una madre más que saca fuerzas para luchar por aquellos que cayeron, como su compañero.

Llega el episodio final del Retablo. Esta vez no hay transición ni cambio de ambiente, como si el velo que separa ambas realidades fuera desapareciendo poco a poco para entremezclar lo que queda de historia, tanto cristiana como chilena. Sin embargo, en este episodio se representa el milagro de Sebastián, el único elemento que marcaría una diferencia entre ambas historias, ya que Sebastián pese a ser abandonado fue auxiliado por mujeres que sanaron sus heridas permitiéndole volver a la vida, pero los dirigentes lamentablemente no tienen el mismo destino, ya que nadie logra llegar a ellos ante de ser asesinados.

Sebastián encara a Diocleciano y atribuye su resurrección a la fe y a la fuerza de sus convicciones, asegurando que su único objetivo en la vida y en la muerte es encontrar

consuelo para sus hermanos cristianos: “Su siervo soy, pero escogí libremente a quién servir. La fe en sus creencias no esclaviza al hombre. También tú, Diocleciano, eres libre para ordenar que los cristianos mueran ¡o para ordenar que vivan!” (62). Se advierte calma en la actitud de Sebastián, pese a lo inevitable de su destino. Es como si supiera que pese a los horrores vividos y a los miles de muertos los cristianos resurgirán y poblarán el planeta para llevar su doctrina a cada rincón de este mundo.

Siguiendo con esta línea, lo dicho por Sebastián abre una posibilidad de que aquella diferencia no sea tal y exista una similitud simbólica. Anteriormente mencioné que Sebastián considera que las personas no mueren si sus ideales se mantienen con vida, y precisamente esta convicción lo acompaña en su última conversación con Diocleciano. Para mí esta es la perspectiva que Isidora Aguirre busca plantear al establecer un paralelismo entre la historia del santo y la de los dirigentes. Establece que la lucha está en no dejar caer en el olvido a los dirigentes, porque eso significaría una segunda muerte para ellos y para sus ideales. Si convivimos con su recuerdo en el presente y mantenemos sus convicciones vivas, quienes murieron continuarán en esta vida como si nunca se hubiesen ido.

Pese a las diferencias Diocleciano quiere salvar a Sebastián, pero esta contradicción establece la mayor diferencia en valores entre ambos: “Dices <<solo mi hijo me importa>> y no te avergüenzas. A los que injustamente persigues ¡todos los hijos! -los hijos de todos- les importan” (65). Esto también es dicha por madre 1 en su enfrentamiento con el guardia, a quien confronta apelando a su empatía, sin embargo, el militar -al igual que Diocleciano, Galerio y los carabineros en *Los que Van Quedando...*- responde con burla e indiferencia.

En el cuadro final se juntan Juliana y las madres -y Magdalena- para colaboran en rendir el último homenaje. Sus puntos en común y elementos de continuidad son la repetición de la historia debido al alzamiento de hermanos contra hermanos. Las madres conforman un coro que narra las torturas y muertes que han afectado al país en los últimos años, pidiendo que no se normalice la desaparición a manos del Estado y que no se olvide a las víctimas: “Hijo, con tu muerte ¡yo perdí la vida! No permita nadie que lo ocurrido caiga en el silencio, caiga en el olvido...” (69). Las madres pasan por el mismo proceso por el cual pasa Dominga en *Los que Van Quedando...* al presenciar la detención de Juan Leiva; se transforman en víctimas secundarias, la madre dice morir con la muerte de su hijo, y la única forma de

permanecer con vida es continuar con su recuerdo, mantenerlo en el presente y traspasar sus ideales a las nuevas generaciones, tanto en el caso de los dirigentes como de los campesinos.

A partir de su discurso, llega a ellas el recuerdo de los reconocimientos, los cuerpos mutilados, las placas dentales, los huesos corroídos y los trozos de prendas; su descripción busca ser directa y cargada de verdad, con la intención de no ocultar cómo fue en la realidad y afectar a los espectadores, quienes verán en ellas a todas las madres de Latinoamérica.

Pese a las torturas y el ocultamiento, el cuerpo de San Sebastián fue encontrado y debidamente sepultado, de igual forma sucede con los dirigentes. Sin embargo, los familiares esperaron seis años para saber de sus cuerpos, y la evidencia absoluta no fue suficiente para la justicia y los criminales continuaron con impunidad, algunos hasta el día de hoy.

Juliana y las madres se unen en una sola voz -pasado y presente se juntan- para pedir por todos los detenidos, desaparecidos, asesinados y torturados de la historia, que no sean un número más y que recordemos los nombres de los caídos como si fueran nuestros hijos. Dicen que no buscan venganza, lo único que les importa es que permanezca el recuerdo vivo, que no se olviden detalles de sus vidas, sus personalidades y principalmente sus ideales.

Los últimos elementos son quizá los más importantes respecto al tema testimonial. Al igual que el testimonio entregado por Magdalena, aquí se expone un monólogo en la voz de madre 1, pero Isidora Aguirre construyó aquel monólogo a partir de un poema escrito por José Manuel Parada, de quien hablé en un principio ya que es mencionado en la dedicatoria. En este monólogo, la madre le habla a su hijo con la ilusión de saber sobre su paradero, y las respuestas del hijo -extraídas del poema- la instan a que continúe aquello que él no pudo, que en su memoria queda la lucha de miles, y que los años no maten aquella lucha porque representa sus almas, si la lucha no muere ellos tampoco morirán.

Finalmente, todos los personajes se unen en una procesión, que se podría comparar con la marcha final de *Los que Van Quedando...*, durante la cual surgen los nombres de los diecinueve dirigentes y las madres le piden a San Sebastián -quien conoce la tortura por la cual pasaron-, que resguarde sus almas y que no permita que sus nombres sean olvidados con el paso del tiempo. Durante la procesión y acompañado por el coro van surgiendo uno a uno los nombres: Juan Acuña, Luis Araneda, Manuel Becerra, Rubén Campos, Juan Jara, Fernando Grandón, Jorge Lamaña, Heraldo Muñoz, Federico Riquelme, Oscar Sanhueza, Luis Ulloa, Raúl Urra, Juan Villaroel, Jorge Zorrilla, Eduardo Gutiérrez, Mario Jara, Alfonso

Macaya, Wilson Muñoz. El único nombre que no está presente es el de Dagoberto Garfias Gatica y considero de suma importancia dar su nombre porque nadie puede caer en el olvido.

Los últimos diálogos de la obra cambian radicalmente de ambiente, se da inicio a música más alegre advirtiendo la atmósfera de celebración que vuelve a aparecer a propósito de la fiesta a San Sebastián. Este ambiente cargado de emoción y celebración al final de la obra permite terminar con una actitud positiva, señalando que a pesar de los horrores del pasado podemos avanzar como sociedad por un futuro mejor libre de miedos y los terribles sucesos del pasado.

d) Conclusión.

En un principio consideré que el final de *Retablo de Yumbel* no despertaba tanta emoción como el de *Los que van Quedando...*, luego del análisis y considerar varios elementos puedo decir que es igual o incluso más emocionante. En *Los que Van Quedando...* se observó cómo todos los personajes se reunieron y conformaron una marcha, representando la esperanza y la unión entre personas de distintas realidades, en *Retablo de Yumbel* las mujeres se unen y conforman una procesión para honrar a sus familiares asesinados.

Es importante señalar que pese a la desesperanza que pueda envolver a los familiares, nunca abandonan la fe ni la fuerza para seguir luchando. Este es el mensaje más importante que busca transmitir la dramaturga, que siempre es importante mantener el espíritu de lucha y la convicción intacta. A los personajes de *Retablo de Yumbel* los acompaña la fuerza de los caídos y su total entrega por su ideología, por lo que el final de la obra representaría que nada puede vencer la unión de los hermanos, ni siquiera la muerte.

Por otro lado, respecto al testimonio, es evidente que en este caso Isidora Aguirre ha querido plasmar de forma más directa lo vivido durante la dictadura militar, y para eso recurre a testimonios entregados por víctimas que han servido de inspiración para la creación de los personajes y también contribuyen al aspecto realista del montaje, lo representado está basado en documentos verídicos, tanto en el caso de los testimonios como en la historia de San Sebastián. Estos documentos están conformados por cartas de las víctimas, relatos de sobrevivientes y familiares; testimonios escritos y orales que aportan información valiosa a la representación. Así como también por las décimas que se encuentran escritas en la iglesia de Yumbel, que Aguirre toma y combina con las creadas por ella.

Sumado a esto, considero que la elección de Aguirre de incorporar testimonios reales responde a la incapacidad de describir con palabras los horrores vividos. Como dramaturga no es capaz de encontrar las palabras adecuadas para hacerle justicia a la vivido por las víctimas, por lo que decide darle el espacio a ellos para que puedan entregar su versión de la historia sin cuestionamientos ni interrupciones, como sería el caso de José Miguel Parada, quien a través de su carta se hace presente en la obra para contar su verdad.

En un principio establecí que Retablo de Yumbel no dejaba la posibilidad de un futuro esperanzador debido a las graves consecuencias de la dictadura, sin embargo, la procesión del final representa precisamente un anhelo por construir un mejor futuro en un país que no repetirá los tantos errores del pasado, sino que será un país que tenga presente los nombres de las víctimas y continuará unido para enfrentar los desafíos del futuro.

El elemento indispensable de aquella procesión son los personajes femeninos, quienes en esta obra a diferencia de la primera no tienen un rol tan activo en la lucha directa (como sería el caso de Lorenza) debido a que en este contexto no hay posibilidad de batallar, sino que las mujeres en Retablo de Yumbel son las encargadas de generar resistencia y presencia donde solo había negación, como es el caso de sus relatos en cárceles y comisarias. Las mujeres en esta obra generan memoria y transmiten a los espectadores la necesidad de que esa memoria se mantenga y se active día a día.

Concluyo que en *Retablo de Yumbel* al igual que en *Los que Van Quedando en el Camino* hay una visión esperanzadora sobre el futuro, pese a los horrores del pasado se puede alcanzar un mejor futuro donde la historia no se repita. Sumado a esto, Isidora Aguirre busca destacar la fuerza de la unión, en ambas obras los personajes se unen al finalizar el montaje representando lo que ella tanto anhela para Chile: quienes lucharon se unen y le brindan fuerza a las generaciones que vienen para que continúen la lucha. La autora defiende una memoria que pueda romper con el tiempo cíclico de tragedias que enlutan a nuestro país, y la única manera de hacerlo es manteniendo en nuestro recuerdo a las víctimas.

Finalmente, la entrega de los nombres de los dirigentes asesinados significa otro golpe de realidad, aquellas personas existieron realmente pero ya no se encuentran en este mundo, por eso es importante recordar sus nombres y continuar con su legado, Aguirre en ambas obras busca rescatar la memoria colectiva tanto de los caídos como de aquellos que los conocieron y mantienen sus legados vivos hasta el día de hoy.

5. Bibliografía

Corpus:

- AGUIRRE, ISIDORA. *Los que Van Quedando en el Camino*. Santiago: Mueller, 1969.
- AGUIRRE, ISIDORA. *Retablo de Yumbel*. Habana: Casa de las Américas, 1987.

Textos teóricos:

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que Queda de Auschwitz*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: PRE-TEXTOS, 2000.
- BÜRGER. PETER. “Teoría de la vanguardia”. *La obra de arte vanguardista*. Barcelona: Península, 2000.
- BRECHT, BERTOLT. *Pequeño Organon para el Teatro*. Sevilla: Don Quijote, 1948.
- FERAL, JOSETTE. “Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras”. *Del texto a la escena*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- HALBWACHS, MAURICE. “Fragmentos de la memoria colectiva”. *Athenea Digital* Vol. 1 Núm. 2 (2002): 1-11.
- JELIN, ELIZABETH. *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI de España, 2002.
- UBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1989.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- RODRIGUEZ, ROSANA. “El poder del testimonio, experiencias de mujeres”. *Estudios Feministas* Vol. 21 Núm. 3 (2013): 1149-1169.
- WHITE, HAYDEN. “La historia literaria de Auerbach”. *mipostura.wordpress*. 28 junio, 2019. <https://mipostura.wordpress.com/2019/06/28/hayden-white-la-historia-literaria-de-auerbach-2005/>

Textos críticos:

- HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. “La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer en Chile”. *Latin American Theatre Review*. Vol. 31 Núm. 2 (1998): 33-43.
- JEFTANOVIC, ANDREA. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur, 2009.

- Márquez, Carmen “Isidora Aguirre, entre la historia y el compromiso”. *Raco.cat*, 2010. <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229340/327879>
- VOGEL, VERONIKA. “Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre”. *Documentos lingüísticos y literarios*. Vol. Núm. 33 (2016): 32-50.

Referencias:

- Artavia, Víctor. “México 1910: Una historia que contar, una herencia que reivindicar”. *IzquierdaWeb*, 2020. <http://izquierdawe.com/mexico-1910-una-historia-que-contar-una-herencia-que-reivindicar/>
- Avendaño, Octavio. “Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976)”. *Polis*. 47 (2017).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Arturo Alessandri Palma (1868-1950)”. *Memoria chilena*, 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3307.html>.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Eduardo Frei Montalva (1911-1982). *Memoria chilena*, 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3366.html>
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “La reforma agraria (1962-1973)”. *Memoria chilena*, 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3536.html>
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Pedro Aguirre Cerca. *Memoria chilena*, 2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3647.html>
- Cabezas Andrade, Ángela. “Brecht y el extrañamiento su influencia en el teatro latinoamericano”. Tesis Doctoral. Universidad de Chile, 2016.
- FONDO ACEVEDO HERNÁNDEZ. “Antonio Acevedo Hernández. *Escena chilena*, 2021. http://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_fah_articulo/0,1522,SCID%253D19578%26ARTID=19526,00.html
- Gascón, Felipe. “Transformaciones sociales, redes y políticas de comunicación en Chile”. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [22-09-21]