



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

“PORTADORAS DE LA MEMORIA: ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS
EN *RETABLO DE YUMBEL* DE ISIDORA AGUIRRE”

Informe Final de Seminario de Grado para Optar al Grado de Licenciada en Lingüística y

Literatura con Mención Literatura

ANTONIA ZURITA

Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago

2024

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Eduardo Thomas por toda su paciencia, sabiduría y guía. De la forma más sincera, le agradezco por acompañarme en este camino

A mi familia, por creer en mí lo suficiente para llegar hasta aquí.

Y a todos quienes me prestaron un hombro sin importar la distancia: En Concepción, Lincolnshire, Oklahoma, Massachussets, Texas y Florida. Por el ánimo y la compañía por el teléfono y la pantalla. Y en especial a quien me apoyó desde Łomża, sin importar barreras de tiempo, distancia o lenguaje. No habría podido sin su cariño e interés.

Contenido

1.1 Isidora Aguirre	4
1.2 Obra Elegida	12
3.1 Mito e Historicidad	15
3.2 Relación Teatro-Realidad	25
3.3 Teatro Popular	30
3.4 Testimonio y Memoria	37
4.1 Las mujeres de Retablo	51
5. Conclusiones	81
6. Bibliografía	84

1.1 Isidora Aguirre

Isidora Aguirre debería ser un nombre relativamente conocido para cualquier entusiasta de las artes chilenas, e incluso para aquellos que pueden no reconocer su nombre, seguramente lo será la más famosas de sus obras: *La Pérgola de las Flores*. Carmela, Tomasito y los demás personajes han pasado a la historia como la más exitosa de las producciones teatrales chilenas y se destaca dentro de las producciones musicales también. Sus aportes a la cultura chilena son numerosos y relevantes, y su influencia puede encontrarse en todos los rincones de la producción chilena actual. Sin duda la Pérgola es su obra más conocida y ampliamente distribuida, gracias a la que se le ha llamado “una de las matriarcas de la escritura teatral de este continente” (Jeftanovic, 19)

La *Pérgola...*, de manera corta y sencilla, se trata de una ligera comedia musical. Sin embargo, es sensato destacar tres características a la hora de ubicarla en el resto de la dramaturgia de Aguirre: su componente musical, su componente documental-histórico, y la denuncia social. El primero por ser parte de las tantas estrategias que Aguirre tomó de Brecht para estructurar su técnica dramática, utilizando un distanciamiento que permite al público el reconocimiento del problema que intenta alertar el teatro, y reflexionar al mismo tiempo que apreciar el arte teatral. Es interesante que incluso Aguirre reconoce la diferencia entre el distanciamiento de Brecht y su propio uso de las estrategias, en un uso que acuña como *acercamiento* junto a Eugenio Guzmán, copiado de las comedias de teatros de revistas de barrio “cuando bajan a la sala o cuando, desde el escenario, se dirigen al público con toda naturalidad” (Jeftanovic, 112). Si bien consigue el mismo efecto de una reflexión en el espectador, en lugar de incrementar la artificialidad del teatro mediante efectos que causen un extrañamiento, hay un diálogo mediante el que apela directamente por una cercanía

afectiva con el personaje, sin por ello crear una igualdad. Hay una empatía que aun así evita la mimesis.

El componente documental-histórico es característico de la obra de Aguirre y no puede dejarse fuera de cualquier análisis que se intente hacer de su producción. No sólo utiliza documentos y libros de historia relacionados a la expulsión de la pérgola de la Alameda; sino que también recurre a entrevistas y a sus propios recuerdos para encontrarse con los modismos de la época, así como a conversaciones con las propias vendedoras de flores, quienes más tarde agradecerían la representación fiel a su modo de actuar.

El último punto puede parecer menos aparente dentro de una comedia musical como la *Pérgola...*, pero desde su sutileza la autora muestra algunos de los puntos políticos relevantes de la época como la lucha contra la autoridad, la contraposición de género y clase; y, por sobre todo, la sindicalización y lucha colectiva entre distintas organizaciones que aparece a lo largo de toda la producción de Aguirre. Las críticas sociales son menos directas que en otros de sus trabajos, y, sin embargo, es de importancia destacarlas y reconocer cómo pasan casi bajo el radar de cualquiera de los sectores que en estos personajes se ven parodiados y criticados.

La *Pérgola...* casi ha opacado el resto del trabajo de Aguirre. Recibe todo el reconocimiento, lo que es de esperarse con un éxito de tal magnitud, pero deja en la sombra algunas de las obras más logradas y potentes de su autoría. Con más de 40 obras teatrales en su repertorio - algunas aún sin estrenar- novelas y literatura infantil, reducir su aporte a la *Pérgola...* es casi un insulto, teniendo en cuenta su amplio repertorio.

Su teatro político es más a destacar, con *Los que van quedando en el camino* (1970), inspirada en la tragedia de Ránquil donde cientos de campesinos fueron muertos dentro de las protestas, que sostiene un vínculo con la situación de la reforma agraria de 1969; así como sus dramas basados en la memoria popular chilena como *Las tres Pascualas* (1957), inspirada en la leyenda penquista de la laguna de las Tres Pascualas; y sus obras históricas como *Lautaro* (1982) y *Manuel Rodríguez* (1999), que se relacionan también con problemas socio-políticos actuales como lo es la lucha mapuche.

Aguirre muestra esa orientación político-social en su teatro desde un principio, con una intención de analizar y alertar desde su propia pluma los dilemas sociales que Chile padece. Sus obras están planteadas desde un interés que ella misma considera como intrínseco de su parte por una sociedad más justa, una empatía casi maternal que se concreta no sólo en su teatro que pretende poner estos elementos en tribuna para el espectador, sino también en su trabajo con organizaciones y en poblaciones para crear un teatro popular que pudiese representar correctamente la vida y las necesidades de sus pobladores, de sus propias bocas.

El teatro social de Isidora

Los inicios en el teatro de Isidora Aguirre se encuentran dentro del movimiento de la generación del teatro de los 50 con el estreno de *Carolina* (1955). Que continúa con lo que iniciaron los teatros universitarios de la época de los 40, que se desarrollaron en torno a una necesidad de profesionalizar la práctica teatral en Chile. El movimiento de los teatros universitarios tenía como objetivos “hacer un teatro profesional no comercial, crear una escuela para la formación del hombre de teatro (...) Ello implicaba también educar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía” (Muñoz y Oelker, 306). Los teatros universitarios ayudaron a crear un ambiente creativo teatral en el que era posible para los autores crear con

una sustancia filosófica, política o ética que superara la mediocridad estética que espectador estaba acostumbrado a consumir.

Como continuación de esta línea de trabajo, si el teatro de los 40 intenta crear un ambiente de teatro profesional y un público apreciativo en imitación a la situación europea, el teatro de los 50 busca que la renovación e incremento del teatro nacional impulsados por el movimiento de los teatros universitarios otorgue un lugar a la chilenidad. Hay un cuestionamiento alrededor de la identidad nacional “la formulación de la interrogante "qué es Chile" con el designio de establecer respuestas definidas fuera del costumbrismo y el localismo, encauzadas en corrientes universales” (14, Castedo). Los autores de la época exploran el concepto de “chilenidad”, entendida esta como la producción de obras de autoría nacional que tengan en cuenta distintos dilemas sociales, personajes y ambientes que, aunque abordados de manera estilística y poética, muestran una interpretación de la “autovisión” nacional (Muñoz y Oelker, 369).

En esta misma búsqueda de las características del carácter nacional, los teatros reestrenan algunas de las obras de los dramaturgos clásicos chilenos: *Como en Santiago*, de Daniel Barros Grez, dramaturgo del siglo XIX; y *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, de la primera mitad del siglo XX. Se presentan como precursores de elementos que los nuevos dramaturgos de los 50 harán características de la “chilenidad”. Aquellos autores que pueden clasificarse como tendientes a una dramaturgia “experimental” utilizan el folklorismo para acercarse a lo que consideran la chilenidad.

Acevedo Hernández empieza también una preocupación por un teatro que se haga partícipe de los problemas sociales mediante un uso de elementos populares que continuará hasta llegar a la dramaturgia de Aguirre. Su teatro está interesado no sólo por presentar al personaje

popular o folclórico como un vehículo para el lenguaje y la metáfora culta-burguesa; sino que se interesa en los problemas característicos del ambiente en el que se incluye, además de utilizar un habla semejante a la popular, lo que le permitió incorporar en sus obras un lenguaje inusual en el teatro universitario. Otros contemporáneos de Aguirre como Luis Alberto Heiremans utilizarán también elementos de lo popular como una manera de apropiarse de esta chilenidad en función de su trabajo estético, como sucede prominentemente en *El abanderado* (1962); sin embargo, están destinadas a un público culto-burgués que no se relaciona con el mundo representado, por lo que este elemento de la obra se utiliza como parte del mensaje o como recurso dramático más que como un componente esencial de la intención del autor y su poética.

Aguirre toma una metodología a la hora de tratar con el mundo popular. Su acercamiento se hace desde una documentación profunda realizada en contacto directo con los sujetos sobre los que escribe y – de la misma manera que Acevedo Hernández – se presenta en un lenguaje simple, similar al que utilizarían los personajes dentro de su contexto. Las problemáticas tratadas en el texto se relacionan con los mismos personajes y la documentación que ha recopilado sobre ellos, muchas veces directamente tomadas de la palabra de sus primeras fuentes. Hay un interés en el teatro como una manera de entregar una tribuna para estos sectores, lo que le ha ganado múltiples veces el título de ser “la voz de los sin voz” en el escenario.

En esta misma línea de preocupación por los sectores populares, realiza posteriormente una forma de dramaturgia y producción teatral que se acerca al teatro callejero y amateur en poblaciones y otros sectores vulnerables. Una herencia del programa de los teatros universitarios, que procuraron crear un público adepto al teatro. Para esto “el grupo creó

móviles para llevar representaciones a las escuelas, cuarteles, cárceles, hospitales, a los barrios populares de la capital y a otras ciudades de provincia” (Muñoz y Oelker, 307). En el caso de Aguirre, la relación es incluso más directa en su manera de hacer teatro: “organizó el taller TEPA (Teatro Experimental Popular Aficionado) con el que “trabajó con varios grupos improvisados” (Jeftanovic, p. 144) que pretendían no sólo mostrar teatro y hacerlo accesible a un público más amplio, sino crear teatro que tomara en cuenta las necesidades de los sujetos de la clase popular

Esto también responde a una manera de hacer teatro que comienza a hacerse popular en esta misma generación y que Aguirre practicará continuamente en la modalidad de “taller”, que implica una creación conjunta que considera tanto a la dirección como a los actores en su producción.

También la dramaturgia de Aguirre se verá condicionada por su contexto e inclinaciones políticas cuando el candidato a presidente Salvador Allende le solicita participar con una obra de teatro para su campaña. Esta se realiza con el mismo procedimiento con el que realiza los talleres en poblaciones: en calidad de teatro amateur, apelando a la creación de las personas que habitan estos sectores populares de hacer su propio teatro para hacer ver sus propias necesidades.

Aguirre y la memoria histórica

La relación que Aguirre tiene con la memoria y la historicidad es larga y llena de interesantes matices. Obras como *Población Esperanza* (1959), *Los Papeleros* (1963) y otras tantas toman testimonios y documentación relacionada con problemas sociales y los presenta en el escenario con el explícito propósito de darle una tribuna a estas realidades que no se

manifiestan en el espectáculo ni son parte de la preocupación general. Mientras que la temprana *Los que van quedando en el camino* (1969) utiliza un recurso estético no sólo de referirse a un hecho histórico y presentarlo en el escenario para enmarcarlo y darle una importancia, sino que realiza un juego estético que alude a la memoria como concepto de la vivencia del pasado y su repercusión en el presente.

En relación con temas sociales que se atan directamente con la memoria histórica *¡Subiendo... Último hombre!* (2006) será su última obra que toma la realidad de los mineros del carbón de Lota después de cerrar las minas a inicios de los 2000.

Las mujeres de Aguirre

Dentro de los personajes de Aguirre se pueden destacar en su construcción las mujeres que protagonizan muchas de sus obras. Fácil es reconocer a la ingenua huasa Carmela dentro del repertorio nacional, y probablemente se ha convertido hoy en día en una figura más que en un personaje. Y aun así hay un amplio repertorio de mujeres en el que se pueden identificar patrones de construcción del arquetipo femenino en su dramaturgia.

No es de extrañar que una de las grandes inspiraciones de Aguirre para elaborar no sólo mujeres, sino personajes en general sea Federico García Lorca, conocido poeta y dramaturgo español asesinado en la guerra civil española. Su obra dramática, especialmente, está protagonizada en su mayoría por mujeres que hacen referencia a la mujer del sur de España, especialmente de Granada y Andalucía, que en los ojos del poeta tenía una belleza que no se encontraba en otra parte. Obras como *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) o *La casa de Bernarda Alba* (1936) son parte de su conocido repertorio. Además de presentar a personajes femeninos en su mayoría, con las protagonistas estando basadas en

mujeres reales a las que Lorca presta un escenario para mostrar de manera artística las contrariedades a las que se enfrenta la mujer que escapa de los confines de sus pueblos y el tiempo en el que se encuentran al momento en el que Lorca escribe.

Aguirre toma diversos elementos de la escritura de Lorca en relación a sus mujeres. Además de la usual documentación que utiliza para la construcción de sus ambientes y personajes sin importar su género, también encuentra dentro de ellas una voz que puede resultar a momentos autorreferente en cuanto a su propia dimensión como un personaje en su propia construcción. Aun así, es muy revelador lo que la misma Jeftanovic escribe en sus *Conversaciones con Isidora Aguirre* al respecto:

“En todas estas piezas de corte social y político, 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. La mujer se presenta como un sujeto activo. En variadas ocasiones, Isidora me comentó que era consciente de las limitaciones de su condición femenina tanto en relación con el trabajo de autora como con las exigencias públicas, pero que en vez de persistir en la queja, resarcía esa dificultad al construir personajes femeninos y populares responsables de pequeñas revoluciones y rebelión” (Jeftanovic, 96-97)

En sus obras, no sólo hay un enfoque en las mujeres que les permite tomar el rol más activo dentro de su propia narrativa, sino que además les entrega facultades que los hombres no tienen dentro del mismo espacio. Son al mismo tiempo las que pueden guardar la historia y volver a contarla, como un telar en el que mantener la memoria viva; y las que deben lidiar con las consecuencias de la revolución cuando los héroes caen en el frente. Quienes mantienen funcionando el aparato de la revuelta más allá de la primera línea de batalla.

Hay una visión muy completa y realista de las mujeres dentro del teatro de Aguirre. No sólo son caudillos que lideran en la misma cualidad --incluso a veces superando a los mismos hombres en la historia-- sino que se encargan de espacios a los que los hombres no tienen acceso. Son madres, hermanas, amantes y amigas de los llamados “héroes”, y sin embargo son las únicas guardianas de la misma historia y por tanto, las que guardan el deber de seguir funcionando a pesar de la sangre que cae a sus pies. Hay una fuerza que se hace más redonda e integral que la sola fuerza física, sin por eso obviarla. “Mujeres, ciudadanas de la polis y guardianas de su tribu y de la especie, es la impronta de sus personajes femeninos” (Jeftanovic, 97)

En el caso de sus obras menos sociales y más enfocadas en el drama amoroso o cotidiano, las mujeres no dejan de ser protagonistas. De la misma manera que Lorca formó a sus mujeres alrededor de los problemas que les eran más cercanos y específicos a ellas, también Aguirre considera los problemas cotidianos femeninos para construir su dramaturgia. Se considera su intimidad y emocionalidad de la misma manera que se considera su fuerza e hidalguía.

1.2 Obra Elegida

Retablo de Yumbel fue estrenada en 1986 por la compañía *El Rostro* de la ciudad de Concepción. La directora de la compañía le solicitó a Isidora Aguirre que compusiera una obra conmemorativa para los detenidos desaparecidos de la zona del Laja. La obra toma el caso de 19 militantes y dirigentes sindicales asesinados en septiembre de 1973; quienes fueron enterrados en un bosque entre Laja y Los Ángeles y transportados clandestinamente al cementerio general de Yumbel, donde fueron encontrados sus cadáveres en 1979 (Albert). Para la creación del texto Isidora Aguirre tuvo entrevistas y conversaciones con familiares de las víctimas, amparada por la Vicaría de la Solidaridad de Concepción; al mismo tiempo que

se nutrió de documentos legales y creaciones artísticas como la de María Maluenda sobre su hijo José Manuel Parada.

Retablo toma lugar en la plaza de Yumbel en 1980, un año después del hallazgo de los cuerpos en el cementerio. Aquí una compañía de teatro itinerante está por presentar una obra de teatro sobre el martirio de San Sebastián en tiempos de persecución de cristianos en la antigua Roma. En el escenario se verán fragmentos de la vida del santo representados por personajes-actores seguidos por escenas en que los protagonistas son los integrantes del grupo de teatro y los vecinos del pueblo que hablan sobre su situación bajo la dictadura chilena, especialmente en relación a la represión y la desaparición de sus seres queridos. De esta manera Aguirre realiza una yuxtaposición de 3 eventos históricos: La masacre de Laja de 1973, el martirio de San Sebastián en tiempos romanos y el entierro y hallazgo del santo de la iglesia de Yumbel. Con el gran eje de la violencia ejercida desde un poder absoluto –emperador romano, dictador o conquistador—, y el doble entierro y hallazgo de las figuras principales de cada acontecimiento.

La trama que se desarrolla dentro del pueblo de Yumbel es bastante episódica. Cada uno de los personajes tiene su pequeña historia que se relaciona con el encuentro de los 19 asesinados en Yumbel. Se nos presenta el triángulo amoroso entre Alejandro, Marta –actores de la compañía itinerante—y Federico, detenido desaparecido; Juliana y el Chinchinero como padre e hija conocedores de la historia de Yumbel en carne propia; Eduardo como militante que sobrevivió por dar los nombres de sus compañeros; Magdalena como invitada vestuarista, quien sobrevivió en carne propia la prisión política y la tortura en Argentina; y finalmente el conjunto de mujeres, madres y esposas de los asesinados. De esta forma la obra se transforma en una mirada a la colectividad del pueblo violentado.

Por otro lado, las escenas de la vida de San Sebastián representan su vida como servidor de Diocleciano y su labor para ayudar a los cristianos y evitar su persecución y ejecución a manos del emperador romano, lo que eventualmente terminará en su martirio y milagrosa salvación. Sebastián aquí se presenta como un ser humano motivado por la justicia y por el amor por sobre todas las cosas, especialmente frente a la violencia a la que se someten sus hermanos en la fe. Según Hurtado, una de las maneras en que Aguirre utiliza este periodo para hablar de la violencia contemporánea es la de presentar la persecución a los cristianos como una guerra civil, de la misma manera que representa al Chile de la dictadura. Sebastián, entonces, se transforma en una figura relacionada intrínsecamente con aquellos que son víctimas de la violencia estatal por su posición política, de la misma manera que los cristianos son perseguidos por su posición religiosa. Diocleciano, por otro lado, está comparado constantemente con la figura del dictador que ejerce la fuerza injustamente, incluso contra su propia sangre, lo que vuelve a la noción de guerra civil al enfrentarse a su propio pueblo.

Para finalizar la obra, cuando Sebastián ha completado su santificación por medio del milagro de sobrevivir a su ejecución, las mismas madres que han poblado el espacio de Yumbel hablan directamente al emperador Diocleciano sobre la desaparición y la violencia de Estado, rompiendo de esta manera la forma en que se estructura la obra. Desde ese momento los límites entre la realidad y la dramatización se desdibujan en todos los niveles, mientras las décimas que cuentan la historia del santo se entrelazan con los testimonios de las mujeres, que al mismo tiempo son los testimonios de las viudas y madres de los asesinados en Yumbel. Las últimas líneas están dedicadas a nombrar a los 19 asesinados, encomendándolos al santo patrón del pueblo.

Más allá de la intención de denuncia detrás de la obra, hay una manera de manejar los elementos literarios y dramáticos que convierten a *Retablo* en una de las obras más técnicas del repertorio de Aguirre. Los diálogos que se construyen entre los personajes-actores y los de la pequeña obra dentro del texto principal conforman una red de significados que unen la religiosidad, la lucha de clases y la cultura popular en un discurso reivindicativo.

3.1 Mito e Historicidad

Retablo de Yumbel se basa en una de las figuras míticas más populares del santoral católico para la construcción del argumento de la obra. Aguirre continuamente utiliza mitos cercanos al imaginario heroico-mítico chileno, muchas veces de acuerdo a las concepciones que ya se tienen en el imaginario popular chileno de figuras que son consideradas históricas.

“No se levantan héroes u episodios olvidados que tengan la capacidad de iluminar los conflictos del presente sino que se apela a figuras heroicas ya asentadas firmemente en la comunidad imaginada chilena construida en el tiempo, incluso a través de siglos, por grupos hegemónicos desde el Estado, la sociedad civil o la Iglesia Católica.” (Hurtado, 73)

No recurre a las grandes narrativas de Occidente, sino que, así como se nutre de la documentación histórica, también incorpora en sus obras historias de conocimiento popular. De esa forma la conexión no se hace con grandes hazañas de un pasado lejano, sino que se pone al nivel del espectador e incorpora en sus obras personajes y acontecimientos familiares para el público popular, .

Los protagonistas de Aguirre suelen apegarse a esto y pueden identificarse con leyendas o historias conocidas por la mayoría de la población chilena. Figuras como Manuel Rodríguez

reciben sus propias obras, y es capaz de utilizar sus narrativas dentro del imaginario popular para presentar problemas actuales en los cuerpos de figuras que el espectador puede reconocer inmediatamente.

En el caso de *Retablo*, Aguirre utiliza el mito de la vida y la martirización de San Sebastián, antiguo patrono de culto en Yumbel. La imagen que reside en su Iglesia es a la que se le adjudica ser la catálisis de los distintos cultos populares a figuras de santos a lo largo del país (Salazar, 34). El culto del santo tiene una relación especial con la novena que comienza el día 11 de enero y termina el 20 del mismo mes, día que se conoce como la Fiesta de San Sebastián cuando se llevan a cabo peregrinaciones, adorno y procesión de la imagen y —por sobre todo— mandas o promesas a Sebastián.

El mito cuenta que durante el siglo III, en el Imperio Romano, Sebastián de Narbona fue comandante de la Primera Guardia Imperial del Emperador Diocleciano, cargo del más alto nivel posible y encargado de la seguridad del Emperador (Salazar, 42). Durante su servicio como guardia siguió profesando su religión cristiana, a pesar de la persecución que estos sufrían por no cumplir las normas del Imperio. Después de ser sorprendido visitando a cristianos en prisión, Sebastián reconoce su fe frente al Emperador, quien le da las opciones de abandonar su religión o baja deshonrosa. En respuesta a su negativa, la orden es de ejecutarlo a flechazos; aunque es salvado de la muerte por Irene, una mujer cristiana. Vuelve a enfrentarse a Diocleciano, quien lo manda a azotar hasta la muerte un 20 de Enero de 288 d.C, fecha que pasó a ser su fiesta patronal. A su figura se le atribuyen milagros relacionados a las enfermedades y la peste, además de la protección de la Iglesia (Salazar, 44-45)

No puede caracterizarse como una reescritura —pues mantiene todos los elementos de la historia reconocida ampliamente por la religión católica en Chile—, sino que desdibuja las

líneas entre el mito histórico -oxímoron por lo demás interesante— y la realidad contemporánea por medio de un juego sobre el escenario donde ambas dimensiones se sobrepone una sobre otra. Actualizando la interpretación del pasado al mismo tiempo que se reinterpreta el presente.

En 1973, después del golpe de Estado del 11 de Septiembre, comienza una verdadera cacería de militantes de izquierda, sindicalistas y simpatizantes del gobierno de Salvador Allende. Entre el 13 y el 16 de septiembre, fueron detenidos Juan Carlos Jara Herrera, Raúl Urrea Parada, Luis Armando Ulloa Valenzuela, Oscar Omar Sanhueza Contreras, Dagoberto Garfías Gatica, Luis Alberto del Carmen Araneda Reyes, Luis Antonio Acuña Concha, Mario Jara Jara, Juan Villarroel Espinoza, Heraldo del Carmen Mufloz Muñoz, Federico Riquelme Concha, Jorge Lautaro Zorrilla Rubio, Manuel Becerra Avello, Jack Eduardo Gutiérrez Rodríguez, Alfonso Macaya Barrales, Wilson Muñoz Rodríguez, Fernando Grandón Galvez, Jorge Lamana Abarzúa y Rubén Campos López. 19 personas que permanecieron detenidas en la Tenencia de Laja hasta el 18 de septiembre, cuando fueron asesinados por funcionarios de carabineros y enterrados en medio de un bosque dentro del fundo San Juan, camino a Los Ángeles. En octubre un agricultor de la zona aviso a carabineros de Yumbel que sus perros habían encontrado restos humanos, por lo que los restos fueron exhumados y enterrados secretamente en una fosa común en el cementerio de Yumbel bajo órdenes del teniente Alberto Fernández Michell, quien también había dirigido la detención y fusilamiento de los 19. El 2 de octubre de 1979 se descubren los cuerpos de 18 de los asesinados en el cementerio de Yumbel en forma de huesos y pequeños objetos como retazos de tela; el cuerpo 19 aparecería más tarde en el sitio donde fueron asesinados. (“Tenencia de San Rosendo – Memoria Viva”)

La yuxtaposición de la historia de Sebastián y la de los 19 asesinados en Yumbel a manos de la violencia estatal se utiliza para crear una línea de continuidad entre los crímenes. Expresa lo atemporal de la persecución y represión que sufren los pueblos por parte del Estado. La memoria popular permite al espectador, que conoce la historia del santo, comprender el sentido del montaje en tiempos y acontecimientos de la obra.

“MADRE 1: Extraña cosa, siempre lo mismo

MADRE 4: ¿Cómo el hombre, puede hacerle eso al hombre?

CORO: ¡Siempre lo mismo! (...)

MADRE 1: Baja usted por los siglos y están martirizando a los cristianos y ocultando sus despojos

CORO: ¡Extraña cosa, siempre lo mismo!” (66-67)

La expresión de un poder autoritario que ejecuta la violencia de manera ilegítima hacia los ciudadanos que le permiten ejercer el poder corresponde a un fenómeno recurrente en la historia mundial. Pero no es sólo la violencia lo que hace la conexión entre ambos, sino que se puede destacar el ocultamiento del cadáver como la más fría y dura de las trasgresiones. Esta no sólo llega hasta el asesinato, sino que lo sobrepasa hasta el crimen máximo que representa la profanación de la tumba y, especialmente, la desaparición:

“GALERIO: (...) Tus restos serán arrojados a la cloaca de Roma, donde nadie te halle para rendirte homenaje de mártir ¡Prendedlo! ¡Te condeno, Sebastián, al eterno olvido!” (66)

La condena al “eterno olvido” es una pena considerada peor que la muerte. Y la relación que se hace con el mito de San Sebastián permite poner en perspectiva los crímenes que se están llevando a cabo de parte del régimen militar al momento de escribir la obra. Al mismo tiempo que se realza la injusticia del mismo crimen. El olvido eterno al que se pretende condenar a San Sebastián es el mismo que el régimen militar vuelve a utilizar.

Sebastián se salva del olvido eterno ya que los mismos hermanos a los que cuidó cuando estuvieron en prisión, ahora lo salvan de la muerte. Su martirio se califica de tal manera pues su sacrificio se hace en pos de un ideal y de un bien común compartido por los cristianos. A lo largo de la narración les caracterizará como quienes se preocupan por el bien común y rechazan la riqueza y el poder del emperador. La misma virtud se le otorga a los asesinados y desaparecidos bajo dictadura. Constantemente se hacen referencias a la búsqueda de un Chile más justo y digno por parte de los militantes que fueron detenidos y asesinados. Hay un interés especial en Federico, quien en palabras de Marta es santificado a un nivel similar a Sebastián. Incluso sus palabras se hacen eco

“**TORCUATO:** (...) <<Porque ninguno tiene más gran amor que éste, que es el de poner la vida por sus hermanos>> (...)

SEBASTIÁN: (...)<<Si a mí me han perseguido, os perseguirán a vosotros (...) <<Si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra>> (...)

MARTA: (...) <<Si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra>> ... Tus palabras, Federico” (Aguirre, 39-40)

La figura del asesinado político no sólo se asemeja a lo santo, sino también hace espejo de la misma figura de Cristo sacrificado como quien hace el máximo sacrificio por el bien de los demás.

“**TORCUATO:** «Porque ninguno tiene más gran amor que éste, que es el de poner la vida por sus hermanos»” (40)

Las escrituras que Sebastián hace repetir al cristiano prisionero son el mejor ejemplo esto. Si quien da la vida por los hermanos es aquel que expresa el amor más grande, entonces la figura del ejecutado político que ha dado la vida por un ideal que pretende hacer un mundo más justo, es la personificación de Cristo en el momento de la obra. Y la liberación junto con un mundo más digno vuelven a ser comparados entre el santo y Federico:

“**ALEJANDRO:** Temiendo que sea aquello un castigo del dios de los cristianos, firma la paz con ellos. Se les ve, entonces, salir de cárceles y catacumbas, como un ejército de fantasmas. Cobran fuerzas y entonan sus himnos... parecen nimbados de luz»
(*Deja el libro.*) (*Soñador.*) Nuestro Sebastián no alcanzó a ver realizada su esperanza.

MARTA: Tampoco Federico. (*Pausa*) No es justo. Su fe era tan linda” (27)

A través de la relación entre las palabras de Federico y las escrituras que mencionan en la obra de San Sebastián, también se hace una relación entre palabras de Federico con la del cristiano que no reniega de su fe bajo tortura.

“**TORCUATO:** Amo la vida, pero no temo morir (32)”

“**MARTA:** «(...) Aunque convives con la muerte, aprendes a amar la vida»” (40)

La lectura de la carta de Federico empieza con esas palabras: “Si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra” (40) y es precisamente la encarnación de este verso. Quienes guardan este sentimiento de sacrificio por un bien común, serán recordados como San Sebastián y como la figura del militante. Y en el mismo acto de presentar la obra se está reproduciendo la palabra de Federico. Es relevante que Marta sea quien está encargada de reproducir la palabra de su compañero, ya que no sólo es ella quien lee la carta, sino que la concepción de la obra también es su idea. La conexión con la dramaturga no pasa desapercibida.

También en el sentido de las palabras de Federico está la conexión que debe hacerse con San Sebastián. La conversación que tienen Alejandro y Marta, sus dos más cercanos, en relación con el significado de esa palabra que no podía recordar en medio de la tortura:

“ALEJANDRO: La palabra es Amor

MARTA: ¿Cómo lo sabes?

ALEJANDRO: Porque es lo único que NO tenían esos hombres que lo estaban torturando” (42)

Sebastián fue “el único que dio amor” a Diocleciano, su torturador y ejecutor; y la primera mención que se tiene de este hilo que sigue a lo largo de la trama es la de Jesucristo siendo enviado a enseñar a los hombres el amor. La relación sigue haciéndose entre la figura santificada y el asesinado político. Además, Diocleciano se muestra como un hombre que es incapaz de sentir amor por alguien que esté fuera de su círculo más cercano, de la misma manera que los torturadores no tienen amor. Más importante aún serán las palabras que cierran la obra:

“¡Entre la tierra y el cielo
la injusticia es un flagelo
y su remedio el amor!” (76)

Por medio de la representación y reinterpretación de una reacción a la violencia estatal, Federico vuelve a aparecer. Se hace mediante una comunidad que está dando las claves de la respuesta a la crueldad que están viviendo, y para eso se da cuenta de la palabra que no se encuentra en los torturadores, y que sólo la conocen quienes están bajo la misma codificación valórica que Jesucristo: el amor. La única solución frente a la injusticia es actuar en la misma manera que San Sebastián y Federico —en representación de los militantes detenidos— es decir, pelear por un ideal justo que refiera al bien común.

De esta noción puede también extrapolarse una caracterización valórica que se traspasa desde el santo católico al asesinado político que se relaciona con la construcción y defensa de un ideal relacionado con la comunidad. Los detenidos y asesinados son caracterizados en ausencia, por los sobrevivientes que aún quedan en Yumbel, especialmente las madres:

“**MUJER 1:** (...) <<¿Ve? – le dijo yo – ¡Esa es la diferencia! Usted se aflige no más por sus hijos. Y ellos, los que tienen detenidos, esos se afligen por todos los hijos, por los hijos de todos.>>” (Aguirre, 34)

Son aquellos que se preocupan de los hijos de todos y, por tanto, de un bienestar que es fundamentalmente colectivo. Al mismo tiempo que se enaltece a los pertenecientes a esta posición política y se les entrega la valorización relacionada con Sebastián, a las fuerzas armadas, y especialmente el dictador, se les relaciona con el autoritario Diocleciano

“**SEBASTIÁN:** Dices <<sólo mi hijo me importa>> y no te avergüenzas. A los que injustamente persigues ¡todos los hijos! – los hijos de todos – les importan” (Aguirre, 65)

Si ya se ha caracterizado a Diocleciano como aquel que es incapaz de sentir amor, aquí se define el amor como una cualidad que es necesariamente colectiva. No sólo se aleja a los representantes del poder de lo valórico relacionado con la religiosidad católica popular, sino de una comunidad por la cual no pueden sentir al ser incapaces de preocuparse de los hijos de todos. No se pierde tampoco la noción cristiana de ser “hijos de Dios”, que es también inherentemente colectiva y de colaboración. Por el contrario, Diocleciano y Galerio ven sus equivalentes en la retórica característica del régimen que es contraria a la que se aplica a los relacionados con lo santo:

“**GALERIO:** Señor, las acciones de esta secta son tales ¡que están llamando al pueblo a la anarquía! Predican que todos los hombres son iguales, que la riqueza es vicio y la pobreza, virtud; condenan por injusta, la esclavitud.

Se trata, en suma, de un enemigo interno solapado y manso, pero más peligroso que los bárbaros que combates en la frontera” (43)

La lógica del enemigo interno es característica del régimen militar, y vuelve a equiparar a los cristianos con la persecución política de la dictadura. También la moralidad del régimen se iguala con la de los perseguidores de la época romana, al presentar como problemas sus consignas de igualdad y justicia, que se extrapolan a las ideologías de los militantes de izquierda. Además, en el juicio con el tribuno se da la posibilidad de referenciar una vez más la situación de la justicia bajo el régimen militar:

“**TRIBUNO:** No, señor, de quienes tan alto se hallan situados ¿hay alguien que pueda probar sus acciones? Y de haberlos –digo, con vuestro perdón— ¡siempre hay alguien más alto para encubrirlo!” (45)

Es un comentario que vuelve a aludir a la situación de los 19 de Yumbel, donde los culpables no sufrieron penas debido a la Ley de Amnistía de 1978, que liberaba a los autores de crímenes entre 1973 y 1978 de responsabilidad penal, dictada para proteger a los persecutores de militantes de izquierda. Esta ley obstaculizó la resolución judicial de cientos de casos de violaciones a los derechos humanos, entre ellos el caso de los asesinados en Yumbel.

Y en la voz del Tribuno también se muestra la voluntad de la obra en sí:

“**TRIBUNO:** En breves palabras, señor ¡no más muertes, no más persecuciones, no más torturas! Lo que estás persiguiendo es la inocencia, el anhelo de justicia y de vivir más dignamente. Y ahora, permitid que al retirarme ¡te insista en la clemencia!” (46)

El juego estético de la relación de Sebastián y Federico en representación de todos los ejecutados políticos resulta útil para encontrar un referente que el público pueda reconocer y alrededor del cual pueda establecer una conexión valórica. Cuando Aguirre intenta realizar una denuncia por medio de este teatro, lo hace también guardando que la conexión sea efectiva, utilizando espacios del archivo oficial –método que también utiliza para evitar la censura del régimen—. Pretende que el mensaje de justicia y la necesidad de encontrar una solución por medio de la empatía comunitaria se haga sentir por el simple reconocimiento del sufrimiento humano ajeno. La figura de Sebastián, entonces, les devuelve la dimensión valórica tanto como la identidad humana que se pierde detrás de los mecanismos de violencia

y silencio de la violencia estatal, y recupera con eso también su misión política y la validez de la misma incluso más allá de su desaparición o muerte.

3.2 Relación Teatro-Realidad

Una de las maneras en que *Retablo* se ocupa de la continuidad histórica de la violencia es mediante el recurso del “teatro dentro del teatro”: los personajes montan y actúan una obra en el interior del mundo dramático. También hay que mencionar que la obra a representar es una representación del pasado lejano, con una temática que pretende espejar el momento histórico que se intenta abordar.

Ambas estrategias son parte de los métodos de distanciamiento que Brecht propone para su propia propuesta teatral. Aguirre es su fiel estudiante y ha usado muchos de sus instrumentos para su propio teatro político. Por lo que no es sorprendente que algunas de las estrategias planteadas se vean utilizadas tan cercanamente a las del dramaturgo alemán.

El recurso “teatro dentro del teatro” posibilita traer a presencia un tiempo lejano y contrastarlo con el presente, demostrando el carácter reiterativo del abuso del poder político en la historia. Esta técnica es una de las estrategias utilizadas por la dramaturga para “distanciar” al espectador. Ya se habló sobre la continuidad de la violencia a través del tiempo como una de las temáticas que se apoyan en este recurso, y sin embargo parece destacable al ser una de las estrategias que Brecht ha utilizado para presentar problemas sociales de su tiempo.

Es interesante que incluso Aguirre reconoce la diferencia entre el distanciamiento de Brecht y sus propias estrategias de distanciamiento. Un uso que denomina *acercamiento* junto a

Eugenio Guzmán, copiado de las comedias de teatros de revistas de barrio: “cuando bajan a la sala o cuando, desde el escenario, se dirigen al público con toda naturalidad” (Jeftanovic, 112). Si bien consigue el mismo efecto de producir una reflexión en el espectador, en lugar de incrementar la artificialidad del teatro mediante efectos que causen un extrañamiento, en sus obras hay un diálogo que apela directamente al público creando una cercanía con el personaje. Hay una empatía en esa igualdad que aun así evita la mimesis que Brecht rechaza para su producción teatral.

Este recurso Aguirre lo utiliza en otras de sus obras documentales y testimoniales como *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino* como una manera de “acercar” de la forma más literal posible los personajes al público. En *Retablo* este particular recurso aparece a lo largo de toda la obra en la narración de Juliana y el Chinchinero, que se dirige a un público en dos dimensiones dramáticas – quienes presencian en la plaza de Yumbel que sirve de escenografía, y quienes están en el teatro—, presentándoles la historia mediante décimas cantadas, también una característica del distanciamiento brechtiano.

“ **JULIANA:** (...) El día 20 de este mes de enero es la fiesta de nuestro patrono San Sebastián. Los actores van a representar una obra llamada... (Se desplazan ella y Chinchinero.) (Redobles) ¡*Retablo de Yumbel!* (...)

CHINCHINERO: Es una representación
que narra el martirio cruel
de Sebastián el doncel:

MADRE 2: ¡Es verdad, y no es ficción!

MADRE 3: ¡Hay abuso y no hay sanción!

CHINCHINERO: Se notará en la ocasión

que este mundo sigue igual:

JULIANA: Tranquilo está el criminal

MADRE 2: Y el inocente en prisión

LAS TRES: ¡Hay abuso y no hay sanción!” (15-16)

Estos versos que abren la narración generan un distanciamiento inmediatamente al resaltar el artificio de la puesta en escena y más aún al nombrarla como la misma obra a presentar. Permite que el espectador tome conciencia no sólo del mensaje de una obra relacionada con la violencia de estado, sino que también sobre el proceso de creación y lo que pasa detrás, haciendo efectivamente un ejercicio de meta teatro. Al mismo tiempo aquí, al hablar directamente a la audiencia sobre la situación contemporánea de la justicia, hay un *acercamiento* que permite entender la posición que deben adoptar y su similitud con los personajes.

Es reforzado especialmente por el uso del testimonio dentro del texto. En una obra que pretende hacer un acto de denuncia al mismo tiempo que un acto de memoria, la distancia para evitar la mimesis y el acercamiento para generar empatía se unen en el mismo punto que debe llevar a la reflexión y acción en el público.

Será prudente pensar entonces hasta qué punto las dimensiones dramáticas se dividen y en qué momento estas se confunden con la realidad. Al tratar acontecimientos históricos la división se hace mucho menos clara, especialmente en obras que son cercanas o que, como *Retablo* toman una buena parte de su documentación de la mano de testimonios y recuentos de primera fuente

Josette Féral propone el concepto de encuadre, que se relaciona con el proceso de la teatralidad, en donde se realiza una separación entre el mundo real y el mundo teatral en el que se está desarrollando la obra. Tiene mucho que ver con la recepción, pues es un proceso que debe desarrollarse obligadamente en conjunto con el espectador, no puede haber un proceso de teatralidad sin que alguien reciba y produzca esta separación. Dentro de este espacio que por medio del proceso de teatralidad se ha separado del mundo “normal” existe un espacio potencial donde el actor puede desarrollar su acción sin provocar consecuencias en el mundo “real” que se extiendan más allá de los límites físico-temporales del espacio que está dentro de este proceso de teatralidad. Este límite donde se encuentra la división entre el espacio del espectador y aquel en donde se ubica el espacio potencial sería el encuadre. Lo componen todo lo que corresponde a la escenografía, los actores y todos los elementos que correspondan a la parte más teatral de la puesta en escena. (Féral, 54)

Ahora bien, en *Retablo de Yumbel* estos límites se ven desdibujados constantemente. En primer lugar porque, como ya se mencionó, se está hablando de un hecho histórico ficcionalizado. Por supuesto, la tragedia y las víctimas son reales y también tangibles, se encuentran fuera del espacio potencial. Y sin embargo, pasan a ser parte de esta ficcionalidad en donde tienen que encontrarse con personajes que no son reales y con escrituras que no corresponden a documentos o testimonios, sino que son parte de la autoría de Aguirre.

Se produce entonces un juego en donde el espacio potencial no concuerda con el encuadre. El encuadre toma elementos que son parte de la vida real, por así llamarla. Forman parte de una historicidad que va más allá de la ficción dramática y que van a mantenerse más allá de los límites de la obra y, por tanto, del espacio potencial en el que los actores pueden relacionarse con estos elementos. Y, sin embargo, no pueden obviarse sus nombres ni sus

historias de la construcción ficcional. Los nombres de los desaparecidos se repiten dentro de la obra, especialmente el nombre de Federico.

Lo que nos lleva a la escena final de *Retablo*: una procesión de los actores hacia el público, en donde se repiten en voz alta los nombres de los 19 asesinados en Yumbel y se encomiendan al patrono San Sebastián.

“JULIANA: Desde tu santuario de Yumbel ¡protégenos para que podamos construir una patria libre, donde reine la justicia! (...) ¡Atención! (Redoble de caja) Hoy, 20 de enero, fiesta de nuestro patrono San Sebastián, los actores acaban de representar para ustedes la obra que cuenta su vida y martirio, llamada... (Redoble de caja y platillos)

Todos: *¡Retablo de Yumbel!*” (74-75)

Aquí hay un juego estético en el que los límites entre actor y personajes se desdibujan de manera intencional. Se produce este acercamiento una vez más al poner ambas dimensiones de *Retablo de Yumbel* explícitamente en el mismo escenario y con los mismos actores. Un paso más allá, Aguirre propone pasar sobre la línea imaginaria que separa el espacio potencial y el público. El encuadre contiene dentro de sí la parte histórica del hallazgo de los asesinados durante el 73, pero también ahora contiene a los espectadores hacia quienes se dirige el mensaje de los actores, que también forman parte de este encuadre.

“LAS MADRES Y JULIANA:

--No queremos la venganza, pero tampoco el olvido.

--No los llamen <<los diecinueve de Yumbel>>.

--Los catorce de Lonquén

--Los dieciocho de Mulchén

- No pueden ser sólo un número... una cifra
- Detrás de la cifra no cabe más que el nombre, y no hay lugar para el hombre.
- Y para el dolor de quienes lo amaron
- Queremos sentirlos presentes
- Llamarlo por el nombre con que los saludábamos cada día
- Hablar de cómo era, qué decía
- Hablar de sus dolores, sus alegrías
- Sus esperanzas también..." (70)

Al incluir estos potenciales dentro del encuadre, produce también este *acercamiento* del público que le permite tener una reflexión empática, no sólo sobre un espacio para acción política, sino una especie de entendimiento relacionado con la cercanía que entregan los testimonios de las mujeres.

3.3 Teatro Popular

Una de las maneras en las que Isidora Aguirre construye *Retablo de Yumbel* es alineándolo con el "Teatro Popular". Término cuanto menos extenso y poco preciso cuando se quiere estudiar este tipo de teatro.

Si se define el teatro popular como aquel que toma prestados elementos que se consideran como "populares" para ponerlos a los ojos de una cultura letrada, no sería demasiado interesante estudiarlo. En cambio, el término suele utilizarse para aquellas posiciones teatrales que trabajan en conjunto con la comunidad "popular" para crear teatro. Taylor coloca el fenómeno del teatro popular —especialmente el latinoamericano— de los años 60 y

70 en la posición de “por y para la gente”, que se enfrenta a la distancia sistémica que hay entre el teatro y las clases marginalizadas, especialmente la trabajadora.

“Ellos llevaron el teatro fuera de los espacios de elite, montando obras gratuitas que tienen que ver con las reales condiciones económicas y políticas de los trabajadores. Priorizaron los problemas políticos y económicos sobre las preocupaciones estéticas. Han hecho giras por comunidades rurales que jamás habían tenido acceso al teatro e involucraron a los espectadores en muchos aspectos de la producción. Bajo la influencia brechtiana, el teatro popular de América Latina estuvo ligado a las huelgas y otras luchas de clase y laborales” (Taylor, 284)

Retablo de Yumbel queda inscrito en este acercamiento al teatro por su escenografía simple, lenguaje cotidiano, reparto acotado y, por sobre todo, su cercanía con la fiesta y la religiosidad popular de los pueblos en Chile. Responde entonces a una de las maneras en que Aguirre hace teatro, pero más relevante que eso son las razones por las que se preocupa en hacer un teatro que sea verdaderamente popular: simultáneamente teniendo en cuenta las temáticas de lucha social y trabajando en conjunto con las comunidades que pretende representar.

Taylor relata una breve historia del teatro popular en donde resalta que muchas veces la percepción de estas problemáticas por los dramaturgos, --muchas veces estudiantes con ideas marxistas que buscan hacer un teatro con intenciones político-ideológicas—se encuentra fuera de las mismas poblaciones que representan, sin inscribirse en las mismas.

“Cuanto menos conocimiento real tenían los activistas acerca de las comunidades con las cuales se comprometían, mayores eran las discrepancias que tenían con el poder, por falta de reciprocidad, que amenazaban con ubicarlos en una posición de

“superioridad moral” como reminiscencia de los proselitistas religiosos.” (Taylor, 284-285)

Y sin embargo, Aguirre no cae en estas simplificaciones de la cultura popular precisamente por involucrarse con las comunidades junto a las cuales pretende escribir. Esto además de ayudar a un acercamiento a las raíces del problema y a la recepción del mensaje por el público objetivo, le entrega a la obra una manera de relacionarse con las tradiciones y discursos con los que se identifica el espectador, dándole funcionalidad y autenticidad a la representación.

La obra de Isidora Aguirre responde, además, a las nociones de “archivo” y “repertorio” propuestas por Taylor. La primera se refiere a los documentos oficiales y de otra índole reconocidas por las instituciones oficiales y, por lo tanto, vinculadas al poder; mientras que la segunda se reconoce como una manera de traspasar información de manera corporalizada, que no puede encontrarse en documentación pero que forma parte de un ejercicio de mantención de memoria que se recupera de manera oral y se traspasa fuera de la institucionalización.

Aguirre, entonces, no sólo se nutre de un “archivo” que corresponde a la información del caso a tratar para la construcción de la obra, sino que hay una conexión con el “repertorio” de la religiosidad chilena. Aún cuando el espectador no conozca específicamente la localidad de Yumbel y la historia del San Sebastián o el ícono de la iglesia, si estará familiarizado, al igual que la población, con la importancia de las festividades a distintos santos católicos, así como con la generalidad de la historia, o al menos con la idea de esta.

En *Retablo*... el recurso más evidente de conexión con la subjetividad religiosa popular son las décimas que recita Juliana, reflejo de las que adornan la Iglesia de Yumbel y relatan la vida y el martirio de San Sebastián. Aunque la conexión más importante puede ser la de la historia del ícono de la Iglesia de Yumbel

“JULIANA: A Chillán vino de España

la imagen que se venera,

mas, sucedió de manera

que aquí en esta iglesia anclara.

Dios permitió esta hazaña:

la llevaba un Coronel

cuando pasó por Yumbel

huyendo en tiempo de guerra

¡y aquí le enterró en la arena

Y luego se olvidó del!

CHINCHINERO: Más tarde los de Yumbel

la santa imagen hallaron.

Cuando la arena escarbaron

vieron al santo doncel.

De Chillán claman por él

responden los de Yumbel:

JULIANA: No lo queremos perder,

y no habrá quién se lo lleve.

CHICHINERO: ¡Ni con dos pares de bueyes

lo pudieron remover!” (14-15)

Hay una conexión que se hace con el repertorio de la comunidad que conoce la historia de la Iglesia y el santo. Especialmente con esta manera de veneración que es característicamente chilena y yumbelina, especialmente de los campesinos de Yumbel que encomiendan al santo su protección y los frutos del campo. La utilización de estas prácticas es parte fundamental de la intención política de denuncia de la obra. “Estas prácticas de actuación, tomadas ya de repertorios antiguos, ya de marginalizadas tradiciones, posibilita respuestas inmediatas a problemas políticos actuales.” (Taylor, 296) Se relacionan las prácticas populares y los valores que se asocian a estas con el panorama político contemporáneo y la manera en que se deben afrontar las dificultades socio-políticas.

“**CHINCHINERO:** (*A Alejandro.*) ¿Sabía usted que el santito que se venera aquí en Yumbel por poco lo queman? Lo quisieron profanar. Hace ya cien años de eso.

ALEJANDRO: ¿Cómo fue?

CHINCHINERO: Dicen que unos jóvenes «perversos», enojados por tanta devoción que le tenían al santo, se lo robaron de la iglesia y... usted conoce las décimas, Juliana. Dígalas, pues.

JULIANA: (*Sube a la tarima y recita con gracia.*) Unos jóvenes malvados

la robaron del altar

buscan, buscan, sin hallar

la estatua, desesperados...

Y ahí en la arena enterrada

un pastorcillo la halló:
en vano esa gente intentó
en un jolgorio quemarla:
¡Era tan antiguo el santo
que la madera no ardió! (...)

ALEJANDRO: ¿Así es que al San Sebastián de Yumbel lo entierran, lo desentierran, y en el siglo pasado, otra vez lo entierran en la arena y lo vuelven a desenterrar? Es extraño: porque allá en Roma, a San Sebastián, después de su martirio lo ocultan y lo encuentran para darle sepultura cristiana

JULIANA: Y también a los diecinueve dirigentes que detuvieron en Laja y San Rosendo. Dos veces los entierran y desentierran” (47-48)

La relación entre los tres sucesos, dos de ellos parte de la religiosidad popular, se relaciona directamente también con los valores que cada “bando” representa. Y por tanto la respuesta frente a estos sucesos también tendrá que ser alrededor de la línea valórica que sustentan tanto la autora como la población que conoce la historia. Incluso dentro del mismo texto hay presentaciones que ponen como equivalentes la lucha de San Sebastián con la de los militantes, como se discutió anteriormente.

3.4.1 Teatro Popular Desapropiado

Parte de las razones por las que puede considerarse esta obra como “Teatro popular” es también por el trabajo de creación que se hace en conjunto con los mismos actores representados en la obra. Ya se ha hablado de los procesos creativos de Aguirre que requieren una amplia documentación relacionada con el archivo –documentos, informes de policía y

fiscalía—además de aquellos que se relacionan con el repertorio –testimonio corporalizado, tradiciones culturales, religiosidad popular—.

Sin embargo parece relevante destacar el papel de la escritura “desapropiada” de Cristina Rivera Garza:

“La desapropiación –una práctica de escritura que, reconociendo el lenguaje como trabajo, se aboca a volver visibles las distintas formas de trabajo colectivo que estructuran un texto, constituyéndolo” (47, Garza)

Esto se refiere a una manera de escribir que se hace de manera comunitaria –o en “comunalidad”, como lo refiere Garza en relación al trabajo del antropólogo Floriberto Díaz—en la que la producción de un texto, reconociendo las influencias del “repertorio” y explicitando el papel que este tiene en la misma producción, en conjunto con los agentes que ofrecen este repertorio a la hora de construir bajo la pretensión de la autoría de un texto literario. De esta manera el autor debe ser no sólo consciente de estos agentes, sino también tiene la obligación de hacerlos visibles en una escritura que “Desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo” (58, Rivera). El destino final de este texto construido en comunalidad es el de volver al mismo conjunto que lo originó:

“A la escritora desapropiativa le toca llevar su texto de regreso a su contexto, esta vez convertido en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta. (...) Si una asamblea «dispersa el poder en tanto habilita la reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen porque a todos afectan», entonces al llegar a la asamblea, el texto desapropiativo llega en realidad al lugar donde nació. El diálogo que

suscite, la polémica el debate que genere, sólo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios.” (59-60, Garza)

Justo será preguntarse si esta visión de la asamblea como el lugar donde el texto puede ser expuesto para la conversación y el debate que continúan con la comunalidad que trae a la vida al texto puede extrapolarse a la sala de teatro. Sin duda es más limitada en su reciprocidad que la asamblea, donde la palabra se reparte de manera horizontal a todas las partes. Y, sin embargo, hay algo de la visión brechtiana que Aguirre rescata a su manera

3.4 Testimonio y Memoria

Como último punto a discutir, la memoria y el testimonio son los bloques fundamentales sobre los que se construye *Retablo de Yumbel*. Ya hemos hablado y referenciado la manera de escribir de Isidora Aguirre, que se nutre del archivo y el repertorio y crea narrativas en base a acontecimientos históricos. Esta recuperación del pasado que se pone en diálogo con el futuro tiene relación con la creación de “memoria” en donde “El recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en periodos posteriores” (Jelin, 12). Significa esto que la interpretación de los acontecimientos se renueva y estos se reinterpretan, en relación al espacio de la experiencia, en el que el pasado se resignifica según experiencias propias y ajenas que confluyen en el proceso de construcción de memoria.

En la literatura, entonces, se realizan los trabajos de memoria por medio de “Géneros canónicos que hablan de cosas reales tienen un juego doble, a la vez historia y ficción” (Arfuch, 91). Los llamados “géneros referenciales” en los que “el sujeto de la enunciación remite a una persona “real”, con existencia civil, cuyo “nombre propio”, cuando los libros

son publicados, suele figurar como autor” (Morales, 25). Se refiere a las cartas, diarios íntimos, biografías, entrevistas y un largo etcétera. Además de la referencia a una subjetividad con experiencia corporalizada –volviendo a lo que antes se define en Taylor— hay una correspondencia con el autor que debe reconocer esta experiencia como no siempre propia, pero verdadera y reconocible en esta experiencia ya mencionada.

Para efectos de la producción de memoria, será imperativo realizar una diferenciación entre los “géneros referenciales” y la llamada “ficción histórica”. La gran diferencia está en la relación con el archivo que establecen: “ambas comparten los mismos procesos de ficcionalización pero que se distinguen, ya sea por la naturaleza de los hechos involucrados –en tanto “verdaderamente ocurridos” o productos de invención— ya por el tratamiento de las fuentes y el archivo” (Arfuch, 91). La ficción histórica no remite a una experiencia corporalizada de un sujeto real, sino que más comúnmente se ocupa de información encontrada en archivos oficiales y en narrativas institucionales: “Más que basarse en un documento (...) se basa, pues, en la información contenida en el documento, asumiendo así que el documento es atemporal y no histórico, justo como la información que genera” (Garza, 75). La ficción histórica tiene una falta de participación del sujeto representado en la misma producción y en el producto, que produce una narrativa apropiada por el autor. Esto es en los escenarios en donde se presentan acontecimientos que pueden considerarse “históricos”, sin embargo, muchas veces este tipo de narrativas no tienen referentes reales, sino que toman elementos generalizados y crean una ficción para presentar los materiales de archivo referentes al escenario donde quieren presentarla. En contraste, los géneros referenciales o “escritura documental”, como Garza la describe, contienen referencias a hechos considerados como “verdaderos”, aún con una construcción narrativa y, por tanto, un trabajo detrás de

parte del autor o editor. En este caso, los autores de escritura documental “transforman el documento –la materialidad del documento, su estructura, el proceso de su producción y su hallazgo—en el verdadero eje de su texto. “ (Garza, 75). Hay un trabajo de cuestionamiento y recuperación de esta parte del pasado que se revive en el presente. No sólo del contenido que se puede encontrar en el archivo institucional, sino también de la participación del sujeto referenciado por medio de la inserción de sus propias voces dentro del texto.

Esto no quita que el proceso de creación de una narrativa documental involucra también la incidencia de un editor o autor que la construye. El proceso involucra selecciones y recortes intencionales, al mismo tiempo que fallas inherentes del recuerdo por comportamiento natural de la memoria humana. Sin embargo esto no es una falla de la producción, sino la característica más central a la hora de analizarlas. “No es tanto el “contenido” del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes—sino, precisamente, las estrategias –ficciones—de *auto-representación* lo que importa.” (Arfuch, 60). El contenido siempre será un producto de la mediación de la subjetividad por medio de recursos de narrativa, por lo tanto, siempre el acto de la creación de narrativas de memoria estará relacionado con los intereses personales y políticos de quien se presenta como remitente de la experiencia representada.

A partir de esto se entiende que no existe una memoria “objetiva” ni “absoluta”. “No habrá entonces algo así como “una vida” –a la manera de una calle de dirección única—que preexista al trabajo de la narración, sino que ésta, como forma de relato, y por ende, como puesta en sentido, será un resultado” (Arfuch, 65) Los hechos son fácticos, pero hay una subjetividad intrínseca aunque existan referentes reales que impide que haya una “verdad

histórica absoluta” que defina la experiencia de todos los agentes que participan en la producción de memoria.

Es en descubrir estos elementos y su relación con las esferas de poder en las que se realiza la producción narrativa que recae la labor de su estudio. La creación de memoria está también condicionada por el entorno social y su relación con el pasado que se está recuperando. En momentos de agitación política y social, estas mismas memorias pueden removerse y actualizarse en pos de nuevos acontecimientos que resignifican el pasado. “Son momentos, por el contrario, donde se enfrentan múltiples actores sociales y políticos que van estructurando relatos del pasado y, en el proceso de hacerlo, expresan también sus proyectos y expectativas políticas hacia el futuro” (Jelin, 43). Acciones como la censura o los cambios en los valores sociales hacen posible la resignificación del pasado y el presente. En casos de violencia política como la de las dictaduras del Cono Sur, estos momentos coinciden con el término de las dictaduras y los cambios de mando en el Estado, que permitieron una apertura que da espacio a nuevas narrativas de emerger y ponerse en debate los relatos oficiales a partir de nueva información (Jelin, 43)

Estas narrativas de memoria ubicadas en los géneros referenciales o documentales pueden valerse de distintos tipos de discurso para construirse, sin embargo, el que se considera fundamental para su creación en relación al referente es el “discurso testimonial”. Este tipo de discurso ha sido sujeto de debates dentro de los círculos de literatura, pero el consenso es el de definirlo “como una clase de discurso transhistórico y transgenérico que interviene de modo decisivo en la realización de los géneros referenciales” (Morales, 26). Es transhistórico porque se hace presente desde que el ser humano puede realizar la acción de “contar”, es decir, por medio del lenguaje dar a conocer una experiencia en primera persona; y es

transgenérico porque se puede encontrar utilizado en cualquier género donde haya una narración en primera persona, sin por ello olvidar que es característico de los géneros referenciales por necesitar estos una experiencia en un “yo” subjetivo testimonial para realizarse.

La memoria necesita de este tipo de discursos para construirse. El relato de la experiencia pasada que actualiza el presente está obligado a presentar a un referente que haya sido sujeto subjetivo de tal pasado, con sus propios intereses y estrategias para crear una narrativa de la experiencia. “En el caso de las formas testimoniales, se tratará, además, de la verdad, de la capacidad narrativa del “hacer creer”, de las *pruebas* que el discurso consiga ofrecer, nunca por fuera de sus estrategias de veridicción, de sus marcas enunciativas y retóricas” (Arfuch, 60) Nos presenta entonces la tensión entre la “verdad testimonial” y la “verdad histórica”. Especialmente en testimonios que tengan relación con una memoria del trauma, usualmente esta viene con una relación político-social que pone en cuestión su veracidad. La manera en que se ha enfrentado esta coyuntura, especialmente entre “verdades oficiales o institucionalizadas” que entran en conflicto con la del testimonio, es la de entender la relación entre el trauma y los poderes que lo hicieron posible:

“Al trabajar sobre la relación entre testimonio y trauma, el eje de la consideración de la «verdad» se desplaza de la descripción fáctica (...) a la narrativa subjetivada, que transmite las verdades presentes en los silencios, en los miedos y en los fantasmas que visitan reiteradamente al sujeto en sus sueños, en olores y en ruidos que se repiten” (Jelin, 87)

Lo primero es reconocer que es una construcción de discurso subjetivada que necesariamente debe alejarse de intentar encontrar una verdad absoluta inexistente, sino que

debe encontrar aquí en la experiencia el sentido del trauma como una verdad en sí misma. Esta puede contrastarse con las verdades oficiales, pero hacerlo requiere de utilizar las mismas estrategias de intentar “probar” estos acontecimientos por medio de una experiencia corporalizada. La manera de hacerlo comúnmente es por medio de la percepción de “otros” que también estén testimoniando del mismo suceso desde otras perspectivas. No se puede perder de vista que cualquier narrativa de un “yo” también implica la percepción del otro y la que este mismo “otro” tiene del “yo”, que pueden también entrar en conflicto con otro. “El testimonio como construcción de memorias implica multiplicidad de voces, circulación de múltiples «verdades», también de silencios, cosas no dichas.” (Jelin, 96) No hay una búsqueda de una verdad absoluta, sino una red interconectada de subjetividades que están constantemente reinterpretando el pasado y el presente y actualizándose entre sí.

Estas vivencias que se expresan en el testimonio son, indudablemente, parte del espacio privado. Especialmente cuando se remiten a experiencias traumáticas que han sido silenciadas por represión o censura, estas presentan una interacción tensional con el acto de testimoniar y su privacidad.

“La posibilidad de incorporarlas al campo de las memorias sociales presenta una paradoja: el acto de la represión violó la privacidad y la intimidad, quebrando la división cultural entre el ámbito público y la experiencia privada. Superar el vacío traumático creado por la represión implica la posibilidad de elaborar una memoria narrativa de la experiencia, que necesariamente es *pública*, en el sentido de que debe ser compartida y comunicada a otros —que no serán los otros que torturaron ni otros anónimos, sino otros que, en principio, pueden comprender y cuidar—. Sin embargo, siguen siendo «otro» una alteridad.” (Jelin, 113-114)

Para hacer un trabajo de memoria, el testimonio tiene que hacerse público de una u otra manera. Se requiere de un receptor/es que le dé un receptor a quien está dando testimonio, así como para poder encontrar un espacio dentro de la memoria social. “Dar testimonios es un proceso en vivo, una acción, un evento que tiene lugar en tiempo real, en presencia de personas que escuchan y “llegan a ser participantes y codueñas del hecho traumático” (Taylor, 246). Si ya se consideró que la memoria requiere de una multiplicidad de voces y, por tanto, de testigos –en el sentido de “quien es testigo de un tercero” y “quién es partícipe de una acción y la observa”, según Jelin—es justo señalar que esta necesita ser de un conocimiento público que permita a los constructores de la memoria participar en ella.

“Se expresa así una idea dialógica de la comunicación, que no reconoce primacía al enunciador, en tanto está ya determinado por otro, sino más bien una simultaneidad en la actividad de intelección y comprensión entre los participantes, ya se trate de una interacción en presencia, mediática o de escritura” (Arfuch, 56)

La forma biográfica que Arfuch referencia, que aquí está en forma de testimonio, requiere que quienes están escuchando también sean partícipes de la construcción de la narrativa, lo que permite también que el autor o, en este caso, quien enuncia un discurso testimonial, actualice su propia narrativa en función de la participación externa.

Esta participación también crea una distancia entre quien testimonia y el “otro” que lo está escuchando. Es necesario que el “contar” del testimonio tenga una escucha activa y empática, “Se requieren «otros» con capacidad de interrogar y expresar curiosidad por un pasado doloroso, combinada con la capacidad de compasión y empatía” (Jelin, 86), pero al mismo tiempo se hace muy clara la creación o afirmación de identidad que está detrás del testimonio.

“Para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros». Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con «otros» para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias.”
(Jelin, 25)

Para que haya un testimonio efectivo, este se inscribe dentro de códigos para delimitar su propia identidad en el marco de las memorias culturales. Al haber una variación dentro de lo que la memoria social y la experiencia dicen, siempre quien testimonia un trauma va a encontrarse en una situación de “otredad”. Que sin embargo, no aliena al testimoniante, sino que le ayuda a construir las memorias de manera comunitaria:

“sabemos que no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (Arfuch, 79)

Las marcas de identidad que hay en un relato testimonial, como en cualquier otro discurso referido a un “yo” real autor, es también una manera de inscribirse y representar a la comunidad que está alrededor del testimoniante y los códigos sociales que están relacionados con ello. La memoria cultural, entonces, corresponde a toda la historia que enmarca y sostiene los códigos identitarios, y a los cuales se refiere la subjetividad para encontrar una historia común. Al recalcar que el testimonio debe realizarse dentro de una memoria cultural, volvemos a encontrarnos con esta situación de interconectar lo privado de la experiencia con lo público del discurso:

“Al tener este fundamento discursivo, y al depender de marcos narrativos existentes en una cultura, la cuestión del testimonio vuelve a un plano donde lo individual y lo colectivo se encuentran. La memoria –aun la individual—, como interacción entre el pasado y el presente, está cultural y colectivamente enmarcada, no es algo que está allí para ser extraído, sino que es producida por sujetos activos que comparten una cultura y un ethos” (Jelin, 89)

Más aún, comenzamos a ver que las nociones culturales de la creación de memoria en base al testimonio se hacen obligatoriamente comunitarios. Se debe producir en una comunalidad que esté dispuesta a trabajar la producción de testimonio y, a la larga, de memoria cultural para hacer efectivo el mismo trabajo que comienza con la enunciación de la experiencia en un testimonio, que debe culminar con la inscripción de esta en un panorama más grande que incumbe a todo participante de esta comunalidad.

Volviendo a las nociones de archivo y repertorio, debemos recordar que la memoria habita un espacio mixto entre ambos. La archivística se dedica a mantener los hechos “fácticos” documentados y organizados para la consulta, pero la memoria, al servirse de una experiencia real, tiene ramificaciones que le superan:

“La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación e interconexión (...) La memoria está corporalizada y es sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; enlaza las prácticas profundamente privadas con las sociales, incluso con las oficiales” (Taylor, 135)

No reniega de la información contenida en el archivo institucionalizado, que sirve para mantener los hechos “históricos”, sino que reconoce el aspecto de la memoria que, por estar

ligada a la experiencia, debe contener un componente corporalizado que pertenece al repertorio. El testimonio como discurso pertenece al repertorio, pues es una enunciación que debe hacerse de manera situada física y temporalmente, para adecuarse a los parámetros de la memoria social y el momento político en el que se construye; los textos que contienen un discurso testimonial pueden pertenecer al archivo, pero estarán datados y posiblemente desactualizados en relación al proceso en el que se encuentra el sujeto. Y, sin embargo, es de tener en cuenta que archivos institucionalizados son incapaces de dar cuenta de todas las dimensiones del testimonio:

“Las cortes de justicia, un “archivo”, un sistema de producción de documentos que en las Américas sirve a los intereses de los poderosos, no puede abarcar o “entender” las suplicas de los pobres (documentos oficiales, registros y figuras que relatan practicas genocidas, casi nunca quedan en los archivos públicos). Los circuitos institucionalizados de memoria y transmisión, tomados por los sectores dominantes, se mantienen amurallados frente a la población marginalizada” (Taylor, 291)

Cuando los intereses políticos del manejo del archivo no se alinean con mantener una constancia del testimonio y la memoria relacionada a las catástrofes de las poblaciones marginalizadas, estas le escapan y se mantienen dentro del repertorio. Se mantiene, a veces, en la memoria social por medio de tradiciones y transmisión oral del testimonio —que de nuevo pone su enunciación en el dominio público—, pero estas expresiones de memoria se escapan de los archivos oficiales.

Para el caso de *Retablo de Yumbel*, la situación de la memoria y el testimonio es especialmente difícil de incluir en el archivo por la carga política que estas sostienen. Como

se ha mencionado anteriormente, con el cambio de las corrientes político-ideológicas hay también un cambio de paradigma en la manera que se construye la memoria:

“Los procesos históricos ligados a las memorias de pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad y momentos de latencia, de aparente olvido o silencio. Cuando nuevos actores o nuevas circunstancias se presentan en el escenario, el pasado es resignificado y a menudo cobra una saliencia pública inesperada” (Jelin, 74)

Frente a la represión política y la censura para crear un silencio u olvido deliberado de las acciones de una dictadura militar, es difícil –si no imposible—realizar un acto testimonial completo, es decir, con un receptor que esté dispuesto a escuchar y a integrarlo dentro de la memoria social mediante el diálogo. Es el cambio de paradigma que ocurre con los cambios de gobierno una vez terminada la dictadura, lo que permite que se integre a la memoria social el testimonio que se encuentra en el repertorio sin refuerzo en el archivo. Durante el periodo de los 80, sin embargo, agravado por la crisis económica y con apoyo de organizaciones como la Vicaría de la Solidaridad, el ambiente político comienza a cambiar en el país y permite la aparición de una resistencia popular hacia el régimen. Antes de esto, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos fundada en 1975 y el Comité Pro Paz –que luego pasaría a ser la Vicaría de la Solidaridad bajo protección del arzobispado—fundado en 1973 por iglesias cristianas y judías, tuvieron operaciones que se relacionaban con el resguardo de los derechos humanos y la búsqueda de detenidos desaparecidos frente a la negación continua del régimen a la existencia de tortura o desapariciones. Estas organizaciones están produciendo una memoria en comunidad que se enfrenta directamente con el archivo institucionalizado, y que de vuelta a la democracia será oficializado gracias a las Comisiones de Verdad.

“La crítica de las visiones dominantes implícita en las nuevas voces puede llevar eventualmente a una transformación del contenido y marco de la memoria social (Leydesdorff, Passerini y Thompson, 1996), en la medida en que puede significar una redefinición de la esfera pública misma, antes que la incorporación (siempre subordinada) de voces no escuchadas en una esfera pública definida de antemano.”
(Jelin, 113)

La inclusión del testimonio de las víctimas de la represión del Estado en la memoria social requirió de años de trabajo. Por medio del testimonio han cambiado los parámetros que limitan las memorias y recuerdos sociales que definen la identidad nacional, especialmente relacionados con la época de la dictadura.

Entonces, al volver a *Retablo de Yumbel* nos encontramos con una obra literaria que está creando memoria mediante la utilización de testimonios que familiares de ejecutados políticos y ex-detenidos prestan a modo de repertorio sobre el que basar la narrativa. Lo que se hace es llevar estas narrativas trabajadas, editadas, mediadas por su autoría hacia el escenario. Taylor, al exponer sobre Yuyachkani, hace una reflexión sobre la aparición de testimonios o memorias traumáticas que me parece aplicables a esta situación también.

“La representación, para Yuyachkani, no contribuye más con la profanación de las víctimas, al convertir su sufrimiento en placer para el espectador. Antes bien, sin representación los espectadores no reconocerían su papel en la presente historia de opresión en la cual, directa o indirectamente, está implicados” (300)

De la misma manera Aguirre trabaja sus obras documentales, no sólo *Retablo...* Anteriormente ya se hicieron relaciones con el teatro de Brecht y con el teatro popular para

hablar sobre la implicación del espectador con la temática de la justicia social, además de la reflexión que se realiza después de asistir a la sala donde se presenta teatro con estas modalidades. Y aún así, la distancia en este tema en específico resulta aún más necesaria:

“Además, la elevada espectacularidad del terrorismo de Estado, como dije en otra parte, fuerza a los potenciales testigos a quitar la mirada, ciega a los espectadores que el teatro convoca “para ver” ¿Cuál es el papel del artista, pregunta Adorno, cuando el genocidio es parte de nuestra herencia cultural? (...) A través de la performance —la música, las danzas de máscaras y el encantamiento— la obra sugiere que la atrocidad puede ser recordada y pensada aún cuando no haya observadores externos ni recursos de archivo. Sin embargo, esta memoria desaparece cuando intelectuales y activistas fallan en reconocer las huellas dejadas por el testimonio corporalizado” (Taylor, 292)

Frente al terrorismo de estado y las violaciones a los derechos humanos, el teatro como una tribuna que Aguirre postula resulta una herramienta extremadamente útil al momento de hacer saber sobre la realidad y las experiencias con respecto a este. La violencia estatal está constantemente utilizando elementos performáticos o teatrales para hacer más efectiva su política de terror, entre ellos el olvido y la censura dentro del archivo: una desaparición completa implica que no puede quedar ninguna evidencia, ni siquiera en el archivo. Y para hacer frente a esto la manera que utiliza el colectivo El Rostro en acompañamiento con Aguirre es el teatro. Especialmente aquel que está creando una memoria por medio del testimonio corporalizado y del repertorio tradicional de la religiosidad popular de Yumbel.

“Las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada” (Taylor, 34)

En base una vez más a Taylor, mediante esta repetición del testimonio –una vez en las declaraciones con policía y fiscales, otra vez con Aguirre, y otra vez en el escenario—se transfiere ese saber por medio de la repetición también del ritual de la peregrinación al santuario de Yumbel cada 20 de Enero.

Al crear esta obra con los testimonios de las madres de las víctimas de la masacre en Laja y reconocer su participación, junto con las décimas de San Sebastián y otros testimonios de tortura y prisión política; Aguirre escribe de manera desapropiada, como ya se discutió anteriormente. Ahora, las consecuencias de una escritura desapropiada es también una memoria que consiste en una práctica política activa –especialmente con los postulados de Brecht y el teatro político sirviendo como fundamentos para la formación de Aguirre—que vuelve a presencia la “otredad” de la que hablamos anteriormente.

“Una relación con un/a «otro/a», que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad, a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que «normaliza». Y esta alteridad se traslada después al vínculo con el lector. No se espera identidad, sino reconocimiento de la alteridad.” (Jelin, 95)

Este reconocimiento de la alteridad es similar a la forma de distanciamiento que Brecht postula, en la que al detener el proceso de identificación con lo que se está interactuando, el espectador puede tomar una posición crítica y actuar en función de sus propias reflexiones.

“Esto contrasta con la manera habitual de las narrativas autobiográficas en primera persona. Se espera de ellas que la escritura sea reveladora, íntima, casi confesional. En sus «secretos», la testimoniante se ocupa una y otra vez de excluir al lector de su círculo íntimo, señalando

permanentemente la diferencia. No hay lugar para la identificación, sino para el diálogo” (Jelin, 90)

Aguirre aquí deja ver un diálogo que se crea entre ella y las testigos que prestan sus testimonios, para construir una narrativa que puede mostrar por medio del ejercicio teatral, que también genere un diálogo con el espectador. La experiencia de los sobrevivientes no es una experiencia común, y no pretende serlo, sino que Aguirre utiliza su acercamiento para generar esa empatía que está distanciada por la alteridad. Pretende con esta reflexión crear una narrativa de memoria que permita una lucha en favor de la justicia.

4.1 Las mujeres de Retablo

4.1.1 Marta

Marta se presenta rápidamente por medio de la narración de Alejandro al comenzar la obra, cuando los actores de la compañía itinerante aparecen en el escenario y se nos presenta la situación en Yumbel.

“**ALEJANDRO:** (*En sector delantero, como narrador.*) Verano del 80. La idea fue de Marta. La de escribir la obra y representarla en la plaza para la fiesta de San Sebastián... Yo amaba a Marta. Pero ella seguía amando a su compañero —mi hermano Federico—, caído en el año 75” (16)

Desde este primer momento se podrán reconocer los tres pilares que continuarán a lo largo de la obra y que serán los que modelen la configuración de su personaje. En primer lugar, es la mujer que se pone en el papel de la “viuda” del detenido desaparecido, especialmente del dirigente político, y por tanto es la responsable de recordarlo y dar testimonio de su sacrificio e ideales de seguir difundiendo sus palabras. En segundo lugar, es la mujer que tiene un fuerte

componente político y que se hace cargo de sus propias convicciones políticas en una acción de liderazgo. Por último, es innegable la relación de Marta con Isidora Aguirre, en la medida que su proyecto teatral y su ideología son semejantes a los de la dramaturga.

En esta primera caracterización, será sencillo reducir a Marta como a tantas otras mujeres que aparecen en el teatro como una figura pasiva. Muchos análisis se han hecho al respecto, de los cuales no pretendo quitar el mérito. Se ha dicho específicamente de Marta como de otras personajes de Aguirre:

“Estas no son tratadas en tanto sujetos con su propia identidad y acción autónoma sino que su definición de género es la de estar disponibles para sus hombres, ofrecerles un amor incondicional, demostrar la valía de éstos por despertar amor y afecto en mujeres bellas e íntegras como son ellas, esperar pacientes a que estos realicen su misión en tanto comparten su objetivo de lucha, manifestar su intranquilidad, sufrimiento, temor por los riesgos que corren sus hombres, serles amorosamente fieles por siempre aun cuando sus hombres ya hayan muerto, etc. Dramáticamente, cumplen la función de transmitir una sensibilidad emotiva ligadas a la heroicidad y vida en riesgo de sus amados, la que el espectador es incitado a compartir por identificación con estos personajes positivos. Son, en este sentido, estos personajes femeninos personajes tipos o ideales dentro del canon más tradicional de lo femenino, no indagados en sus contradicciones propias del género” (Hurtado, 77)

Si bien hay aspectos de este análisis que me parecen interesantes a la hora de interpretar a Marta como a cualquier otro “interés romántico del héroe” dentro de una pieza literaria, me parece reductivo asumir que la única posición que tiene es la de la espera eterna por el hombre

que se ha marchado a luchar. Sin negar que su posición de espera eterna puede despertar algunos estereotipos típicos del género, no es una equivalencia que me parezca justa.

La inherente sentimentalidad de Marta no la hace menos partícipe ni menos activa en la búsqueda de justicia o en su convicción política. Sus acciones están más alineadas con lo que puede considerarse característicamente femenino, pero una acción femenina no es inherentemente pasiva. Al contrario, es ella quien más explícitamente expresa sus convicciones políticas dentro de la obra

“**ALEJANDRO:** Marta, ¿qué te hizo unirme a nosotros?

MARTA: *(Tarda algo en responder)* Mis razones son... Muy simples. (...) No soporto ver niños mendigando.

ALEJANDRO: Vale. La verdad es que siempre estamos barajando conceptos, enredados en consignas... y a menudo se olvida uno de lo esencial. *(Pausa)* Niños mendigando ¿Por qué no? (...) Nunca más niños mendigando, nunca más niños con fusil

MARTA: *(Con voz queda)* Nunca más tortura” (27-28)

A Marta se le permite ser políticamente activa, aunque pueda acusársele de ser excesivamente sentimental. Su empatía y su propia convicción la hacen ser una parte de la lucha en el mismo plano que cualquier otro de los elementos de la lucha política. Incluso en dilemas políticos complejos que Aguirre plantea relacionados a la supervivencia y la tortura. En el momento en que se nos presenta el testimonio de Eduardo de manera sorpresiva en medio de un cuadro de la historia de San Sebastián:

“**EDUARDO:** (*Muy alterado, lee en el libreto.*) «Entrega a tus hermanos y serás libre» Marta, Alejandro, ¡yo jamás nombré a Federico! ¡Aunque me preguntaban por él todo el tiempo! Entregué unas direcciones falsas. (*Se deja caer deprimido en el borde de la tarima.*) Y luego... una verdadera, según lo convenido.

MARTA: Eduardo, ¿de qué estás hablando? (*Se le acerca cariñosa.*)

EDUARDO: De torturas. Puedes resistir la picana eléctrica, los golpes, los simulacros de fusilamiento, pero ¡la asfixia, no! (*Agresivo, golpea el libreto*) Alejandro, cuando escribiste la obra. ¡olvidaste la asfixia, en la escena de la tortura! (...) No debo estar aquí representando ese rol de macanudo... Federico lo hubiera hecho con más convicción ¡él jamás abrió la boca! (...) ¡Y no me digan que no tuve la culpa!” (35)

Se presenta la situación de Eduardo, detenido y torturado por su participación política, pero sobreviviente. La delación bajo tortura se pone en discusión moral desde la propia perspectiva del torturado, pues al quebrarse condena a los compañeros que caerían después al mismo destino. La propia vida es puesta bajo escrutinio, al estar envenenada por una culpa que se reconoce en sobrevivientes de distintas catástrofes relacionadas con las violaciones de derechos humanos. Primo Levi habla sobre la misma “culpa” que se representa en el texto: “Se trata sólo de una suposición, de la sombra de la sospecha: de que todos seamos el Caín de nuestros hermanos, que todos nosotros (...) hayamos suplantado a nuestro prójimo y estemos viviendo su vida.” (Levi, 336). La “culpa” de quién sobrevive una catástrofe está fundamentalmente relacionada con el conocimiento de los miles que no han vuelto, más aún cuando se ha sido cómplice de lo que Levi llama “zona gris”, donde se ubican quienes de una u otra manera han comprometido su propia moralidad por asegurar su sobrevivencia, y por tanto se encuentran en una zona ambigua entre víctimas y colaboradores. No quiere decir

esto, en ningún momento, que sus trasgresiones les quiten el papel de víctimas, sino que en medio de una situación límite los compromisos sociales y morales se desdibujan y modifican. Hay un reconocimiento tácito entre aquellos que se posicionan como los “salvados” de las catástrofes en relación a su propia culpabilidad: “Sobrevivían los peores, es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos.” (Levi, 337). Y así también se posiciona Eduardo por su propia experiencia dentro de la prisión política. Argumentando que es el único ser capaz de juzgarse. En su propia racionalidad, la delación es suficiente para condenarlo.

Y sin embargo, frente al dilema moral al que se enfrenta el público, es Marta quien tiene a última palabra respecto al tema:

“**MARTA:** ¡Están ahí culpándose y disculpándose! ¿No se acuerdan entonces que los únicos culpables son «los otros»? ¡Los que torturan y matan! (*Pausa*) «Culpables son los que persiguen como si fuera el peor de los delitos, el deseo de los hombres de vivir con justicia y dignidad» (*Mostrando el libreto que tiene Eduardo en sus manos.*) ¿No es eso lo que escribiste aquí, Alejandro? (*A Eduardo*) Son las palabras del Tribuno”
(37)

La división entre “estos” y “los otros” que hace Marta es similar a la que Levi hace cuando trata de separar las dos maneras en las que se interactúa con la zona gris:

“El primero es una elección que no tiene escapatoria, es la obediencia inmediata o la muerte; el segundo es un hecho intrínseco al centro del poder, y hubiera podido solucionarse (como en realidad se solucionó muchas veces) con alguna maniobra, con algún retraso en la carrera, con un castigo moderado o, en el peor de los casos, con el traslado del remiso al frente de batalla.” (Levi, 324)

Aunque lo hace de manera corta y sin entrar en introspecciones filosóficas, la posición es clarísima: “los otros” que torturan y matan, que persiguen el deseo de justicia y libertad, no están en la misma condición que los que interactúan con la zona gris por sobrevivencia o necesidad. Nunca se hace muy claro si la dirección que dio Eduardo fue la de Federico, y aunque hubiese una seguridad absoluta, no recae en él la culpa en ojos de Marta, sino en aquellos que ejercen el poder de manera violenta, en “los otros”. La situación moral en las que estos “otros” se ubican a lo largo de la obra una vez más nos permite dar mano a lo que Levi desarrolla:

“La vergüenza que los alemanes no conocían, la que siente el justo ante la culpa cometida por otro, que le pesa por su misma existencia, porque ha sido introducida irrevocablemente en el mundo de las cosas que existen y porque su buena voluntad ha sido nula insuficiente, y no ha sido capaz de contrarrestarla” (331)

Con las diferencias propias del caso, puede extrapolarse a la situación chilena durante la dictadura, y se muestra dentro de la obra también.

“**MUJER 1:** Me corrió el guardia González, «por hablar tanta lesera», dijo. (...) Le pregunté cómo podía trabajar en esas casas donde mortifican a los jóvenes inocentes. Y él dijo: «No son inocentes. Y aunque el trabajo es feo, alguien tiene que hacerlo» (...) Si es tan feo, búsquese otro. Y él «¿Con esta desocupación? Además, siendo uniformado, a mis hijos no les va a faltar.»” (33)

De esto se excusa a Eduardo por la misma razón que se condena a los que ejercieron la violencia: él si siente culpa, mientras que los militares justifican su acción para evitarla.

Detrás de ella está el reconocimiento del valor humano de la víctima y la falla del sistema moral que permite el horror, y la debilidad del propio ser al momento de enfrentarse a estos.

Marta no existe sólo como una espera entregada, sino que es una espera que va de la mano con su propia lucha social, especialmente en esferas que aparentan ser más propias o cercanas al ámbito femenino. Hay una exploración del papel de la mujer dentro de la lucha comunitaria tanto como compañera del revolucionario como en su propio derecho de accionar en los cortos diálogos que mantiene con sus compañeros. Y sin embargo, es imposible obviar que una parte importante del conflicto relacionado con Marta está referido a su relación con Federico. Desde un principio se nos dice en el ya citado pasaje en el que se afirma su devoción a su amado, aún en ausencia. Esta es una contradicción propia del papel femenino que Aguirre decide explorar y con tal, reivindicar el papel de las mismas mujeres que prestaron su testimonio para crear al personaje.

Volviendo a los pilares de su construcción, la manera en la que Marta y Federico se relacionan a través del diálogo muestra la manera en que su relación también construye significado. Marta constantemente toma las palabras de su amado para mantener su memoria con vida.

Otro de los juegos estéticos que se hacen con el personaje forma parte de la representación de la obra de San Sebastián cuando Marta interpreta a Torcuato, un cristiano que es apresado y torturado por sus ideales. De esta manera, Marta toma el lugar de Federico como detenido y toma su imagen para hacerla de nuevo aparecer. Si nos volvemos sobre la teoría de Taylor, aquí Marta está tomando una parte del repertorio corporalizado de la experiencia de Federico, y la repite en un acto de memoria y reivindicación del testimonio descorporalizado. Es imposible saber lo que pasó con Federico de su boca, por lo que su testimonio no debe

corporalizarse de maneras distintas con tal de darle un espacio para mantenerse dentro del repertorio.

“Esta batalla simulada deja ver que es la naturaleza corporalizada del repertorio lo que les garantiza a esos actores sociales la oportunidad de reordenar los personajes en formas paródicas y subversivas” (Taylor, 70)

Asimismo, al tomar el papel de la víctima de represión en la actuación, hay una corporalización de la experiencia que crea un nuevo significado. Lo que el espectador ve en el escenario es la esposa de un hombre torturado tomando su papel, pero no sólo en una función mimética, sino que con ello retoma algunas de las palabras que Federico pone en su carta:

“Aunque convives con la muerte aprendes a amar la vida. Las palabras van pasando de boca en boca, de celda en celda. Y se escapan luego, endilgándose por aquellos largos y secretos caminos que las llevan hasta los nuestros. Ni los grandes gestos, ni los pequeños sacrificios” (41)

“**TORCUATO:** «Porque ninguno tiene más gran amor que éste, que es el de poner la vida por sus hermanos.» ¡Ya no siento el peso de mis cadenas! Tu fuerza da fortaleza” (40)

De esta forma Marta toma el papel de su amado y lo recontextualiza: lo pone en la situación del mártir y lo pone, como se ha mencionado anteriormente, en conjunto con los grandes valores de justicia que se relacionan con los grandes relatos occidentales. De esta forma, Marta también se pone en esa posición. No se engrandece como un héroe, sino que se

posiciona de manera horizontal como quien mantiene la instrucción de Dios en labios de Sebastián: “Pero si mi palabra han guardado, también guardarán la vuestra” (40)

Por último, Marta también tiene una dimensión relacionada con el mismo discurso de Isidora Aguirre que me parece interesante de analizar. En ella hay muchos de los rasgos por los que se reconocen a la autora: la búsqueda de archivo histórico y representación teatral, como el signo que nos presenta esta posición.

Muchas veces servirá como voz para las consignas que Aguirre quiere traspasar dentro de su obra. Su simple razón para unirse a la lucha aparentemente de corte marxista es similar a la que Aguirre da para sus propias inclinaciones políticas: “Nacen muy pronto, no por saber de Marx o de política, sino por un pronunciado instinto maternal: me inquietaba —más que eso, me producía desazón—ver en la calle niños pequeños en harapos, mendigando” (en Jeftanovic, 99). Si no es un inserto a propósito de las intenciones de la autora, sí es una exploración de sus propias inclinaciones políticas y el papel que estas tienen en su creación. Marta está incluso más personalmente involucrada con la creación de la obra dentro de su propio encuadre que Aguirre, pero ambas se mueven por una moción empática con la sociedad y las víctimas de su violencia para su creación.

4.1.3 Juliana

Juliana es una mujer joven, una niña que vende cirios en la plaza junto a su padre el Chinchinero, y que se encarga de llevar el estandarte que guía a las procesiones y recitar las décimas que componen la historia de San Sebastián. Más allá, Juliana es la encargada de los intervalos entre cada cruce entre el *Retablo de Yumbel* de los actores y el del espectador. Aparecerá en cada intervalo con una décima que trace la línea entre la realidad y la ficción.

El papel de Juliana vuelve a encontrarse con la noción de repertorio, pues es la representación de la tradición popular que es el eje y guía de toda la narración. En ella se encarna al pueblo de Yumbel y todo lo que tiene que ver con la historia de San Sebastián y el conocimiento que los mismos habitantes tienen de la historia como parte de su propia identidad local. Como parte de una religiosidad que está intrínsecamente relacionada con la historia de la comunidad, en el momento que se ve enfrentada a la represión violenta de la dictadura, esta también se vuelve parte de una continuidad de violencia que afecta su vida privada y cotidiana.

La experiencia privada de Juliana también se ve afectada por la situación de los asesinados. Su relación no es directa como las madres o los amigos de los asesinados, sino que forma parte de la memoria colectiva a la que también se inscribe su vida. Su vivencia será fundamentalmente distinta a la del resto de actores de la obra en parte importante por su edad. Con 18 años, es el personaje más joven y, por tanto, quien tiene menos recuerdos de antes que se instaurara la dictadura. También con esto hay una vivencia “por cercanía” que tiene con la represión que no forma parte de su propio núcleo familiar —o al menos no explícitamente—pero del que se hace parte de otra manera que corresponde a lo que Jelin explica sobre la construcción de memoria generacional:

“Están también quienes no tuvieron la «experiencia pasada» propia. Esta falta de experiencia los pone en una aparente otra categoría «son otros/as». Para este grupo, la memoria es una *presentación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as «otros/as»*. En verdad, se trata de pensar la experiencia o la memoria en su dimensión inter-subjetiva, social. (...)

Los sujetos pueden elaborar sus memorias narrativas porque hubo otros que lo han hecho antes, y han logrado trasmitirlas y dialogar sobre ellas.” (Jelin, 33)

Juliana no tiene una experiencia en primera mano con la violencia política que el espectador pueda conocer. Y debido a su corta edad, es difícil que tenga recuerdos que se relacionen con la persecución política de la misma forma que otros adultos que la vivieron. Su implicación política como parte del pueblo que acompaña a la compañía de teatro hace que al escuchar y conocer los testimonios de personas que estuvieron involucradas directamente con la violencia política, su memoria narrativa se construya en estas relaciones sociales.

Posteriormente, otros autores que crecieron en el período dictatorial darán cuenta de muchos aspectos que involucran la infancia y adolescencia en este clima político-social, pero lo que Aguirre expone en Juliana es aún una vivencia en desarrollo que se está formando de manera social en torno a las experiencias de otros sobrevivientes mediante sus testimonios que pasan a ser parte de la vida pública y privada de Juliana.

4.1.2 Magdalena

Magdalena es la vestuarista del grupo de teatro. Cooperó con la Asociación De Detenidos Desaparecidos, organismo que la recomendó al grupo para desempeñar esa función. Es sobreviviente de un centro de detención clandestino en Argentina, donde fue detenida y torturada en estado de embarazo en donde tuvo a su niño. Las secuelas de la detención aún son muy claras en ella: usa lentes oscuros todo el tiempo y habla poco, alejándose incluso de otros actores al principio. Su historia está basada en el testimonio escrito de una mujer argentina, del que la autora utiliza fragmentos para construir el diálogo —Aguirre no da el nombre de la mujer dentro del texto—.

La negación de Magdalena a hablar de su experiencia en la prisión política es representativa de una actitud compartida de los sobrevivientes respecto de su propio testimonio, puesto que es una vuelta a un pasado traumático y doloroso, hay una reticencia a volver: “el recuerdo de un trauma, padecido o infligido, es en sí mismo traumático porque recordarlo duele, o al menos molesta: quien ha sido herido tiende a rechazar el recuerdo para no renovar el dolor” (Levi, 304). Esta situación refleja la delicadeza con la que Aguirre toma la puesta del testimonio en escena; no sólo lo coloca como un dato morboso, sino que reconoce la diversidad en los procesos de duelo que lo acompañan, que se ven reflejados en la misma manera en que coloca a los personajes que testimonian.

El testimonio de Magdalena responde a una dimensión de la violencia de Estado sufrida bajo las dictaduras del cono sur que no sería retomada considerablemente hasta inicios de los 2000: la maternidad clandestina. El fenómeno se dio a lo largo del continente, pero especialmente en relación con centros de detención clandestinos en Argentina donde fueron llevadas específicamente las mujeres embarazadas de manera sistemática en la zona de La Plata.

“MAGDALENA: «Me detuvieron en Buenos Aires, en abril de 1977. Tenía un embarazo de dos meses. El mismo día detuvieron a mi compañero, en la vía pública. Me sacaron con violencia de mi casa y me arrojaron al piso de uno de los automóviles que realizaban un “operativo”. En el campo de prisioneros que llamaban “El Chupadero”, me bajaron —siempre a gritos y a golpes—y me obligaron a correr en todas direcciones, con la vista vendada, haciendo que me estrellara contra las paredes y tropezara con los detenidos que estaban en suelo. Durante cinco días estuve atada a

mi compañero; todos esos días le aplicaban a él la picana eléctrica. (*Pausa*) No sé cuántas veces fui vejada... y violada.» (59)

El “Chupadero”, hace referencia al centro clandestino de “El Pozo de Quilmes” en la ciudad de Quilmes, de la provincia de Buenos Aires en Argentina, donde fueron detenidas al menos 7 mujeres embarazadas.

La maternidad es un aspecto que las dictaduras de la época quisieron controlar por una serie de razones relacionadas con la idea del “enemigo interno” que se utilizó transversalmente para justificar la persecución a opositores. La idea era eliminar la proliferación de este enemigo en todas las formas posibles: biológica e ideológicamente. Muchas veces, sus hijos eran también robados y “apropiados” por los perpetradores para evitar que siguiera la descendencia de este enemigo interno. “De esta manera, los represores producían una instrumentalización radical de los cuerpos femeninos: las detenidas, sometidas al poder deshumanizante del centro clandestino de detención, lejos de poder decidir sobre sus maternidades, quedaban reducidas únicamente a sus funciones reproductivas” (Álvarez y Laino, 15).

Aguirre decide no profundizar en este aspecto, pero es conocido que las mujeres que parieron dentro de centros de detención clandestinos como El Pozo de Quilmes lo hicieron en condiciones deplorables la mayoría de las veces, siendo sometidas a una violencia que está directamente relacionada con su condición de madres y, por tanto, con su género. La dictadura argentina, al mismo tiempo que la chilena, se atañe a una variedad de valores conservadores tradicionales que también tienen una relación con el machismo y patriarcado que pretenden mantener como parte esencial de sus valores —los “valores familiares tradicionales” suelen repetirse en discursos conservadores de la época y aún pueden

reconocerse en los actuales—que también se hace visible en la violencia sexual que se ejerce sobre las mujeres prisioneras. “La represión fue ejecutada por una institución masculina y patriarcal: las fuerzas armadas y las policías. Estas instituciones se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar el orden «natural» (de género)” (Jelin, 106). La “subversión” no podía tener rostro de mujer por ir en contra de los fundamentos del orden que se pretende imponer para “salvar” la nación. Hay una doble trasgresión: la primera por ser militante, la segunda por ser mujer. “En los centros clandestinos de detención las mujeres fueron castigadas y torturadas no solo por su militancia social o política sino también por haber transgredido las fronteras aceptables de género y nación, según el discurso dictatorial” (Álvarez y Laino, 23). Es una violencia específica que sólo las prisioneras llegaron a conocer, que se relaciona con todas las vejaciones esperadas de la prisión política y la tortura, alcanzan un nivel de deshumanización que atenta también con su autonomía corporal y reproductiva, negando también su rol social y afectivo con sus hijos.

Otras obras de teatro como *NN 12* de Gracia Morales en 2008 abordarán el tema de la maternidad clandestina y la violencia sexual, pero Aguirre se adelantó en el reconocimiento de la importancia de este tipo de testimonios a la hora de analizar los métodos que utilizaron los distintos regímenes dictatoriales del Cono Sur para controlar la vida cotidiana de la población. Hay una visión de género que vuelve a destacarse dentro de la obra, una exploración de la prisión política que se ve marcada por el género.

Además, hay que considerar el papel de la maternidad dentro del imaginario de la misma obra. Después de todo, hay un conjunto de personajes con el nombre de “Madre”. La posición de la madre dentro de la familia y dentro de la misma obra se resalta una y otra vez, y Magdalena pasa a ser parte de las Madres explícitamente dentro del texto cuando se quita los

lentes y toma el mismo velo que ellas portan. Con esto, Magdalena al testimoniar y dar una luz a su propia experiencia corporalizada con la violencia estatal relacionada específicamente con su género y su maternidad, se une a la misma lucha de las madres de detenidos desaparecidos en Yumbel.

Así se une también a esta noción de la lucha por justicia que tiene Aguirre, que constantemente aboga por una lucha unificada y comunitaria. La dramaturga asegura que quién está en la miseria no puede salir sólo, sino que necesita de alguien del exterior para alcanzar una justicia en conjunto. Y aquí cuando los actores le entregan el escenario a Magdalena para dar su testimonio, da el paso para que pueda unirse a una lucha que eventualmente llevará a la creación de una memoria y eventualmente una justicia. Pues es imposible crear un discurso testimonial que no tenga un receptor. “Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido” (Jelin, 84). El testimonio es obligatoriamente un diálogo que necesita de una escucha para poder construirse y desarrollarse, que no sólo ayuda a la persona que está expresando un discurso testimonial, sino que ese discurso se crea de manera comunitaria.

Pero el testimonio de Magdalena no es sólo sobre la prisión, sino que en gran parte se centra en las secuelas que ha dejado la violencia en su cuerpo y en su manera de relacionarse con el entorno.

“ACTOR 1: ¿Tienes algún problema con la vista?

Un silencio. Lo mira indecisa, por fin responde con voz entera.

MAGDALENA: «Allá» nos tenían siempre con una venda negra en los ojos. (*Ante la mirada del Actor 1.*) En el campo de prisioneros (...) Me parece que todavía sigo en esa oscuridad” (52)

Desde el momento que el público ve a Magdalena puede notar los grandes anteojos que serán parte crucial de su caracterización, por lo que ligarlos con su prisión y tortura hace que los espectadores tengan una reacción más grande con este detalle. Y también crea esa distancia que permite analizar el momento: todo aquel que pasa por la tortura llevará esas cicatrices por el resto de su vida, lo que hace aún más despreciable el acto en sí.

“**MAGDALENA:** “«Poco después de mi liberación nació mi hijo. Pronto tendré que explicarle que secuestraron a su padre en *su* país, *su* patria, por el solo delito de luchar por una vida más justa.» (60)

También se presenta lo complejo de las relaciones interpersonales e identitarias que Magdalena tiene desde su tortura. Dado que la memoria y la identidad están intrínsecamente relacionadas, como se ha discutido anteriormente, el testimonio de su tortura también tiene una resignificación del “otro”. Antes Marta hace una separación entre el “nosotros” y el “otro” basada en códigos morales respecto a la voluntad y el horror, y aquí Magdalena hace una definición del “nosotros” también en la función de su vivencia: el núcleo familiar que constituye con su compañero y su hijo, que extiende la pertenencia hacia su patria, y cuyo vínculo se ve intervenido por la violencia.

“**MAGDALENA:** «Al año trasladaron a mi compañero. Traslado era sinónimo de muerte, era ser conducido a un pozo de cal y dispararle ráfagas que lo hacían caer

dentro. Lo trasladaron junto con otros dieciséis prisioneros que hasta hoy figuran en las listas de detenidos-desaparecidos” (59)

Se produce entonces un vuelco dentro de su propia familia, que rompe —o al menos daña— las relaciones identitarias que la relacionan con su país. No se pierde la relación entre “patria” y “padre” cuando habla de la próxima conversación con su hijo, aunque hablar de la muerte de la patria puede ser extremo al extrapolar el sentido de esta frase, hay un sentimiento de pertenencia tanto de la persona que sufre prisión política como de su descendencia.

Magdalena, entonces, no es un simple testimonio de la prisión política que se ha insertado dentro de la obra, sino una exploración del duelo frente a la violencia de Estado en todas sus etapas y la manera en que estas se relacionan con el género. Desde el momento en que el poder aparece y comienza a modificar los valores asociados a la idea de nación, pasando por la prisión política y las consecuencias que estas dejan. Resalta además la importancia de testimoniar, es decir, crear un discurso de memoria no sólo por una necesidad de justicia social, sino también para posibilitar el proceso de duelo que debe proceder para poder seguir con la vida después del evento traumático. Lo hace con delicadeza, para que el espectador pueda ser testigo de la evolución de Magdalena mientras se rodea de personas que están dispuestas a escuchar, y de cómo se une a la lucha cuando puede “trabajar” estas memorias de manera correcta. Ese será el papel del espectador: el de escuchar para crear memorias y en ellas encontrar una manera de luchar.

4.1.4 Madres

Por último están los 3 personajes que comparten un nombre: Las Madres. Son un personaje colectivo conformado por madres y esposas de los asesinados de Laja. La conexión inmediata

es con las famosas Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, asociación formada en 1977 para encontrar a los desaparecidos por la dictadura argentina y luego para buscar a los culpables de su desaparición o asesinato; y no es para menos, pues están basadas en los testimonios y las conversaciones que Aguirre mantuvo con familiares de los asesinados. Esto contribuye a que sean personajes especialmente emocionales, y que carguen con el clímax de la obra.

Desde el principio, las mujeres o madres hablan en conjunto con Juliana y el Chinchinero, haciéndose así parte de la comunidad del pueblo de Yumbel y, por tanto, del ambiente campesino del lugar. La primera presentación que tenemos de las mujeres o madres está relacionada directamente con su posición política, o al menos con una lucha que no alcanza una resolución. La relación está hecha para el público cuando una de las mujeres comienza a relatar el crimen de la matanza de Laja: Estas mujeres están relacionadas con los 19 asesinados, y su lucha busca obtenerla justicia que se les debe.

El espacio que el personaje de las Mujeres ocupa es el que más explícitamente se muestra como una escritura “desapropiada”. Aunque sus nombres no aparecen directamente en el texto — lo que Garza desaprobaba en su propia poética— los diálogos de las mujeres parecen directamente sacados de conversaciones que mantuvieron con la autora en el momento de la escritura. El lenguaje es sencillo y directo, y cargado de emocionalidad en cada diálogo, en gran parte dirigido una a la otra; y ocasionalmente a su patrono Sebastián o a sus seres queridos desaparecidos. La escritura se hizo decididamente en comunalidad, lo que se corresponde con el objetivo de la obra de poner en el escenario los acontecimientos para darles una tribuna. Más aún, si el diálogo de la obra se trabajó en conversaciones donde los

mismo sujetos deciden qué poner en el texto —y por extensión, el escenario—, la obra devuelve esos testimonios a su origen comunitario.

También por esto es que las madres hacen referencias a luchas internacionales que se asemejan a la suya.

“**MADRE 3:** Muchos familiares no encuentran todavía a los suyos, y siguen con la esperanza de hallarlos vivos.

MADRES 1: «Vivos los llevaron, vivos los queremos» es la consigna en otros países (...) Hay desapariciones en Argentina, Uruguay, Bolivia, El Salvador, Guatemala, Colombia... y tantos países de América Latina

MADRE 3: Dicen que las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, escriben sus nombres en los carteles, y siguen con esperanza de encontrarlos...” (49-50)

Esta referencia también evoca la comunalidad de la lucha por justicia. Especialmente dentro de la poética de Aguirre, se realza su importancia a la hora de alcanzar cambios sociales. Y demuestra nuevamente la intención de hacer el escrito con la lucha de distintos grupos visibles en la sala de teatro y, por tanto, para la sociedad en general.

Y sin embargo, me parece de nuevo recordar que la obra está extremadamente datada. Los testimonios de las madres que aparecen en la obra son parte del archivo en museos y numerosos procesos legales a 50 años del golpe militar; pero en 1987, cuando la obra se estrena, el testimonio de repertorio era lo único posible. He aquí la gran intención detrás del personaje de las mujeres: reivindicar y visibilizar una lucha que se considera no sólo irresoluta, sino que se niega constantemente por el archivo institucional.

En 1977 se comenzó la investigación de manera secreta por la asistente social Nelly Henríquez y la abogada Martita Wörner, ambas del departamento de Servicio Social del Arzobispado de Concepción. Y en julio de 1979, poco antes del descubrimiento de la fosa común en Yumbel, se presentó la querrela ante el Juzgado del Crimen de Laja en contra de funcionarios de carabineros por el delito de secuestro y homicidio calificado por los 19 desaparecidos de la zona de Laja. En 1980, después de pasar la causa a la Fiscalía Militar de Los Ángeles, se determina que los 19 estuvieron detenidos en la Tenencia de Laja y sepultados en el fundo San Juan, aunque no se determinó la causa de muerte, se le atribuyó a actos de terceros. La causa sería sobreseída definitivamente en 1981, amparada en la ley de Amnistía establecida en 1978. (Tenencia de San Rosendo — Memoria Viva, 2021). Y esta sería la situación en la que se encontraban los familiares de los ejecutados políticos de Laja cuando se comienza la investigación de Aguirre. Lo que se considera una “verdad oficial” es que en la Tenencia de Laja se mantuvieron detenidas 19 personas que fueron sepultadas y posteriormente removidas hacia el cementerio de Yumbel. El proceso también es comentado a la audiencia por las madres:

“MADRE 2: Yo asistí a los tribunales, estuve en los careos, ¡fue tremendo! Esos mismos que delante de nosotros los habían ido a detener, negaron todo. ¡Así, todo!

MADRE 3: Total, andaban tranquilos: de antemano sabían que los iban a amnistiar.

MADRE 2: Pero fue un consuelo oír al fin la verdad, ahí, públicamente, en los Tribunales de Justicia” (51)

Aguirre aquí presenta el fallo de la narrativa oficial que la institución presenta. Hay una mentira premeditada que tiene el objetivo de ocultar una parte crucial de la historia, que solo

puede desmentirse por medio del testimonio y la creación de memoria. Sin embargo, el testimonio de las Madres se encuentra con una escucha que no resulta activa ni empática, lo que vuelve a la situación traumática del acontecimiento, y no genera una creación constructiva de memoria (Jelin, 85). Esto reivindica el testimonio corporalizado, e incluso el testimonio en ausencia para crear una narrativa coherente pese a los obstáculos que el archivo institucionalizado crea.

La causa volvería a abrirse en 2010, y los familiares de los asesinados pudieron conocer la causa de muerte de sus seres queridos gracias a la confesión del cabo Samuel Vidal en 2011. La sobrina de Alfonso Macaya — 32 años, comerciante—Fresia Ponce Macaya, en una entrevista para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos luego expresaría sentimientos similares respecto a la investigación:

“Cuando fue la reconstitución de los hechos, fue un golpe muy fuerte. 2011 fue. Entonces como que quedamos demasiado, demasiado así como, por lo menos nosotros mismos que nunca habíamos sabido cómo lo habían hecho, cómo hicieron, cómo... Cómo los habían matado. Se supone que en la reconstitución de hechos ellos fueron al lugar, al bosque donde los ejecutaron. Entonces yo, en lo personal, yo quedé muy mal. Muy mal. (...) Y después vino todo el juicio. Y después vino los viajes a Conce de algunas. Y más cuando ellos quisieron, que el juicio todavía no se sabe mucho qué es lo que va a pasar, porque ellos pidieron, pidieron. Eh ¿Cómo se llama? Rebaja a la condena, incluso pedir menos plata por la, la ¿Cuánto se llama que le piden ellos? Para cuando salen de, bajo fianza. 300 mil pesos, pagaron. ("Testimonio Audiovisual Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de Laja y San Rosendo", 8:15)

En el video de la entrevista, una de las participantes dice “Esto te da una satisfacción” detrás del testimonio de Fresia. El procedimiento parece similar al de 1980: Aunque hay una falta en el sistema de justicia y archivo institucionalizado, la validación del testimonio del repertorio que se oficializa y pasa al archivo contribuye con los mecanismos que permitirían una justicia. Puede parecer imprudente sumar datos que no se conocían en el momento de la creación de la obra, pero me parece interesante la proyección que puede hacerse, y cómo la subjetividad de las personas representadas coincide con la expresión futura. Es una sutileza que la autora puede encontrar solamente cuando se realiza una escritura comunitaria para encontrarse con esas subjetividades que aún pueden permanecer en el tiempo.

Y sin embargo, hay algo en la oficialización que se pierde: la experiencia corporalizada y comunitaria. El archivo constantemente obvia estos detalles pues necesita un hecho “objetivo”, que es imposible conseguir en la experiencia subjetiva del cuerpo. Especialmente en el momento de escritura, donde no se conocía la causa de muerte aún, el estado en el que se encontró a los detenidos también forma una parte de esa memoria colectiva que no puede trabajarse completamente sin toda la narrativa. Enfrentarse a un hueco en esta narrativa de la memoria parece aún más violento cuando se presenta en ausencia. Cuando las madres se enfrentan a las condiciones en las que sus hijos se vieron en sus últimos momentos de vida, hay un nuevo trauma que se genera

“MADRE 2: Es duro para una madre tener un hijo desaparecido

MADRE 1: ¡Más duro es hallarlo y saber cómo perdió la vida!

MADRE 3: ¡Mejor no lo hubieran hallado!

MADRE 1: (*Avanzando, algo, más en evidencia*) ¡No! Ahora nada es mejor, todo es peor; saber —o no saber de un desaparecido, hallarlo muerto ¡y ver cómo lo han dejado!

Madre 1 se dobla con su dolor, las otras recitan como en un canon.

MADRES 2, 3 Y 4: Tenía los pies... las manos... la garganta, los pies, las manos, la garganta, los órganos vitales, los pies, las manos... mutilado, mutilado, mutilado...

MADRE 1: ¡Degollado!” (68)

El reencuentro con el horror genera un nuevo hecho traumático que la institucionalidad no archiva, pero que el repertorio vuelve a recibir dentro de la memoria colectiva que se crea dentro de la población de Yumbel. Y Aguirre se encarga de reconocer el efecto traumático que tiene en los familiares que sobreviven, que es el único testimonio que se puede dar en una catástrofe donde las víctimas han “tocado fondo”, como diría Primo Levi. Podemos apoyarnos en sus palabras una vez más, volviendo a reconocer esa vergüenza que no existe en los perpetradores incapaces de reconocer la tragedia en sus acciones, que sin embargo toca a los testigos en tercera persona, no por su propio accionar, sino por el reconocimiento del horror en sus propias vidas. Levi también menciona que una de las formas más crueles de interactuar con el horror es negar esa vergüenza a la víctima, que es incapaz de mirar a otro lado cuando se encuentra con la violencia, que es lo que pasa con las madres que vuelven a sufrir un trauma al encontrarse con los cadáveres de sus seres queridos

“**MADRE 3:** A mí no me costó reconocerlo: «Mire con calma», me dijo el doctor. ¡Cuando voy viendo su placa dental! No, no me costó reconocerlo.” (65)

“**MADRE 2:** Podríamos acostumbrarnos al gesto de tomar en nuestras manos un trozo de mandíbula y decir: «Sí, es él: mi hijo era bondadoso.»

MADRE 3: O al ver salir de la tierra un cráneo agujereado, murmurar: «Mi hijo nunca le hizo daño a nadie»

MADRE 2: O al reconocer en un andrajo algo que le tejimos con nuestras manos junto al fuego mientras se doraba el pan, digamos: «Mi esposo era tranquilo, siempre cumplió en el trabajo...» (69)

Hay una humanización del cadáver en esta misma imagen. Es distinto, sin duda, a la manera que Levi lo propone, las circunstancias cambian demasiado para ser un simil exacto. Y sin embargo, cuando se victimiza a las madres y se les impide esa vergüenza que hace desviar la mirada del horror, Aguirre encuentra la manera de balancearlo con palabras que hacen sentido para la audiencia. El efecto del *acercamiento*, los postulados de Brecht “a la chilena” que se desarrollaron en *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino* se hace visible una vez más. “La memoria traumática interviene, alcanza, toma a los espectadores que no son conscientes y los sitúa directamente en el marco de la violencia política” (Taylor, 261) Se toman datos del testimonio de los familiares en el reconocimiento de los cuerpos cuando se exhumaron de la fosa común en Yumbel: Rosa Barriga reconoció a su marido Juan Acuña — el “Choti”, como era conocido—por la dentadura, Graciela Sandoval reconoció a su esposo Luis Ulloa —obrero, padre y tío—por su pantalón verde rayado y un pedazo de chaquetón, Flor María Hernández reconoció a su marido Juan Villaroel —dirigente sindical de 33 años— por su dentadura y pantalón, y Marta Herrera reconoció el crucifijo de plata de su hijo, Juan Carlos Jara —menor de 17 años—. Y al mismo tiempo que los cuerpos se encontraron zapatos, trozos de tela, una peineta de bolsillo, botones, una billetera de plástico y un par de lentes ópticos (Tenencia de San Rosendo — Memoria Viva, 2021). El hallazgo de estos objetos demuestra la interrupción de la vida cotidiana privada, momento en el que se impide

apartar la mirada. Al poner estas situaciones tan confinadas al espacio más privado y exponerla en un trabajo de memoria, obliga también al espectador a dirigir la mirada al momento y reconocer la gravedad y la deshumanización de la desaparición. Por medio de esta recuperación de la humanidad que se hace a través de la recuperación del cadáver, el espectador se hace partícipe también de la memoria social.

Pero la petición es mucho más explícita en lo que se pide del espectador una vez ve la catástrofe: no olvidar.

“LAS MADRES Y JULIANA:

- No queremos la venganza, pero tampoco el olvido
- No los llamen <<los diecinueve de Yumbel>>
- Los catorce de Lonquén
- Los dieciocho de Mulchén
- No pueden ser sólo un número... una cifra.
- Detrás de la cifra no cabe más que el nombre, y no hay lugar para el hombre.
- Y para el dolor de quienes lo amaron
- Queremos sentirlos presentes.
- Llamarlo por el nombre que lo saludábamos cada día.
- Hablar de cómo era, qué decía.
- Hablar de sus dolores, sus alegrías.
- Sus esperanzas también...” (70)

La petición es la de recordar —crear memoria—pero esto implica también interactuar con una parte del repertorio que se relaciona con la identidad y, por tanto la humanidad que se

borra con las víctimas de la violencia. Jelin habla de la memoria como una parte crucial de la construcción de identidad, „por estar construida sobre recordar. Entonces, negar una de estas partes intrínsecamente borra la otra. Lo que Aguirre pone sobre el escenario es la necesidad de reconocer la humanidad detrás del trauma y, por tanto, superar también este trauma en el momento de crear una memoria completa que impida también la repetición de la atrocidad por reconocer al “otro” como persona.

Es importante también considerar que esto refiere también a acontecimientos que es imposible testimoniar, porque no hay sobrevivientes víctimas de la experiencia (Jelin, 81). Y la única manera de llegar a recuperar a la persona que se ha perdido en “el fondo” de la tragedia es por medio del testimonio de terceros

También esta manera de configurar a las madres como quienes crean una memoria completa de la identidad de una persona tiene diferentes repercusiones en la memoria social. Lorena Ulloa, hija de Luis Ulloa, relata su experiencia en una entrevista para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos:

“Mis recuerdos son los recuerdos de mis papás, de mis hermanos, porque yo tenía 11 días cuando mi papá partió ¿Cuáles son mis recuerdos? Al contrario de otras compañeras, mi mamá, ella nos contó todo lo que, cómo era mi padre, quién era mi padre. Nunca dijo, o sea, nos aclaró por qué él había partido. Mi hermano igual, porque siempre... O sea, nuestra vida ha sido el contar. Toda la vida hemos tenido que contar. Por una u otra razón, contar la historia.” (“Testimonio Audiovisual Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de Laja y San Rosendo” 2:12)

La figura de una persona que se forma completamente por memorias exagera la ausencia de la misma. Y aún así, entra de nuevo el papel de la memoria como una construcción inherentemente social. Formada por las experiencias de una comunalidad que permite crear un repertorio. Por medio de este contar, se le devuelve la dignidad humana a la persona que desaparece o es asesinada, y se detiene el proceso de “desaparición”, al mantenerse en el repertorio de memorias.

Por último, es imposible obviar que el personaje de las madres tiene un cargado sentido político que se relaciona con el de sus hijos. En el momento en que se ve a las mujeres de Yumbel antes que sus hijos sean asesinados, la obra las denomina “Mujer 1” y “Mujer 2”. Una de ellas va de camino a dejarle ropa y comida a los detenidos en la cárcel de Concepción, de la misma manera que las madres de Laja lo hicieron buscando a sus seres queridos. Es en este momento que una de las mujeres dice una frase que ya hemos comentado anteriormente, pero que de nuevo será interesante recordar:

“MUJER 1: ¡Esa es la diferencia! Usted se aflige no más por sus hijos. Y ellos, los que tienen detenidos, esos se afligen por todos los hijos, por los hijos de todos.” (33-34)

El mismo sentimiento se repetirá luego en boca de Sebastián

“SEBASTIÁN: Dices «sólo mi hijo me importa» y no te avergüenzas. A los que injustamente persigues ¡todos los hijos! –los hijos de todos—les importan.” (65)

Ya se ha comentado anteriormente la relación aquí entre la martirización del prisionero político y su relación con San Sebastián y con la figura del cristiano. Aún así, creo que es interesante analizar cómo la nominación de las mujeres cambia cuando sus hijos desaparecen.

Una de las grandes consignas de las Madres de la Plaza de Mayo reza “Todos son mis hijos”,

en referencia a los 30000 desaparecidos como resultado de la dictadura argentina. Con este conocimiento, también a las madres se les extiende esta valorización santificada: son las madres de todos los desaparecidos. Y por tanto, cuando se unen a la lucha como lo hace Magdalena después de dar su testimonio en voz alta, también forman parte de la comunalidad de las madres. Incluso el texto aporta a esta caracterización:

“**MADRE 2:** Yo sabía entre mí que estaba muerto, porque lo veía en sueños. «Para qué me busca tan lejos si estoy aquí», me decía (*Pausa*) Cuando lo sepultaron volví a soñar con él: me ponía su manito en la cara y me decía «¡Cuideme a mis hijos!» Desperté llorando. Y le grité: «Aquí están todos tus hijos...» (51)

Al darle a las madres esta cualidad de grupo o comunidad que se preocupa por todos los hijos, Aguirre interpreta su misión humanitaria y política. Más allá, incluso, las alinea con la misión de San Sebastián de cuidar de sus hermanos –de ellos que se preocupan de todos los hijos— elevándolas no al martirio, sino al nivel valórico del santo de Yumbel. Se une entonces también con la tradición religiosa-popular del pueblo y con su propia denominación como “quien cuida” a Yumbel.

Como última consideración, la presencia de las madres y su denominación como tales implica y significa un enfrentamiento al poder de la misma manera que hablamos de la situación de Magdalena: el componente de género y rol social. Su posición política como quienes están enfrentándose a la represión y “cuidando” a Yumbel es una oposición esencial a la manera en que se presenta el poder en términos genéricos

“En sus visiones, debían recordar permanentemente a las mujeres cuál era su lugar en la sociedad –como guardianas del orden social, cuidando a maridos e hijos, asumiendo

sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiar—. Eran ellas quienes tenían la culpa de las transgresiones de sus hijos; también de subvertir el orden jerárquico «natural» entre hombres y mujeres. Los militares apoyaron e impusieron un discurso y una ideología basada en valores «familísticos». La familia patriarcal fue más que la metáfora central de los regímenes dictatoriales; también fue literal” (Jelin, 107)

La violencia estatal se basa en gran medida en la mantención de un orden que consideran como “correcto” que no puede concebir desviaciones de las normas sociales familiares que ellos mismos predicán, y en el momento en que se afecta al orden familiar de las madres de los asesinados y desaparecidos, la respuesta debe ser la de sumisión para “rectificar el error” de ser “mala madre”, podríamos suponer. Y, sin embargo, estas madres deciden tomar el rol de sus hijos y salir a pedir justicia, aunque lo hacen desde una posición que aún reafirma su posición como las “guardianas del hogar”. Su testimonio es al mismo tiempo propio por su experiencia de búsqueda como de la prisión y tortura de sus hijos. Hilda Espinoza, esposa de Carlos Rioseco —padre, vendedor, militante del MIR y ex estudiante de odontología de la Universidad de Concepción— comenta sobre una de las misiones de las agrupaciones:

“Entonces, eso es lo que nosotros estamos buscando como familiares; rescatar la dignidad de ellos, que ellos no eran malas personas, ellos eran seres nobles que querían construir un Chile mejor, más digno. Y por eso están desaparecidos. No porque fueran malos, sino que a ellos les molestaba por su inteligencia, por su grado de ser mejores personas, de querer construir algo mucho mejor de lo que ya había. Entonces eso es lo que nosotros como grupo, (...) que nunca más en Chile ocurra nuevamente lo mismo” (“Testimonio Audiovisual Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de Concepción”).

La intención, entonces, es doble. En primer lugar hay una reivindicación de aquellos que fueron víctimas de la represión, especialmente de los desaparecidos, que –en la misma clave que Aguirre los presenta—lucharon por un ideal político y social, que no se adscribe a la noción social que se compartió en dictadura de los militantes como personas que sostenían conductas reprochables. Por otro lado, hay una constante denuncia del “Nunca Más” –que también se repite en la obra—consigna usada para denunciar las atrocidades, además de justificar la creación de relatos de memoria para evitar la no repetición del mismo crimen o de violaciones a los derechos humanos. Se ve aquí entonces la misión política que también se traspa a las madres del Yumbel de *Retablo...*, que comparten estos mismos ideales.

Finalmente, la inclusión de las madres en la obra tiene la función principal de reivindicar y visibilizar la situación de los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, especialmente en los pueblos pequeños de Chile. El testimonio corporalizado de las madres muestra fases del proceso que el archivo es incapaz de reconocer, que muestran las fallas en el sistema institucionalizado tanto para responder a la desaparición como para contener el testimonio en su totalidad en sí. También en este papel se muestran las complejidades de género que implica la lucha por los familiares desaparecidos en todo el Cono Sur, que consiste en una reafirmación de su papel familiar al mismo tiempo que se trasgreden las normas sociales que el régimen militar intenta reafirmar.

Lo que hay aquí en el plano de la construcción del texto es una escritura des apropiada donde se reconoce la participación de un grupo de personas en la creación de una memoria comunitaria en Yumbel, que también reivindica el papel de las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos en esta misma, igualándola a la de una condición valórica donde son “las madres de todos los hijos”, que se asemeja a la visión cristiana del santo.

5. Conclusiones

El trabajo que se hace en *Retablo de Yumbel* sobre el personaje femenino es más completo que el reconocido por la crítica. Para poder darles el reconocimiento que se merecen dentro de la poética de Aguirre se deben destacar las bondades técnicas de la construcción de la obra. La dimensión referencial del texto es quizá la más relevante, pero eso no implica que la poética o el trabajo sobre el lenguaje sea dejado de lado, al contrario, mediante el análisis cuidadoso de los recursos narrativos que se utilizan se descubre una complejidad que indica un trabajo delicado sobre el archivo y sobre la narrativa que demuestra la importancia que Aguirre le da al detalle en su producción

Especialmente para los años 80, las posiciones en las que se encuentran Marta, Magdalena, Juliana y las Madres se demuestran matizadas de sentidos que responden a las propias situaciones como el género se concibe y problematiza cuando ocurren cambios sociales como los que ocurrieron en dictadura. Que haya una tensión entre los roles de género y las actitudes de las personajes muestra una reflexión sobre los papeles que las mujeres están adoptando con respecto al orden político-social y especialmente con la violencia estatal.

Al final, analizar el personaje femenino deja eso como el gran resultado: la narrativa que se forma alrededor del discurso testimonial de *Retablo de Yumbel* es una que expone las complejidades del género femenino bajo la violencia estatal, y lo hace por medio del uso del archivo para trabajar la memoria de las mujeres de Yumbel, poniendo sus testimonios sobre el escenario. Al mismo tiempo, visibiliza y reivindica su lucha con una eficacia que los documentos oficiales no podrían alcanzar. Al mostrar su testimonio de una manera que incorpora la corporalidad de sus experiencias y que deja ver más allá del hecho fáctico,

incorporando las consecuencias no inmediatas de la violencia en su entorno y relaciones sociales como víctimas directas o indirectas del terrorismo de Estado.

La representación de estos testimonios es una parte clave de la creación de memoria en la que Aguirre toma partido. Como ya se mencionó, porque permite una corporalidad que el archivo oficial es incapaz de contener, pero también por la construcción de la obra en sí misma como una expresión de creación de memoria de parte de la comunidad. No sólo hay alguien que está dispuesto a escuchar, sino un grupo que está dispuesto a representarlos y con ello hacerse partícipes también de la experiencia y la lucha que esto implica. La participación de la comunidad como actor y espectador es crucial, pues permite que el discurso testimonial llegue a un interlocutor que pueda elaborarla e incorporarla a una memoria social.

Es imposible no reconocer que esta obra está datada. La manera en que se habla de los discursos testimoniales relativos a la violencia estatal ha cambiado después de la vuelta a la democracia. Lo que en ese momento era una obra de denuncia por la negación absoluta del hecho de la masacre de Laja del 73 ahora se ha convertido en una expresión de la memoria de esa época, y de la misma resistencia en el campo cultural y de las artes.

Sin embargo, me parece un buen momento para mencionar que esta obra sólo se ha presentado en dos momentos en Chile: En 1987, cuando tuvo una presentación muy acotada debido al atentado a Pinochet por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; y en 2023, a 50 años del golpe de estado y de la masacre de Laja. La obra sigue vigente con un nuevo sentido. Muchas cosas han cambiado desde entonces. Lo más notable es que la causa de los 19 asesinados volvió a abrirse en 2010, y en 2020 se cerró con 9 ex carabineros condenados a presidio en calidad de autores de homicidio calificado o encubridores del crimen. Las

comisiones Rettig y Valech han incorporado al archivo institucionalizado los hechos que constituyen la experiencia de los detenidos y asesinados.

La obra de 2023 se presenta también por la compañía El Rostro, un 20 de enero en la sala de la Corporación Artistas del Acero –corporación fundada por trabajadores de Huachipato, además—con algunos de los elementos reinventados o reimaginados para un nuevo tiempo. Las paredes de la sala tienen las fotos y los nombres de los 19 asesinados. Al frente hay un asiento reservado para Isidora Aguirre, fallecida ya en 2011. Y la obra no termina en fiesta popular, sino que depositando 19 claveles rojos en frente de un retablo con la imagen de San Sebastián rodeada por las fotos de los asesinados; alrededor de este se unirán los actores y se pegarán uno a otro, formando una especie de pared humana para recitar juntos las palabras finales.

Lo que ha pasado es una actualización del texto y la puesta en escena según la temporalidad lo pide, pero también podemos ver en este acto una producción de memoria. Esto en el sentido que se retoman elementos del pasado para traerlos al presente y resignificarlos. Lo que en 1987 era un grito de denuncia por la negación de hechos de violación a los derechos humanos, frente a los cuales se pide justicia; hoy es parte del marco de memoria social de la octava región, especialmente de la zona del Laja. Y al ponerlo en escena una vez más nos obliga a observar y a no desviar la mirada para no permitir que vuelva a ocurrir.

El teatro se vuelve un espacio de memoria una vez más, como lo fue en dictadura y ahora en democracia. Implica que estas experiencias que se vuelven corporalizadas se incorporen al repertorio y por tanto a la memoria social. El teatro que Isidora Aguirre utiliza como tribuna para dar a conocer los problemas de su contemporaneidad sigue permaneciendo por medio

de esa repetición, actualizada y reinterpretada constantemente según el público vuelve a realizar el diálogo necesario con el testimonio que se corporiza en escena.

6. Bibliografía

"El Pozo de Quilmes – Sitio de Memoria". *Departamento de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Quilmes*, sociales.unq.edu.ar/el-pozo-de-quilmes-sitio-de-memoria.
Accedido el 9 de enero de 2024.

"Masacre de Laja y San Rosendo: condenan a carabineros en retiro por crímenes de trabajadores de la CMPC y campesinos". *El Mostrador*, 8 de enero de 2020, www.elmostrador.cl/dia/2020/01/08/masacre-de-laja-y-san-rosendo-condenan-a-carabineros-en-retiro-por-crimenes-de-trabajadores-de-la-cmpc-y-campesinos.
Accedido el 13 de enero de 2024.

"Tenencia de San Rosendo – Memoria Viva". *Memoria Viva – Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*, 3 de diciembre de 2021, memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/viii-region/tenencia-de-san-rosendo.

"Testimonio Audiovisual Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de Laja y San Rosendo". *Testimonios Audiovisuales - Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, 3 de julio de 2013, testimonios.museodelamemoria.cl/category/archivos-de-la-memoria-en-chile/region-del-bio-bio.

"Testimonio Audiovisual Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de Concepción". *Testimonios Audiovisuales - Museo de la*

Memoria y los Derechos Humanos, 8 de mayo de 2013,
testimonios.museodelamemoria.cl/category/archivos-de-la-memoria-en-chile/region-del-bio-bio.

Aguirre, Isidora *Retablo de Yumbel* Ediciones Casa las Américas. 1987

Albert, Catalina. "Masacre de Laja en 1973: Corte de Concepción procesó a tres jefes y un chofer de la Papelera del Grupo Matte - CIPER Chile". *CIPER Chile*, 16 de marzo de 2018, www.ciperchile.cl/2018/03/16/masacre-de-laja-en-1973-corte-de-concepcion-proceso-a-tres-jefes-y-un-chofer-de-la-papelera-del-grupo-matte. Accedido el 1 de enero de 2024.

Álvarez, Victoria y Fabricio Laino Sanchis. "Maternidades en cautiverio. Experiencias de maternidad, embarazo y parto en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina." *Mora (Buenos Aires)* 26.1 (2020): 1-10.

Arfuch, Leonor *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. 2007

del Pino, Ángeles Mateo "Furia color de amor, amor color de olvido. Las Pascualas, de Isidora Aguirre" Isidora Aguirre entre la historia y el compromiso. Pp 161-183. Colección Americana N° 34. 2008

Castedo, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago. Editorial Andrés Bello, 1982.

Féral, Josette *Acerca de la Teatralidad* Buenos Aires. Editorial Nueva Generación. 2003

- Teatro y violencia ¿Una mediación imposible?* Santiago. Frontera Sur Ediciones. 2016
- Garza, Cristina Rivera. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- Hurtado, María de la Luz “Estrategias escriturales de Isidora Aguirre en el contexto de la dictadura militar en Chile” *Isidora Aguirre entre la historia y el compromiso*. Pp 63-82. Colección Americana N° 34. 2008
- Jeftanovic, Andrea *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago. Ediciones Frontera Sur. 2009
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid. Siglo XXI de España Editores, 2002.
- Levi, Primo *Trilogía de Auschwitz* Epublibre. 2013
- Márquez Montes, Carmen “Historia chilena, historias en el teatro de Isidora Aguirre” *Isidora Aguirre entre la historia y el compromiso*. Pp 17-25. Colección Americana N° 34. 2008
- Morales, Leonidas *La escritura de al lado. Géneros Referenciales*. Santiago. Editorial Cuarto Propio. 2001
- Muñoz, Luis y Dieter Oelker *Diccionario de Movimientos y grupos literarios chilenos. Desde el Movimiento Literario de 1842 hasta el Teatro de la Década del '50* Concepción. Editorial Universidad de Concepción. Segunda Edición. 2014
- Salazar, René “Introducción” *El Santuario de San Sebastián de Yumbel*. Concepción. Ediciones del Archivo Histórico de Concepción. Tercera edición. 2020

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*.

Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.