



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro**

RESCATE DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA DRAMATURGIA CHILENA (1950-1990)

Memoria para optar al Título de Actriz

Autora: Natalia Carina Bronfman Elphick

Profesor Guía: Mauricio Barría Jara

Santiago, Chile, 2011

Dedicado a mis padres, Lili y Leo.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| Resumen..... | 5 |
| Introducción..... | 6 |
| I. Marco teórico..... | 10 |
| 1. La cultura..... | 10 |
| 2. Identidad y memoria..... | 17 |
| 3. Memoria y religiosidad popular..... | 27 |
| II. Revisión de la dramaturgia chilena 1950-1990. Presencia de la religiosidad popular dentro de los discursos teatrales del periodo..... | 34 |
| III. Análisis de la obra de Luis Alberto Heiremans, Jaime Silva e Isidora Aguirre..... | 43 |
| 1. Luis Alberto Heiremans, <i>El abanderado</i> (1962)..... | 43 |
| a) Vida y Obra..... | 43 |
| b) Síntesis Argumental..... | 48 |
| c) Sobre la Fiesta de la Cruz de Mayo..... | 49 |
| d) Análisis..... | 50 |
| 2. Jaime Silva, <i>El evangelio según San Jaime</i> (1969)..... | 55 |
| a) Vida y Obra..... | 55 |
| b) Síntesis argumental..... | 57 |
| c) Visión popular del Diablo..... | 57 |
| d) Análisis..... | 57 |

| | | |
|------------|---|----|
| 3. | Isidora Aguirre, <i>Retablo de Yumbel</i> (1984)..... | 65 |
| | a) Vida y obra..... | 65 |
| | b) Síntesis argumental..... | 67 |
| | c) Sobre la Fiesta de San Sebastián..... | 68 |
| | d) Análisis..... | 69 |
| IV. | Conclusiones. | 75 |
| V. | Bibliografía..... | 78 |

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo identificar, analizar y rescatar los discursos en torno a la religiosidad popular presentes en la dramaturgia chilena desde 1950 a 1990. Para lograr lo anterior, se realiza un análisis de tres obras dramáticas representativas del periodo, a saber, *El abanderado* (1962), de Luis Alberto Heiremans; *El Evangelio según San Jaime* (1969), de Jaime Silva y, *Retablo de Yumbel* (1984), de Isidora Aguirre.

La investigación es abordada desde una metodología descriptiva explicativa, basada en el problema de la memoria como constructora de identidad.

El análisis tiene por propósito realizar un cruce entre los criterios escogidos de la discusión bibliográfica en torno a los conceptos de cultura, memoria, identidad y religiosidad popular y las obras dramáticas, para así reconocer dichos relatos como narrativas de la memoria.

Se concluye de este trabajo que existe una alta presencia de imaginarios populares dentro de la dramaturgia del periodo estudiado y que, en algunos casos, se presenta la temática de la religiosidad popular como en eje dentro de la dramaturgia.

Se visualiza, también, cómo los textos dramáticos del repertorio escogido se logran instalar dentro de la memoria colectiva, y cuál es la importancia de esto, comprendiendo la memoria como un factor identitario.

INTRODUCCIÓN

La problemática de la memoria y los conflictos en torno al olvido se han abordado desde distintas disciplinas en las últimas décadas; es un problema presente en nuestra sociedad y, en los últimos años, ligado principalmente a los acontecimientos producidos en la dictadura militar a partir de 1973.

Es importante poder abordar el problema de la memoria desde un espacio más amplio, percatarse que la construcción de memoria y los conflictos que se generan en torno al olvido tienen como soporte relatos en pugna y también condiciones históricas, sociales, económicas y culturales que los van afectando, generando que, a modo de narrativas, algunos relatos permanezcan y otros sean olvidados u ocultados a través de los tiempos. Dentro de estos relatos es que se puede encontrar la religiosidad popular como un factor constructor de memoria colectiva y, por ende, también de identidad cultural.

Esta investigación tiene como finalidad identificar, analizar y rescatar los discursos en torno a la religiosidad popular presentes en la dramaturgia chilena desde 1950 a 1990. Se ha elegido este periodo ya que se entiende como clave dentro del re-posicionamiento de los imaginarios populares en la dramaturgia nacional.

El estudio se enfocará en parte de la obra de los siguientes dramaturgos representativos del periodo: Luis Alberto Heiremans: *El abanderado* (1962); Jaime Silva: *El evangelio según San Jaime* (1969) e Isidora Aguirre: *Retablo de Yumbel* (1984). A través del análisis crítico de estos textos se reconocerá y evaluará la presencia de la religiosidad popular, entendiendo que ésta forma parte de uno de los factores identitarios relevantes para la sociedad chilena y la narrativa nacional.

Se considerará el concepto de religiosidad popular como un punto de partida para el desarrollo de la investigación, del cual se desprenderá que el enfoque metodológico sea la memoria colectiva como constructora de identidad. Dicha metodología será abordada desde un carácter descriptivo explicativo. Tal visión permite abordar la investigación y enfatizar en la

construcción de una memoria viva que rescate el imaginario de la religiosidad popular y lo vuelva vigente dentro de la dramaturgia. Se analizará cómo las obras escogidas figuran como narrativas de la memoria, desde el espacio de la religiosidad popular, pero también desde distintos relatos que, como narrativas y en forma de temáticas, entregan los autores para la construcción de la memoria.

La principal contribución que se espera de este trabajo será generar un registro en torno al tema de la religiosidad popular en la dramaturgia chilena entre 1950 y 1990, lo cual implica identificar por qué los imaginarios populares tienen tanta influencia en ese periodo específico, y por qué se le dio, en esos tiempos, una importancia mayor que en nuestros días al problema identitario dentro de la creación dramática.

El objetivo general de esta investigación será identificar, analizar y rescatar los discursos en torno a la religiosidad popular presentes en la dramaturgia chilena desde 1950 a 1990.

A niveles específicos se pretende:

1. Identificar y determinar cómo se emparenta la temática de la religiosidad popular con la problemática de la memoria colectiva, dentro del repertorio de textos seleccionado.
2. Generar un registro que identifique cómo han sido abordados los imaginarios populares y, específicamente, la temática de la religiosidad popular por la dramaturgia chilena desde 1950 a 1990.
3. Identificar por qué los relatos pertenecientes al repertorio de textos seleccionados se mantienen o no presentes en el tiempo y, por tanto, son de importancia en la construcción de memoria colectiva.

La investigación se basará en los criterios de análisis pertenecientes a los conceptos de cultura, memoria, identidad y religiosidad popular que se pondrán en diálogo en el marco teórico, y permitirá analizar los textos dramáticos del repertorio seleccionado y establecer directamente cuál es la relación entre lo propuesto por los autores y la construcción de la memoria colectiva como un factor identitario relevante. También permitirá analizar por qué

ciertas narrativas –en este caso la religiosidad popular- surgen con más fuerza en algunos periodos históricos que en otros.

A modo de resumen, el primer capítulo (Marco teórico), aborda los conceptos de cultura, memoria, identidad cultural y religiosidad popular. Se pretende, a través del estudio bibliográfico, generar una discusión conceptual que de como resultados los criterios de análisis para aplicar en la investigación.

El segundo capítulo realiza una revisión de la dramaturgia chilena 1950-1990 e investiga la presencia de imaginarios populares, específicamente de religiosidad popular dentro de los discursos teatrales del periodo; sitúa, además, en contexto histórico, social y cultural, las obras escogidas para el análisis de esta investigación.

El tercer capítulo efectúa el análisis de los tres dramaturgos y de sus obras escogidas para la aplicación de los criterios de análisis profundizados en el marco teórico: Luis Alberto Heiremans: *El abanderado* (1962), Jaime Silva: *El evangelio según San Jaime* (1969) e Isidora Aguirre: *Retablo de Yumbel* (1984).

Por medio de la presente investigación, se pretende concluir cuál es la presencia que tiene la religiosidad popular dentro del repertorio de textos escogidos y cuál es la mejor manera de rescatar y reposicionar la religiosidad popular en la memoria colectiva a través de la dramaturgia, haciendo notar la relevancia que tiene abordar esta temática a través de la creación teatral.

Dentro de las conclusiones también se pretende abordar cuál es la permanencia que tienen estos relatos y el papel que juega el problema olvido-memoria, rescatando y profundizando en las temáticas que abordan los textos más allá de la religiosidad popular.

Otro deseo será el concluir lo interesante que sería poder rescatar dichos imaginarios dentro de la dramaturgia actual, tomando en cuenta que las obras que tocan el tema de la religiosidad popular son prácticamente nulas; esto se advierte a través de la cartelera teatral, y recientes estudios en relación a dramaturgia (como por ejemplo, en www.archivodramaturgia.cl

o en el libro *Dramaturgia nueva* (Espinoza /Knuckey /Muray /Zúñiga) en que la temática de la religiosidad popular casi no ha tenido presencia. Por ende, otra contribución que tendrá este trabajo será reposicionar la religiosidad popular como una temática importante de ser rescatada por la dramaturgia nacional actual.

Los elementos pertenecientes a la religiosidad popular chilena son un interesante punto de partida para la creación personal de la que escribe; por lo tanto, investigarlo desde un análisis crítico se hace muy necesario para el trabajo personal, aportando herramientas necesarias para la construcción de un discurso relativo al tema en cuestión, y así tener un sustento que avale el estudio previo a la realización de estas creaciones.

I. MARCO TEÓRICO

1. La cultura

Para abordar el concepto de identidad cultural, se profundizará en el concepto de cultura, que ha sido estudiado especialmente desde el campo de la antropología y desde prismas e influencias teóricas bastante diferentes. Para ahondar en este concepto, se estudiará la postura planteada por Bronislaw Malinowski desde la antropología funcionalista y los postulados realizados en torno al concepto, pertenecientes a la antropología simbólica, analizando a Leslie White y Clifford Geertz.

Bronislaw Malinowski, antropólogo polaco (1884-1942), tuvo una gran importancia al ser el fundador de la rama de la antropología social llamada funcionalista, “basada en la idea de que cada uno de los componentes e instituciones sociales se relacionan entre sí dentro de un sistema en el que cada uno tiene una función.”¹ Este antropólogo, muy influyente en el campo británico, tiene una manera interesante de plantear la cultura. En su texto “Cultura”² (1931), expone que ésta nace a partir de las necesidades humanas, explicando que “Todas las necesidades fisiológicas y espirituales se satisfacen por medio de artefactos”³, y que éstos pertenecen al lugar más tangible de la cultura, al espacio material, pero que no se podrían ocupar sin el conocimiento y, por tanto, el utilizar estos artefactos está especialmente vinculado a las distintas reglas, tanto morales como éticas de una cultura.

“Esto quiere decir que la cultura material, es decir los artefactos para satisfacer necesidades están estrechamente ligados y requieren de un complemento que no es tan sencillo

¹ EQUIPO “RINCÓN DEL ANTROPÓLOGO”, [En Línea] <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/malinowski.asp>>. [Fecha de consulta 3 de octubre del 2010].

² MALINOWSKI, Bronislaw. “Cultura”. En: KAHN, J.S. *El Concepto de Cultura: textos fundamentales*. Editorial Anagrama. Barcelona. Año 1975(Compilación).

³ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág.86.

de ser analizado y que refiere a los conocimientos intelectuales. “El sistema de valores morales, espirituales y económicos, en la organización social y en el lenguaje.”⁴

Malinowski plantea que “La cultura incluye artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados.”⁵, y que las necesidades humanas, tanto espirituales como fisiológicas se satisfacen a partir de artefactos. Esto determina que artefactos y costumbres tienen el mismo nivel de importancia y recíprocamente se producen, y determinan su existencia en la cultura.

El autor realiza una crítica a la escuela evolucionista, la cual propone que “el crecimiento de la cultura es una serie de metamorfosis espontáneas producidas según determinadas leyes y que han dado lugar a una secuencia fija de etapas sucesivas.”⁶ La crítica se basa en la propuesta que hace Malinowski, expresando que las instituciones de la cultura no se han modificado bajo transformaciones espontáneas, sino tras la diferenciación de su forma que las lleva cumplir funciones que satisfacen necesidades que son más concretas a medida que avanza el tiempo. Propone, por tanto, que un estudio funcional de la cultura sería indicado antes de la visión evolucionista.

Además, también critica la escuela difusionista o histórica que pretende estudiar la reconstrucción de la historia de las culturas a partir de la difusión. Esta escuela “niega la importancia de la evolución espontánea y sostiene que la cultura se ha producido principalmente, mediante la imitación o adquisición de los artefactos y las costumbres”⁷; es decir, estudia cómo se trasladan por imitación o adquisición estos artefactos y costumbres de un lugar a otro, comprendiendo su origen, traslado y cómo se transportan.

Malinowski no está de acuerdo con la escuela difusionista y la critica apelando a que el estudio de algunos artefactos podría ser a través del medio de difusión, pero en ningún caso esto sirve en lo que refiere a costumbres y valores de instituciones sociales que deben estudiarse de una manera diferente, en donde el método de difusión no es lo suficientemente satisfactorio.

⁴ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 86.

⁵ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 85.

⁶ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 89.

⁷ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 90.

Esto, obedeciendo a que las necesidades interiores se pueden desarrollar de manera independiente y diferenciada de una cultura a otra.

Malinoswki propone llamar instituciones a los componentes o unidades de la cultura; éstas son sistemas organizados de las acciones humanas, y cada una de estas instituciones está centrada bajo una necesidad fundamental; así para definir la identidad cultural a través de los artefactos hay que ubicarlos dentro del contexto cultural de una institución. También indica que “a partir de la satisfacción de las necesidades fisiológicas nacen imperativos derivados. Puesto que esencialmente son medios para un fin, pueden ser denominados imperativos instrumentales de la cultura.”⁸

Entre los imperativos instrumentales se encuentran: La organización económica, la ley y la educación, y están insertos dentro de las instituciones humanas, como lo son la familia, en donde también existe unidad legal, económica y, principalmente, educativa.

En relación a la educación, plantea que “Las reglas de conducta deben ser grabadas en cada nueva generación mediante la educación: es decir, debe asegurarse la continuidad de la cultura a través de la instrumentalización de la tradición. La primera condición es la existencia de signos simbólicos mediante los cuales pueda traspasarse de una generación a otra la experiencia acumulada. El lenguaje constituye el tipo más importante de tales signos simbólicos.”⁹

Malinoswki indica que los imperativos culturales mencionados no son todo lo que la cultura contiene para satisfacer de manera indirecta las necesidades humanas, ya que la religión, el arte y el conocimiento también forman parte de la misma. Pero el conocimiento es una necesidad que no puede ser clasificada dentro de los imperativos instrumentales, es una necesidad que deriva de la cultura, y cumple la función de “conectar distintos tipos de comportamientos; traspasan los resultados de las experiencias pasadas a las futuras empresas y reúnen los elementos de la experiencia humana permitiendo que el hombre coordine e integre sus actividades. El conocimiento es una actitud mental, una diátesis del sistema nervioso que

⁸ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 96.

⁹ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 106.

permite que el hombre lleve a cabo el trabajo que la cultura le asigna. Su función consiste en organizar e integrar las actividades indispensables de la cultura.”¹⁰

Finalmente, Malinowski define:

“La cultura, pues, es esencialmente una realidad instrumental que ha aparecido para satisfacer las necesidades del hombre que sobrepasan la adaptación al medio ambiente. La cultura capacita al hombre con una ampliación adicional de su aparato anatómico, con una coraza protectora de defensas y seguridades, con movilidad y velocidad a través de los medios en que el equipo corporal directo le hubiera defraudado por completo. La cultura, la creación acumulativa del hombre, amplía el ampo de la eficacia individual y del poder de la acción; y proporciona una profundidad de pensamiento y una amplitud de visión con las que no puede soñar ninguna especie animal”¹¹, proponiendo que ciertos vacíos que se generan a partir de la acumulación de experiencias se satisfacen a partir de los sistemas de religión, arte, magias y conocimientos.

Es interesante el estudio de Malinowski ya que tiende a una visión más integradora socialmente del concepto de cultura, indicando que no se puede estudiar una de sus partes sin la comprensión cabal de la otra y de la totalidad de la misma. Esto se vuelve relevante ya que los criterios de análisis serán aplicados a contingencias latinoamericanas, en donde el espacio sincrético podría dar más cabida a este prisma funcional, por sobre todo en lo que refiere a la crítica a la teoría del método de difusión, que no sería aplicable a nivel de valores, costumbres e instituciones.

En lo que refiere a la antropología simbólica, por una parte está Leslie White, antropólogo norteamericano. Este autor tiene un llamativo punto de vista que será desarrollado a partir de su texto “El concepto de cultura” (1959).

¹⁰MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 107.

¹¹MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 126.

White define cultura como “la clase de las cosas y acontecimientos que dependen del simbolizar, en cuanto son consideradas en un contexto extrasomático.”¹²; plantea que esta definición propone un objeto real de análisis y que se realiza una distinción clara con los elementos pertenecientes a la cultura y los pertenecientes a la conducta, los últimos estudiados por la psicología y no por la cultura.

En relación a lo anterior, propone una clara distinción entre el campo de estudio de las cosas y acontecimientos que se consideran en un contexto somático a las que se consideran en un contexto extrasomático, proponiendo que las primeras son relativas a la conducta y las segundas a la cultura.

“Cuando las cosas y acontecimientos que dependen del simbolizar se consideran e interpretan en términos de su relación con los organismos humanos, es decir, en un contexto somático, entonces propiamente pueden denominarse conducta humana, y la ciencia correspondiente: psicología. Cuando estas mismas cosas y acontecimientos que dependen del simbolizar son considerados e interpretados en términos de contexto extrasomático, es decir, en términos de su mutua relación más bien que de su relación con organismos humanos, podemos llamarlos cultura, y la ciencia correspondiente: culturología.”¹³

White acuña el nombre de ‘simbolado’ a lo que es simbolizado o a esta clase de fenómenos. Propone que hay tres clases de simbolados: a) ideas y actitudes, b) acciones manifiestas, c) objetos materiales¹⁴, pero todos para ser parte de la cultura deben ser considerados en el contexto extrasomático.

Esta postura es atrayente en medida que propone el proceso de simbolizar como eje de la teoría, pero es muy categórico en lo que refiere a la conducta, dejándola absolutamente aparte de la cultura.

¹² WHITE, Leslie. “El concepto de cultura”. *En*: KAHN, J.S. *El concepto de Cultura: textos fundamentales*. Editorial Anagrama. Barcelona. Año 1975(Compilación). Pág. 139.

¹³ WHITE, L. Op. Cit. Pág. 134.

¹⁴ WHITE, L. Op. Cit. Pág. 144.

Por otra parte, la teoría de Clifford Geertz profundiza más aún en el simbolizar y pareciera ser más inclusiva y completa. A diferencia de White, se centra profundamente en la antropología simbólica con menos influencia del evolucionismo.

Clifford Geertz, antropólogo norteamericano, en su libro *Interpretación de las culturas* (1973)¹⁵, propone el concepto de cultura como un concepto semiótico, haciendo hincapié en que la etnografía debe estar basada en la *descripción densa*, más que en una descripción superficial; esto quiere decir que la etnografía tendrá que tener por objeto “una jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan”¹⁶. Lo que se quiere lograr “es desentrañar las estructuras de significación”¹⁷; por tanto, el estudio de las culturas va observando e interpretando todos los espacios de significación desde el centro a su exterior. A su vez propone que no se puede escribir una teoría o una ley de la interpretación cultural, ya que el objetivo no es codificar, sino que la descripción densa sea considerada y, por sobre todo, realizable.

Propone, por tanto, el estudio simbólico, y plantea que “Considerar las dimensiones simbólicas de la acción social —arte, religión, ideología, ciencia, ley, moral, sentido común— no es apartarse de los problemas existenciales de la vida para ir a parar a algún ámbito empírico de formas desprovistas de emoción; por el contrario, es sumergirse en medio de tales problemas”.

En lo que refiere a la conducta, Geertz define que la cultura sería más que un esquema de conductas, mecanismos de control que gobiernan tales conductas, programas que determinan y ordenan esta conducta; estos programas son estructuras culturales, “sistemas organizados de símbolos significativos.”¹⁸

Para Geertz “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas

¹⁵ GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Traducción: Alberto. L. Bixio. Duodécima reimpresión: septiembre 2003, Barcelona.

¹⁶ GEERTZ, Clifford. Op. Cit. Pág. 22.

¹⁷ GEERTZ, Clifford. Op. Cit. Pág. 24.

¹⁸ GEERTZ, Clifford. Op. Cit. Pág. 52.

simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”¹⁹.

Geertz utilizará el término *símbolo* “para designar cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva como vehículo de una concepción —la concepción es el "significado" del símbolo.”²⁰

Explica que, a diferencia de la información genética, la cultura, como sistema de símbolos, son fuentes extrínsecas de información; es decir, se encuentran en un espacio de comprensión común. De esta forma es que la cultura modela la conducta a través de programas para formar procesos sociales y psicológicos. En el sentido anterior, “las estructuras culturales tienen un intrínseco aspecto doble: dan sentido, es decir, forma conceptual objetiva a la realidad social y psicológica, al ajustarse a ella y al modelarla según esas mismas estructuras culturales.”²¹

Es interesante apreciar cómo los criterios de análisis propuestos por los tres antropólogos estudiados influyen las definiciones de cultura realizadas posteriormente por otros estudiosos del área en Chile. Fidel Sepúlveda Llanos sugiere que la característica más importante de la cultura es “la capacidad humana de simbolizar y categorizar la realidad”²² y acota el término cultural como “el modo mediante el cual se reconstruye organizacionalmente la experiencia y se experimenta el mundo”²³. Asimismo, Cristian Parker propone como definición de cultura lo siguiente: “Entenderemos por cultura el conjunto de prácticas colectivas basadas en los procesos de trabajo en función de la satisfacción de la amplia gama de necesidades humanas, que se institucionalizan en estructuras de signos y símbolos, que son transmitidas por una serie de vehículos de comunicación e internalizadas en hábitos, costumbres, formas de ser, de pensar y de sentir.”²⁴

¹⁹GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág. 88.

²⁰GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág. 90.

²¹GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág. 92.

²² SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel. “Fidel Sepúlveda Llanos 1936-2006: Maestro del Patrimonio”. *En: Revista Patrimonio Cultural*, N° 41, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2006. Pág. 34.

²³SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel. Op. Cit. Pág. 34.

²⁴ PARKER, Cristian. *Otra Lógica en América Latina: Religión Popular y modernización capitalista*. Fondo de Cultura Económica, Chile, 1993. Pág. 57.

Como se advierte, Sepúlveda Llanos hace hincapié en la capacidad humana de simbolizar, mientras que Parker propone la cultura como satisfacción de necesidades, tema planteado por Malinoswki, como también en las estructuras de símbolos y signos propuestas por Geertz.

Los criterios de análisis en torno al concepto de cultura utilizados en esta investigación tendrán como eje central lo expuesto por Geertz, al encontrar en este planteamiento elementos claros y concretos para poder llevar a cabo un análisis profundo relacionado a las problemáticas determinadas por factores identitarios; de igual forma, consideraciones en torno a las necesidades humanas y sus satisfacciones, enunciadas por Malinoswki, son de interés y serán desarrolladas y consideradas en torno al tema de la religión.

2. Identidad y memoria

Ya expuesto el concepto de cultura, es que se puede abordar el concepto de identidad.

El historiador Gabriel Salazar define la identidad como “un espacio donde las personas reconocen lo que les pertenece, lo que los constituye como tales y los diferencia de los otros”²⁵. Aquí se pueden encontrar elementos como el sentido de pertenencia y también la diferenciación de otros. Pero lo interesante de Salazar es que estudia la identidad principalmente enfocado en los problemas de clases y la construcción social, la historia social basada en elementos de lo popular, y de la historia y construcción identitaria basada en los problemas relacionados a los distintos movimientos sociales.

Jorge Larraín presenta un análisis en relación al concepto de identidad que profundiza más en elementos de identidad como proceso y da definiciones más específicas en torno al concepto. Larraín plantea que la identidad “no es una esencia innata sino un proceso social de construcción”²⁶. Esto es de suma importancia, ya que incluye los procesos históricos y sociales en la construcción de identidad, pasado, presente y futuro en torno a esta construcción

²⁵ SALAZAR, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile*. Volumen II. “Actores, Identidad y Movimiento”. Editorial LOM, Santiago de Chile, 1999. Pág. 138.

²⁶ LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Editorial LOM, Santiago de Chile, 2001. Pág. 25.

identitaria, ejes centrales de esta investigación. Larraín contempla tres componentes esenciales de la identidad:

La cultura que refiera a la religión, género, costumbres, clase, etnia, profesión sexualidad, nacionalidad, etc.

El elemento material, que son las extensiones de la personalidad, en relación a la propiedad, las prolongaciones del cuerpo.

La construcción de sí mismo supone la existencia de otros.

En lo que refiere a identidad cultural, Jorge Larraín manifiesta que las identidades culturales “Son formas colectivas de identidad porque se refieren a algunas características culturales definidas que son compartidas por muchos individuos.”²⁷

Lo más llamativo de esta postura es la visión colectiva de identidad, en donde si se relaciona con lo propuesto por Geertz, referiría a patrones simbólicos que comparten un grupo de personas y que modela su conducta.

Otra postura interesante en relación a la identidad es la que propone Jorge Martínez Ulloa, en su texto *Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para "ser" y "parecer"*²⁸. Martínez hace énfasis en la identidad como proceso de construcción, y no como esencia, al igual que Larraín, proponiendo que la identidad “es una construcción, un agregar nombres y calidades a un proceso mental, una construcción de coherencias y persistencias, de recuerdos y congruencias más que una esencia, un conocer-se/re-conocer-se más que un inventario de trazos distintivos estáticos y definidos de una vez y para siempre (o descubribles)”²⁹. En relación a la cita anterior, Martínez en su texto hace hincapié en la falsedad del decir que no tenemos identidad, o que está perdida, siendo que al ser un proceso

²⁷LARRAÍN, Jorge. Op. Cit. Pág. 34.

²⁸ MARTÍNEZ ULLOA, Jorge “Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”. En: *Revista Musical Chilena* v.57 n.199 Santiago ene. 2003. Pp. 78 a 83. [En línea], <<http://www.scielo.cl/>>, [fecha de consulta 3 de Septiembre 2010.]

²⁹ MARTÍNEZ ULLOA. Op. Cit.

irrenunciable no se puede tratar como una cosa o como algo que se posee o no; es decir, como una esencia.

Para Martínez la identidad tiene tres paradojas importantes.³⁰

1. Es un proceso de inclusión y de exclusión.
2. Es un proceso de separación y asimilación.
3. Es un proceso de alteridad y alteración.

En el texto mencionado, se puede extraer que este proceso de inclusión y exclusión corresponde desde el punto que se percibe la existencia de otro; luego, en relación a la separación y asimilación “En el descubrimiento de "lo propio" en el "otro" está justamente la posibilidad de aprehender, pues se conoce en la medida que se reconoce en lo ajeno la factibilidad de lo propio. Aventurarse en la otredad, abandonarse a ella, significa aprender fragmentos del propio misterio, reconstruir la perspectiva de la propia consideración, avanzar en el reconocimiento del propio mestizaje.”³¹

En lo que refiere a la alteridad y alteración, Martínez propone que “No hay desarrollo afuera de la "otredad"; ésta aparece como nuestro futuro posible, como construcción de una diversidad desde los límites de lo propio, pues "lo otro" aparece a nuestra percepción sólo cuando ya estamos listos para verlo. Aparece como "alteridad", pero sobre todo como "alteración", como mutación de nuestra propia conciencia, de nuestro propio entorno.”³²

Lo propuesto por Martínez es sugestivo, ya que plantea la hibridación o el mestizaje como proceso natural de toda cultura y posibilidad única del desarrollo de elementos identitarios como la música (en el ejemplo dado por el autor). Además, plantea que la búsqueda del origen es algo ideologizado que finalmente conduce a creaciones artísticas vacías; al buscar esencias “La búsqueda del origen, en suma, nos repropone una dialéctica de la construcción identitaria

³⁰ MARTÍNEZ ULLOA .Clase expositiva. Magíster en Gestión Cultural. Año 2010.

³¹MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. “Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”. En: *Revista Musical Chilena* v.57 n.199 Santiago ene. 2003. Pp 78 a 83. [En línea], <<http://www.scielo.cl/>>, [fecha de consulta 3 de Septiembre 2010].

³² MARTÍNEZ ULLOA. Op. Cit.

completamente ideologizada, como búsqueda de una esencia que "está allí", aun bajo apariencias engañosas."³³

De los autores anteriormente estudiados, se definirán ciertos ejes en relación a cultura e identidad que serán utilizados como criterios de análisis para abordar la investigación.

1. Cultura como esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos.
2. La Cultura elaborada para la satisfacción de necesidades espirituales.
3. La identidad como proceso de construcción y no como una esencia.

Muy ligado al concepto de identidad, la problemática de la memoria en Latinoamérica es un tema complejo, y también lo es en Chile. Cuando se habla de "memoria" en este país, en general se liga a hechos traumáticos del pasado relacionados con la dictadura militar. Es necesario trascender el concepto para así no abordarlo desde el lugar común o, más bien, sólo ligado al trauma dictatorial chileno.

Maurice Halbwachs, sociólogo francés, en su obra *La memoria colectiva*, escrita entre 1941 y 1944 y publicada en 1950, después de su muerte en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, plantea una forma de entender el concepto de memoria colectiva, memoria individual y memoria histórica.

Lo más rescatable de este autor es la teorización que hace en relación a la memoria colectiva la cual puede ser útil para comprender los discursos de la memoria desde el teatro. Según Halbwachs, la memoria colectiva es: "El proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad".³⁴

³³ MARTÍNEZ ULLOA. Op. Cit.

³⁴ HALBWACHS, Maurice. Traducción y selección: Miguel Ángel Aguilar D. "Fragmentos de la memoria colectiva", [En línea], *Atenea Digital*, 2002, número 2.
., <<http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>> [fecha de consulta: Septiembre 2010], Pág. 2.

Para este autor, la memoria es un hecho y un proceso colectivo en la cual la memoria individual es sólo un punto de vista en relación a la memoria colectiva, la cual se genera a través de los recuerdos de distintos integrantes de un grupo que tienen un lenguaje y significaciones en común y se potencia a través de estos recuerdos.

El autor también realiza una distinción entre memoria colectiva y memoria histórica, planteando que la memoria colectiva va sufriendo transformaciones, ya que los recuerdos también se relacionan con los factores de tiempo colectivo y espacio colectivo que no se enmarcan dentro de ninguna memoria individual “más allá de esta franja móvil del tiempo, o, más exactamente, de los tiempos colectivos, no hay nada, pues el tiempo de los filósofos no es más que una forma vacía”³⁵. En cambio, la memoria histórica, que se basa más en fechas, documentos, autores, es una y se nos muestra de manera esquemática y resumida³⁶, y no alcanza a ser tan densa como la memoria colectiva que tiene directa relación con la memoria interna o de nuestras vidas; igualmente se necesita de la historia para generar esta memoria colectiva, pero la historia no recupera los intervalos de tiempo en que aparentemente no pasa “nada”³⁷, en cambio el grupo colectivo sí lo hace.

También, Paul Ricoeur, filósofo francés, nos plantea en su libro “*La memoria, la historia, el olvido*”, un análisis sumamente completo en torno a los abusos de la memoria, los cuales apoyarán la idea sobre la memoria constructora de identidad. Unos de los intereses de la investigación de Ricoeur es el de la idea de la política de la “justa memoria”, debido a la preocupación en relación a los abusos de la memoria y el olvido. En concordancia con esto, en el segundo capítulo: “La memoria ejercida: uso y abuso”³⁸, trata de esclarecer el tema.

³⁵VICENTE HUICI URMENETA, Traducción directa de la versión original de HALBWACHS, Maurice " La Mémoire Collective et le Temps " *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. II, 1947, pp. 3- 30. [En línea] , UNED-Bergara, < <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>>, [fecha de consulta: Septiembre 2010], pág 22.

³⁶ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit. Pág. 7.

³⁷ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit. Pág. 9.

³⁸ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia el olvido*. Editorial Trotta, España, Madrid, 2003.

Ricoeur dice que el ejercicio de la memoria implica abusos de este mismo ejercicio. Definirá tres planos de abuso: el plano Patológico- terapéutico, que corresponderá a los trastornos de la memoria impedida; el plano práctico corresponderá a la memoria manipulada, y el plano ético-político, a la memoria convocada convulsivamente.

En el capítulo se hace una diferencia entre rememoración y memorización; se plantea, por tanto, que “Con la rememoración se acentúa el retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en que ésta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó.”³⁹ El proceso de recordar concluye con la evocación simple y el reconocimiento.

En relación a la memorización, ésta refiere a “maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas y posibilidades de hacer, de tal modo que éstos sean estables.”⁴⁰

Dentro de la memorización pueden existir distintos abusos, sobre todo a lo que refiere en la educación durante la historia. Ricoeur propone enmarcar esta memorización bajo la memoria natural; expone también los abusos de la memoria por parte de la ideología.

En relación al nivel patológico-terapéutico: La memoria impedida plantea básicamente a través del estudio del texto *Duelo y melancolía*, de Freud, cómo las pérdidas de memoria o de recuerdos generadas por un trauma, se pueden establecer no sólo en el ámbito privado, sino que puede existir una transposición hacia la esfera pública y la memoria colectiva. Se podría generar, entonces, una “extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva”⁴¹, y éstas serán las heridas de la memoria colectiva.

En este punto existe una directa relación entre la historia y la violencia. A niveles sociales, la extensión de este duelo a la comunidad son “actos violentos legitimados después por un estado de derecho precario. Lo que fue gloria para unos, fue humillación para otros.”⁴²

³⁹ RICOEUR, Op. Cit. Pág. 83.

⁴⁰ RICOEUR, Op.Cit. Pág. 83.

⁴¹ RICOEUR, Op.Cit. Pág. 108.

⁴² RICOEUR. Op.Cit. Pág. 109.

Los dos próximos abusos se plantean como una desviación perversa del trabajo del duelo unido a la rememoración.

A nivel práctico, la memoria manipulada refiere a la manipulación concertada de la memoria por quienes tienen el poder⁴³; estos abusos no son sólo abusos de la memoria sino también del olvido. Este punto está directamente relacionado con el problema de la identidad. Se plantea que en la fragilidad de la identidad es donde hay que buscar la memoria manipulada de un lugar.

En relación al nivel Ético-político está la memoria obligada y éste sería el último abuso de la memoria nombrado por Ricoeur, y refiere, esencialmente, a la obligación de conmemoración en honor a la justicia, obligación dada por los grupos de poder que tienen en sí un punto de vista subjetivo en torno a la historia. Pero también refiere al abuso de conmemoraciones en esta época y al derecho de olvido como parte de la memoria natural.

Cincuenta años después de Halbwachs, Elizabeth Jelin, socióloga argentina, también nos propone una manera de entender la memoria, sobre todo en Latinoamérica. Jelin tiene un gran objetivo con su libro *Los trabajos de la memoria*; éste es: “Promover el debate y la reflexión activa sobre el pasado y su sentido para el presente/futuro.” Esta autora aportará en gran medida en la investigación, ya que la reflexión en relación a la memoria que ella realiza tiene dos virtudes: la primera es que es una visión latinoamericana en torno a la problemática de la memoria, y la segunda, es que son estudios bastante recientes que nos acercan a la concepción del problema de la memoria, desde 1990 hasta nuestros días.

Jelin considera tres ejes importantes⁴⁴ para abordar el problema de la memoria. El primero, se refiere al sujeto que rememora y olvida ¿Quién es? O colectivo, en el caso que se hable de memoria colectiva. El segundo eje, es el contenido de la cuestión recordada y qué es lo que se estaría olvidando; y el tercer eje, es cuándo y cómo se recuerda y se olvida.

⁴³ RICOEUR. Op.Cit. Pág. 110.

⁴⁴ JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI España Editores, España, Madrid, 2001, Pág. 17.

La autora nos introduce al concepto de memoria como “La facultad psíquica con que se recuerda o la capacidad mayor o menor de recordar”⁴⁵ y su preocupación está en el no recordar o no retener en la memoria ya que, según sus postulados, en el mundo occidental el olvido es de gran inquietud y es temido porque amenaza a la conformación de identidad. Nos plantea que la memoria es lo que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo.⁴⁶

Jelin pone énfasis en el peso social en los procesos de la memoria. Se expone en relación a esto, que las memorias individuales están bajo un marco social y que incluyen la cosmovisión y los valores de una sociedad o grupo. Esto es algo que rescata directamente de Halbwachs con su interpretación de memoria colectiva: “uno no recuerda sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos. Estos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales.”⁴⁷

Esta última idea, en relación a los rituales y conmemoraciones grupales, la rescata de Paul Ricoeur, y será de suma importancia para el trabajo de investigación.

También reflexiona en torno a la problemática de identidad y memoria planteando que: *el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y el espacio*,⁴⁸ por tanto, la memoria sería lo que sostiene la identidad. Se expone que las memorias y las identidades se enriquecen entre sí.

Otra relación interesante que hace la autora en este capítulo es la relación memoria-olvido. En referencia a esto, Jelin propone que las eventualidades traumáticas provocan las heridas en la memoria en forma de la presencia de la ausencia, la representación de algo que estaba y que ya no está, borrada, silenciada o negada⁴⁹, debido a la imposibilidad de incorporarlas a niveles narrativos.

⁴⁵ JELIN, Elizabeth, Op. Cit. Pág. 18.

⁴⁶ JELIN, Elizabeth, Op.Cit. Pág. 19.

⁴⁷ JELIN, Elizabeth, Op.Cit. Pág. 21.

⁴⁸ JELIN, Elizabeth, Op.Cit. Pág. 24

⁴⁹ JELIN, Elizabeth, Op.Cit. Pág. 28.

Propone dos tipos de memoria: la memoria narrativa y la memoria habitual. La diferencia es que la memoria narrativa implica construir un compromiso entre pasado y presente y es el tipo de memoria que a la autora le va a resonar, que será la base de su investigación.

La contraparte del olvido es el silencio, que puede estar impuesto por el miedo generado por las dictaduras militares, y éste no sólo se ha debido al poder hegemónico que lo impone, sino también a la relación entre grupos sociales.

Por último, en relación a los que no tuvieron la experiencia pasada propia y vivida, la memoria es propuesta como una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as otros/as⁵⁰.

En relación a Maurice Halbwachs y Elizabeth Jelin, lo más atractivo es la importancia que le dan al marco social en los procesos de memoria. En este sentido, la dramaturgia podría ser un buen espacio para el proceso de memoria colectiva, una buena instancia para acabar con el silencio; lo más relevante es un lugar para contar una historia, cualquiera sea ésta y del carácter que sea.

En relación a Jelin y Ricoeur, es bastante enriquecedora su perspectiva debido a que es muy actual y se corresponde con el tema de la identidad, el cual estará presente en esta investigación. Un punto de interés acá es que esta autora plantea la memoria como constructora de identidad, tal como se propondrá que la memoria en la dramaturgia será un lugar de construcción identitaria.

Otro aspecto fructífero planteado por Jelin, es el momento en que rescata a Paul Ricoeur con la idea de que los recuerdos colectivos están reforzados por rituales o conmemoraciones. Asimismo, Ricoeur nos propone el problema de los abusos de la memoria, de los cuales se rescatará la idea de trauma colectivo debido a experiencias de violencia y también de abusos en el olvido y la memoria por parte de grupos de poder como impedimento del desarrollo normal de la identidad.

⁵⁰ JELIN, Elizabeth, Op.Cit. Pág. 33.

Por una parte, se establece, luego del análisis bibliográfico, que los ejes centrales, en referencia a una concepción del concepto de memoria, son:

Memoria colectiva.

Memoria constructora de identidad.

Marco social (en el cual se consideran los espacios de trauma y violencia).

Espacio de rito.

Por otra, se comprende en este trabajo el concepto de memoria como una construcción social basada en un proceso de resignificación del pasado. Durante este proceso, ciertas narrativas son silenciadas y otras son remarcadas, vinculándolas con las características del grupo que busca posicionar su memoria. En tal sentido, es preciso considerar que la construcción de aquello que conforma cierta memoria está en permanente pugna con otros relatos, lo que trasforma, por tanto, la problemática de la memoria en un tema fuertemente influenciado por las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales de un país.

La memoria requiere de narraciones para poder mantenerse; así se entiende que una construcción simbólica sea heredada y genere esquemas de comportamiento haciendo cita a la concepción de cultura de Geertz.

Para Jorge Mendoza García, psicólogo social mexicano, cuyos estudios se basan en memoria colectiva y olvido social,⁵¹ “la memoria es narrativa en un doble sentido, como relato de progresión de acontecimientos en el hilo del tiempo, y como conformación de una trama (con actores, escenarios y acciones), y de ser verosímil, no verdadero, es aceptado en la medida en que se adecue, o acerque, a criterios validados socialmente: existe formas convencionales de cómo narrar o dar cuenta de los eventos. Y lo que se narra debe tener sentido. Así pueden encontrarse muchas narraciones, pero no todas son aceptadas como válidas. Además, se otorga significado a las vivencias presentadas que resultan relevantes; Ricoeur lo pone en estos términos: “el tiempo se hace tiempo humano cuando se articula de modo narrativo; a su vez, la

⁵¹PORTAL PARA LA DIVULGACIÓN DEL ANÁLISIS DE LA CONDUCTA. [En línea]
<http://www.conductitlan.net/pensamiento_lenguaje_memoria.pdf> [Fecha de consulta: 13 de octubre 2010]

narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (en Vásquez, 2001, p. 109). Asimismo, la narración posibilita de alguna forma que la memoria se integre en la “práctica constructiva humana y las personas adquieran sentido y protagonismo al incluirse en el relato” (p. 109).”⁵²

Se puede entender la dramaturgia como un relato, más allá de que sea un relato ficcionado; en dicho sentido, se podría contemplar que ya en sí misma la dramaturgia es un acto memorable, pero si trasladamos esto a narrativas de la memoria se puede entender que la dramaturgia tiene dentro de su intriga elementos pertenecientes a la memoria como constructora de identidad, haciendo énfasis en elementos o factores identitarios, relacionados con el espacio de rito y el marco social correspondientes a dichos relatos.

3. Memoria y religiosidad popular

Si la memoria es narrativa, la religiosidad popular, como construcción simbólica, se traspasa y construye a través de dichas narrativas, y marca ciertos esquemas de comportamiento que son un factor identitario de importancia. Para comprender esto es necesario entender qué significa la religiosidad popular. Se expondrán dos propuestas: por un lado, una más conservadora que plantea el autor Pedro Morandé y, por otra, la del autor Cristian Parker.

Pedro Morandé, en su libro *Cultura y modernización en América Latina*⁵³, propone que los procesos de modernización, principalmente los originados a partir de la segunda mitad del siglo XX, al que llama desarrollismos, llevados a cabo mayoritariamente por los grupos oligárquicos, desplazan la idea de síntesis cultural latinoamericana, y ponen la atención a todo lo contrario de lo referido a la identidad originaria de América Latina, es decir, a los modelos europeos, con la tarea de “aplicar el conocimiento científico y tecnológico a todas las actividades sociales de tal modo de optimizar el bienestar de todos mediante la maximización de los recursos

⁵² MENDOZA, GARCÍA, Jorge. “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa.” *Athenea Digital*, Número 006, [En línea] <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/158/158>> [Fecha de consulta Octubre 2010]. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. España 2004. Pág 6-7.

⁵³ MORANDE, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1987.

y de la funcionalidad de las estructuras”⁵⁴. Por tanto, el autor expone que América Latina pretende universalizar, participar de las acciones mundiales, pero no desde su “originalidad de su formación cultural, de su ethos, sino abstractamente, por sus índices de modernización contruidos conforme a las pautas vigentes del mundo desarrollado.”⁵⁵

Para Morandé, la identidad latinoamericana tiene un “sustrato católico” y este sustrato está “constituido desde el encuentro del catolicismo con las religiones indias y negras durante los siglos XVI y XVII.”⁵⁶ En relación a lo anterior, Morandé plantea que el desarrollismo que lleva de la mano también el secularismo, será una fuerte amenaza para la identidad religiosa y la cultura completa latinoamericana.

La tesis del texto de Morandé plantea la “superación de la crisis del desarrollismo neomodernista mediante la comprensión de su historicidad, comprensión que se hace posible sólo por el reencuentro con el ethos particular de las sociedades latinoamericanas.”⁵⁷

Morandé propone que las expresiones de religiosidad popular se encuentran presentes como prácticas en toda Latinoamérica. Explica que, a pesar de los procesos de secularización y desarrollismo, estos fenómenos no han desaparecido. Expone que la religiosidad popular “se ha revelado como un depósito particularmente vigente de la síntesis cultural fundante en América Latina, producida en los siglos XVI y XVII, que guarda celosamente la variedad e interconexión de los sustratos indios, negros y europeos. En este sentido, puede considerarse la religiosidad popular como una de las pocas expresiones –aunque no la única- de la síntesis cultural latinoamericana que atraviesa todas sus épocas y que cubre, a la vez, todas sus dimensiones.”⁵⁸

Parker, en su libro *Otra Lógica en América Latina*, visualiza que uno de los fenómenos importantes para comprender la religiosidad popular es la conquista. Plantea que la conquista fue en un principio más por ansias de expansión del capitalismo mercantilista que por motivos de expansión religiosa.

⁵⁴ MORANDÉ. Op. Cit. Pág. 19.

⁵⁵ MORANDÉ. Op. Cit. Pág.20.

⁵⁶ MORANDÉ. Op. Cit. Pág. 27.

⁵⁷ MORANDÉ. Op. Cit. Pág. 29.

⁵⁸ MORANDÉ. Op. Cit. Pág. 150.

El autor explica que en ese momento existe una tradición precolombina religiosa y cultural absolutamente ajena al plano simbólico del cristianismo occidental, y que el proceso de conquista y colonia es altamente importante en lo que refiere a sincretismo.

Así, luego, el proceso de cristianizar a los infieles aparece como una justificación de la conquista. Expone que se pensaba en tierras paganas y su religión, por tanto, inferior a la fe católica.

“A la conquista sucedió el exterminio de la casta sacerdotal, depositaria del antiguo saber religioso, mágico y político, a la sumisión de los indios, su evangelización.”⁵⁹

A través del proceso de mestizaje y sincretismo religioso es que “El cristianismo naciente marcó también la evolución de numerosas expresiones rituales, artísticas, musicales y místicas de la producción religiosa indígena y mestiza del barroco colonial (que se extiende del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII) y perviven parcialmente hasta nuestros días en actuales manifestaciones de religiones populares.”⁶⁰

Esto también tiene que ver con la llegada de negros al continente: “Entre los indígenas y mestizos, entre los negros, mulatos y zambos, se generó una dinámica de creatividad religiosa que, a partir de su propio universo lingüístico-simbólico, reinventa una expresión religiosa para enfrentar su nueva situación. Se busca dar cuenta “a su manera” de la traumática experiencia de dominio y sometimiento.”⁶¹

El primer pensamiento es, ¿cuáles son las respuestas de estos subalternos a esta nueva religión impuesta o proceso de evangelización?

⁵⁹ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág. 19

⁶⁰ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág. 25.

⁶¹ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág. 26

Parker nombra la rebelde, la sumisión e integración, la resistencia y la sumisión parcial, siendo ésta la más importante para entender la religión popular. Ésta última refiere al sincretismo.

El proceso de colonización destruye las bases de reproducción religiosa precolombina y la sociedad indígena. Y en este proceso de imposición es que va sucediendo el sincretismo.

Esto refiere a que el indígena acepta la evangelización, pero a través de una re-interpretación de sus contenidos.

“Se trata de una re-interpretación del significado de los contenidos, ritos e imágenes sagrados, acogidos fundamentalmente como elementos de una nueva religión – el cristianismo – en la cual se aceptaba bautizar. Los significantes, Dios, Cristo, Virgen María son aceptados, pero sobre la base de un desplazamiento en el código de significación correspondiente.”⁶² Este sincretismo es fundamentado en una necesidad sociocultural al ver peligrar su cultura y vislumbrar una desintegración; determina que la contraposición cultural entre la religión de la cultura oficial y la de los dominados permanece de forma variada hasta nuestros días.

Plantea que, para muchos, la religiosidad popular constituye una faceta muy importante que define la identidad cultural en América Latina, por eso también es un tema estudiado.

Parker indica que después de las dictaduras en Latinoamérica retornan las miradas hacia los sujetos sociales y las temáticas relacionadas a lo popular e identidad, por tanto, también al tema de religión popular; existe una necesidad de revalorizar la cultura popular. Reivindicando los derechos, demandas, anhelos de la amplia mayoría, esto por el tema de la democratización.

También porque en la dictadura el lugar de lo religioso se vuelve importante en relación a la defensa de los derechos humanos y el mundo popular.

⁶²PARKER, Cristian .Op. Cit. Pág. 33

El autor opta por el concepto de Religión Popular como más adecuado que religiosidad popular, refiriéndose a “Religión popular” en tanto manifestación de mentalidad colectiva sujeta a las influencias de un proceso de modernización capitalista y sus manifestaciones en la urbanización, industrialización, escolarización y cambios en las estructuras productivas y culturales.”⁶³

El planteamiento anterior lo realiza exponiendo que religiosidad popular es un término usado equívocamente por dos motivos. El primero, es porque religiosidad tiene relación con “el sentimiento religioso de un pueblo”, siendo esto indefinido por lo subjetivo de sentimiento y, lo segundo, porque el término religiosidad tiene una denotación negativa al querer decir “Un conjunto de creencias, rituales y prácticas religiosas que serían “desviadas” de los patrones.”⁶⁴

La aseveración anterior que realiza Parker en torno a la conceptualización es interesante, pero en la presente investigación se ha optado por comprender que la religiosidad popular es una manifestación diferente a la religión oficial y, por tanto, no se abordará el concepto de *religión popular*, ya que, de cierta forma, de las manifestaciones de religiosidad popular derivan construcciones e interpretaciones simbólicas que ofrecen patrones diferentes a los de la religión oficial.

Abordando otro problema en torno a la temática tratada, para Parker “La cultura popular es, pues, aquella amplia producción cultural de las clases y grupos subalternos de la sociedad. Producción cultural dominada, pero de ninguna manera anulada, ni totalmente sometida en su capacidad de resistencia e innovación.”⁶⁵

Este autor también plantea que las “religiones populares son manifestaciones colectivas”⁶⁶, y estos colectivos, al no encontrar respuestas en la religión oficial o de elite, expresan sus necesidades espirituales a través de estas manifestaciones.

⁶³ PARKER, Cristian. Op.Cit. Pág.45.

⁶⁴PARKER,Cristian. Op. Cit. Pág.60.

⁶⁵ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág.58

⁶⁶ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág. 61

Se habla acá que puede existir la tendencia en clases altas, pero en número son muchos más los de las clases bajas. Se encuentran rasgos religiosos en todas las clases; las prácticas aumentan a medida baja la clase.

En relación al planteamiento de Morandé, lo primero que sale a la luz es una visión esencialista de la identidad que para éste está formada en el siglo XVI y XVII, y ahí adquiere el sustrato católico. A su vez, el pensamiento sobre los modernismos o desarrollismos y como éstos afectan “la identidad originaria”, hace pensar el concepto de Identidad y también de Religiosidad popular como algo fijo e inalterable en el tiempo, sin considerar la importancia de los procesos de una forma más concreta.

Jorge Larraín propone una crítica interesante a Morandé en torno al punto anterior. Larraín se plantea ciertas preguntas en relación al texto de Morandé, como las siguientes: ¿Por qué podemos privilegiar alguna época histórica como fundante de la identidad y excluir otras épocas históricas como irrelevantes?⁶⁷ O ¿En qué principio se basa la idea de que la síntesis original es la única auténtica?⁶⁸

El texto de Parker entrega otras luces que son interesantes en torno a la religiosidad popular, y esta investigación estará más cercana a los conceptos entregados por Parker, que a los planteamientos de Pedro Morandé.

Si bien Parker nombra que los periodos de conquista y evangelización son de importancia al hablar de religiosidad popular, no clasifica el periodo como único, para el “origen” de la misma, es un poco más abierto a la idea de Identidad como proceso de construcción. Además, Parker propone un concepto más ligado a lo popular, comprendiendo que estas manifestaciones estarían más cercanas a grupos sub-alternos de la sociedad pero sin ser excluyente, es decir, indicando que tales manifestaciones también se presentan en otras clases sociales, pero en menor cantidad.

⁶⁷ LARRAÍN, Jorge. Op. Cit. Pág. 200.

⁶⁸ LARRAÍN, Jorge. Op. Cit. Pág. 202.

Concluyendo, se entenderá la religiosidad popular como factor que participa en los procesos de construcción identitaria, y que como cualquier otro factor identitario no podría tener fecha de inicio, debido a que está constantemente en construcción, y modificándose en relación a los cambios de las sociedades y también a las evoluciones de sus construcciones simbólicas.

Se comprenderá también que la religiosidad popular está presente en Latinoamérica y, al tener relación con concepciones simbólicas que generan patrones de conducta, de alguna u otra forma afecta a todos los habitantes del continente.

II. REVISIÓN DE LA DRAMATURGIA CHILENA 1950-1990. PRESENCIA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR DENTRO DE LOS DISCURSOS TEATRALES DEL PERIODO

Para poder comprender la elección de los textos dramáticos *El Abanderado*, de Luis Alberto Heiremans, *El evangelio según San Jaime*, de Jaime Silva, y *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre, que serán analizados en la presente investigación, es necesario hacer una revisión del contexto histórico y cultural del periodo de tiempo en que se enmarcan dichas obras, no solamente con la necesidad de esclarecer el por qué se aborda y se problematizan, en parte de la dramaturgia del periodo (1960-1990), elementos pertenecientes al imaginario popular, incluyendo la religiosidad popular, sino con la intención, además, de comprender por qué ciertas obras, a modo de narrativas, salen a la luz en el periodo y otras no, logrando permanecer dentro de la categoría de “obras relevantes”.

Se comprenderá que “en la representación teatral de un texto, su éxito o fracaso, su fugacidad o permanencia en la historia literaria, no intervienen sólo la supuesta “calidad estética” de un texto, sino una serie de tensiones en su interrelación con las instituciones o las fuerzas que se disputan el poder”⁶⁹. Lo anterior tiene directa relación con la problemática de la memoria como constructora de identidad, donde también se presenta la lucha de relatos y el cómo algunas narrativas son valoradas y otras silenciadas, muy relacionado a distintas condiciones sociales ligadas al poder. Entonces, se notará que sólo algunas obras dramáticas logran un peso dentro de la memoria.

Villegas propone una manera de analizar los discursos teatrales. En uno de sus supuestos teóricos, indica que “toda práctica discursiva es ejercida desde la ideología del grupo productor, por lo tanto está fundada en los sistemas de valores y cifrada en los códigos de este grupo social o la “cultura a la cual el grupo pertenece”⁷⁰.

⁶⁹ VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos. Colección Teoría I. California. 1997. Pág. 13.

⁷⁰ VILLEGAS. Op. Cit. Pág. 39.

Por tanto, todo discurso estaría directamente influido y generado a partir del filtro autorial que reflejan ciertos esquemas de significaciones representados en ciertos símbolos predominantes de la cultura de los productores de un discurso.

Villegas entrega ciertas preguntas que son de interés para lograr hacer un análisis profundo sobre un texto dramático. Se rescatarán en este trabajo sólo las referentes a los discursos teatrales; éstas son: “¿A qué grupo social corresponde el emisor del discurso dramático?, ¿A qué grupos sociales corresponden los discursos dramáticos producidos en un determinado momento histórico?, ¿A qué grupo social corresponden los destinatarios de los distintos discursos teatrales?”⁷¹

Comenzando por el contexto histórico, en 1941 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, a partir de la necesidad de los artistas por generar una renovación en las visiones del teatro nacional, como también generar un espacio de profesionalización en el área y difundir el teatro moderno. Luego, en el año 1943, se funda el Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Estos nuevos movimientos profesionalizan el rubro teatral chileno.

Es importante explicitar que la creación de los Teatros Universitarios tiene como directo antecedente político-social el impulso a la cultura y la educación desarrollado por el Gobierno de Pedro Aguirre Cerda, Presidente de Chile entre 1938 y 1941, representando al Frente Popular, coalición de Centro Izquierda. Uno de los lemas de dicho gobierno fue “*Gobernar es educar*”.

Hernán Godoy expone: “los logros de los teatros universitarios fueron extraordinarios. Provocaron la renovación escénica, lograron la unidad del espectáculo teatral haciendo converger en las obras representadas, la actuación de los actores, la iluminación, la música, el vestuario, el decorado.”⁷²

En sus inicios, el nuevo movimiento teatral no contó con el interés de generar textos dramáticos nacionales, pero ya en la década del 50, con el impulso de la iniciativa universitaria,

⁷¹ VILLEGAS. Op Cit. Pág. 40.

⁷² GODOY, Hernán. *La cultura chilena: ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982. Pág. 521.

surge la llamada “Generación del 50”, con destacados dramaturgos nacionales, como los son: Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Egon Wolff, Isidora Aguirre, Jorge Díaz, Sergio Vodanovic, Jaime Silva, entre otros.

Este nuevo movimiento de dramaturgos nacionales formó parte de la generación literaria del 50 “que aparentemente interrumpe la creación literaria del criollismo.”⁷³ En palabras de Godoy, esta generación pretende “la revelación de la crisis integral de Chile, expresada por ellos en su dimensión psicológica y espiritual.”⁷⁴

Los dramaturgos -denominados “Generación del 50”- se vieron fuertemente influenciados por las condiciones políticas, sociales y culturales relacionadas a la Guerra Fría, y prácticas escénicas europeas como el realismo psicológico. María de la Luz Hurtado plantea que “al tener una estructura clásica, podían ser bien representadas por la nueva generación de actores, que en la década de 1950 dejaron atrás el teatralismo para adentrarse de lleno en “el método” de Stanislawski.”⁷⁵

Desde la década del 60, la dramaturgia se ve influenciada por las “fuertes dinámicas político-sociales del país”⁷⁶, y se vuelve a considerar el teatro social, de la mano de corrientes europeas como el “Teatro épico”, teorizado por Bertolt Brecht, que tiene una fuerte tendencia de denuncia social y política, y por el teatro del absurdo, “ lo que contribuye a legitimar un teatro de reflexión personal, de conciencia insatisfactoria sobre la vida humana, en el cual se recurre a procedimientos del teatro existencial.”⁷⁷

En la década del 60 se genera en la dramaturgia la mirada hacia ““el otro”: el marginado, el pobre, el reprimido, el que se emancipa, el que revela la sociedad chilena desde un ángulo de

⁷³ GODOY, Hernán. *El carácter chileno*. Editorial Universitaria. Santiago. 1976. Pág. 354.

⁷⁴ GODOY, Hernán. Op. Cit. Pág. 355.

⁷⁵ HURTADO, María de la Luz. Prólogo. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010. Pág. 24.

⁷⁶ HURTADO. Op. Cit. Pág. 25

⁷⁷ VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna. Argentina. 2005. Pág. 176.

necesidad, carencia, cuestionamiento y temor, urgencia por el cambio para humanizar las condiciones de vida de la sociedad.”⁷⁸

Es necesario recalcar también que esta década “estuvo marcada por la pugna ideológica entre la Democracia Cristiana y la conjunción de partidos políticos que constituyeron la Unidad Popular”⁷⁹, y evidentemente esto influyó también el discurso teatral.

La investigación en torno a temáticas e imaginarios se expande en esta década. Hurtado plantea que se explora en relación a “lo popular como hace Aguirre en *Los papeleros*; la síntesis poética con sustrato religioso de Heiremans en su trilogía *Versos de Ciego, El Tony Chico, y El Abanderado*; el realismo Expresionista y onírico de Wolff en su inigualable *Los invasores*; el neo-folklorismo o folklore impresionista de Sieveking en *Ánimas de día claro y La remolienda*, en el de Silva en *El evangelio según San Jaime*”⁸⁰, entre otros.

Elena Castedo también propone una manera de categorizar la dramaturgia entre los años 1955 y 1970. Un visión sugestiva que realiza es que “casi todos sus creadores se lanzaron desde una abierta o intuitiva plataforma unificadora: la búsqueda de lo que críticos y autores llamaron “la chilenidad””⁸¹.

Castedo plantea cuatro grandes estilos en los cuales enmarca las obras del periodo mencionado: El Neorrealismo social, que lo denomina “como una corriente dramática chilena que intenta sintetizar la conducta del individuo como producto de su ambiente y dentro del sector público”⁸². Acá se encuentran obras como *Mansión de lechuzas* (1958), de E. Wolff o *Deja que los perros ladren* (1959), de Sergio Vodanovic.

La segunda de las categorías planteadas por Castedo es el Folklorismo, cuya corriente la autora la define como “aquella de los años cincuenta y sesenta que no solo aprovecha materiales

⁷⁸ HURTADO. Op. Cit. Pág. 25

⁷⁹ VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos. Colección Teoría I. California. 1997. Pág. 175.

⁸⁰ HURTADO. Op. Cit. Pág. 25.

⁸¹ CASTEDO, Elena. *El Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Editorial Andrés Bello. Chile. 1982. Pág. 13-14.

⁸² CASTEDO, Elena. Op. Cit. Pág. 25

populares, sino que se construye con ellos desde adentro”⁸³. Acá se visualiza la última trilogía de Heiremans, *El evangelio según san Jaime* (1969), de Jaime Silva, *Chiloé, cielos cubiertos* (1970), de María Asunción Raquena, entre otras.

La tercera corriente es el Absurdismo, más enfocada a “un mensaje filosófico y social y no al servicio de una búsqueda indiscriminada de lo inusitado”⁸⁴. En relación a esto, estudia autores como Jorge Díaz y José Ricardo Morales. Y el cuarto estilo que nombra es el Brechtianismo, donde expone las influencias que tiene Brecht en el teatro chileno del periodo, y autores que utilizan el estilo en sus obras, enfocando el análisis principalmente a Isidora Aguirre.

En relación a lo anterior, se puede advertir en la dramaturgia del periodo una fuerte influencia y rescate de los imaginarios populares por parte de los autores, lo que Castedo llama Folklorismo. También recae en ciertos factores de construcción identitaria, como los son la religiosidad popular, y las construcciones simbólicas y de comportamiento que ésta conlleva. Después de los puntos de vista de Hurtado y Castedo, se puede concluir que dentro de los textos del periodo más influenciados por el imaginario religioso popular son la trilogía de Heiremans y el *Evangelio según San Jaime*, de Jaime Silva. También en estos textos se nota la influencia del contexto histórico-social vivenciado por los autores, desde distintas perspectivas, por cierto.

En la década del 60, “el discurso teatral hegemónico en Chile se constituyó por los discursos producidos por los sectores medios cultos y destinados a los mismos sectores.”⁸⁵ Los dos textos antes mencionados no son la diferencia, tanto Heiremans como Silva pertenecen al sector hegemónico culturalmente; ambos son universitarios y sus textos son representados por compañías y directores de los mismos sectores.

Esto refleja la preocupación por el rescate de elementos pertenecientes al imaginario popular por parte de los autores, pero también por el mismo hecho de que no vivencian de una manera absolutamente cercana estos imaginarios; se puede caer en ciertas idealizaciones de los mismos imaginarios, se busca indagar en personajes y temas de una clase social diferente a las

⁸³ CASTEDO, Elena. Op. Cit. Pág. 69.

⁸⁴ CASTEDO, Elena. Op Cit. Pág 123.

⁸⁵ VILLEGAS. Op. Cit. Pág. 175.

que ellos son parte; es interesante reflexionar el porqué de la valorización a estos tópicos, y cuál es el interés real de estos autores al mostrarle al público de sus obras estos imaginarios, pensando que es un destinatario de sectores medios-altos de la sociedad. Los autores quieren generar una reflexión en torno a lo que está sucediendo en su sociedad, pero a través de elementos populares o folclóricos. Esto es algo que la investigación tratará de desentrañar a lo largo del escrito.

Otro hito importante es que desde el año 1968 se genera el interés por una nueva metodología de trabajo dentro del teatro. Distintos grupos, como los “Talleres de experimentación y de Creación Teatral de la Universidad de Chile, El Teatro Ictus y El Aleph establecieron la creación colectiva en diferentes modalidades como base de su trabajo.”⁸⁶ Esto, según Hurtado, conlleva a incursionar en otras capacidades de creación al traspasar los límites de cada disciplina propia de la creación de una obra y se genera fluidez en las relaciones de los artistas implicados en dicha la creación.

Desde el año 1973 y con el comienzo de la dictadura militar en Chile, se producen una serie de cambios en todo el ambiente artístico del país; “al decretarse el Gobierno Militar no sólo se produjo la clausura del sistema político, sino también la implementación de una agresiva represión contra quienes profesaban ideologías de izquierda; gran parte de los realizadores del teatro chileno quedaron expuestos a las acciones emanadas desde el poder de facto”.⁸⁷

Hurtado expone que el sistema universitario fue fuertemente intervenido; los altos cargos universitarios fueron ocupados por militares, y casi todos los profesores fueron retirados de sus puestos. Todo se desarrollaba bajo un ambiente de fuerte temor y censura; además, existió un gran trauma generado por “prisiones, torturas, exilios, desapariciones, asesinatos, redadas policiales, amenazas, conculcaciones del Estado de derecho, suspendiéndose este clima sobre parte de la población como una sombra omnipresente.”⁸⁸

⁸⁶ HURTADO, María de la Luz. Prólogo. Prólogo. *En: Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena.* Tomo III. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010. Pág. 22.

⁸⁷ HURTADO. *Op Cit.* Pág. 17.

⁸⁸ HURTADO. *Op Cit.* Pág. 18.

Para Arturo Navarro, en el periodo de dictadura militar se vivenció un gran retroceso en todo el ámbito artístico en Chile: “Tras el golpe militar, las nuevas autoridades realizaron, a muy corto andar, acciones orientadas a dismantelar el aparato cultural del Estado, sin tener claro por qué reemplazarlas. Con la designación de rectores militares se inmiscuyen de hecho en los canales de televisión universitarios y Televisión Nacional, el asalto a las instalaciones de Chile Films, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Bellas Artes, luego de un grotesco despliegue de fuerzas militares por el Parque Forestal, señalan que la guerra contra el comunismo se daba también en el terreno de la cultura. Desafortunadamente, la toma de lugares tan estratégicos no fue suficiente. Los militares asestaron también golpes a artistas y a productos culturales. Se registran las quemadas masivas de libros, transmitidas en directo por los noticiarios de TV”.⁸⁹

Desde 1973 a 1983, Villegas hace una categorización de los discursos teatrales respondiendo a las preguntas ya planteadas sobre la condición de los productores y los destinatarios de los discursos. Así, a modo de resumen de sus planteamientos, se pueden encontrar en este periodo discursos desde el autoritarismo que apoyan ideológicamente el régimen, o que no tienen mayor cuestionamiento ni crítica al mismo. En esta categoría se encuentran las obras producidas por el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, como *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana y dirigida por Juan Pablo Donoso.

También se encuentra el sistema de discursos alternativos que son producciones de grupos hegemónicos, pero contrarios al régimen militar o ideológicamente críticos. Se hallan acá las producciones de este grupo que son dirigidas a destinatarios de los mismos sectores hegemónicos, donde las temáticas se fueron adecuando para reflexionar en relación a lo que sucedía en el país, pero de una forma que no fuera explícita, para así evitar la censura a los mismos discursos. Ejemplo de lo anterior son: *Lindo País con esquina vista al mar*, creación colectiva de ICTUS, o *Tres Marías y una Rosa*, de David Benavente.

Villegas expone que el Teatro de La Universidad Católica representó uno de los grupos alternativos más importantes en torno a la generación de estos discursos teatrales, donde el año

⁸⁹ NAVARRO, Arturo. *Cultura: ¿quién paga? : gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. RIL EDITORES. Santiago, Chile. 2006. Pág. 63

'74 destacan *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dirigida por Eugenio Dittborn y *Hamlet*, con la dirección de Raúl Osorio.

Es importante resaltar la actividad dramática del autor Juan Radrigán durante este periodo. Si bien pertenece a un discurso alternativo, es complejo encasillarlo en una categoría de condición de productor de discurso, debido principalmente a su condición autodidacta, y su cercanía directa con el imaginario popular. Su primera obra, *Testimonio de las muertes de Sabina* en 1979, fue montada por un sector medio culto, “grupo independiente con profesionales universitarios experimentados (Los comediantes)”⁹⁰, pero prontamente él crea su propio grupo teatral: “Teatro popular El Telón”, con quien monta una de sus grandes obras, *Hechos Consumados*, el año 1981. Con una gran influencia del existencialismo, principalmente de Beckett, Radrigán “habla por su clase y desde su clase”⁹¹, construyendo relatos en donde la marginalidad toma un cariz mucho más certero y cercano. Por lo mismo, es un caso sumamente especial de la época analizada y que podría ser estudiado por sí solo a través de un análisis profundo.

Es de utilidad la reflexión de Villegas en torno a que existe una revalorización de imaginarios populares en este periodo, pero por sobre todo en relación a la representación de la marginalidad en donde el autor considera “que esta visión utópica, idealizada de la marginalidad obedece al reconocimiento por parte de los sectores medios de la intensa participación de los sectores marginales en la protesta cotidiana contra el gobierno.”⁹² Ejemplo de esta marginalidad es *Tres Marías y una Rosa*, de David Benavente. Si antes del '73 la dramaturgia estaba más basada en el imaginario popular y tópicos folclóricos, este periodo se basa más en la problemática de la marginalidad social.

En el ámbito teatral se puede notar que 1983 es un año defensorio. Villegas plantea la importancia de que en ese año se generen las primeras protestas que contaron con gran cantidad de manifestantes en contra de la dictadura militar. “Este fenómeno, aparente apertura política del

⁹⁰ HURTADO. Op cit. Pág. 21.

⁹¹ BARRALES, Luis. “Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos”. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010. Pág. 299

⁹² VILLEGAS. Op. Cit. Pág. 186.

gobierno y la intensificación de las protestas, autorizó a varios grupos a hacer más evidente la crítica o la denuncia.”⁹³

Después del año 1983, Villegas propone tres subsistemas de producciones de discursos teatrales, en donde se encuentra a los productores Hegemónicos para destinatarios Hegemónicos, con una alta crítica al sistema dictatorial donde se localiza el texto *Pachamama*, de Oscar Saavedra Santis, con la dirección de Raúl Osorio.

La temática de los problemas de derechos humanos, como las injusticias, muertes, exilio, etc., fue altamente abordada por los autores de la época. Acá es de resaltar el texto de Isidora Aguirre *Retablo de Yumbel* que, a través de testimonios reales, construye una obra que delata el asesinato de 19 personas que figuraban en la lista de detenidos desaparecidos y que fueron encontrados en Yumbel.

Retablo de Yumbel es una obra que delata una problemática de violación de derechos humanos y exige justicia, pero también realiza un fuerte rescate a elementos pertenecientes a los imaginarios populares. La obra transcurre durante la Fiesta de San Sebastián de Yumbel, que es una fiesta religiosa con gran tendencia popular en donde San Sebastián es honrado los días 19, 20 y 21 del mes de enero. La obra rescata tanto personajes de carácter popular, como también ciertos hitos y funcionamientos de la gente del pueblo en torno a la fiesta popular.

Otro segundo subsistema es el de producciones hegemónicas, pero no contingentes y dirigido a sectores de igual condición. El autor nombra el texto *Oscuro vuelo compartido*, de Jorge Díaz.

El último sistema mencionado es el de discursos teatrales marginales para destinatarios marginales y acá el caso más emblemático es el de la *Negra Ester*, según Villegas “dentro de los grupos que han comenzado en los sectores marginales, ya sea como teatro de la calle o poblacional”⁹⁴; texto de Roberto Parra con colaboración de Andrés Pérez y representada por la compañía “Gran Circo Teatro”, en 1989. Esta obra tuvo importancia tanto en el medio nacional como internacional y es conocida hasta nuestros días como una de las obras más importantes del periodo.

⁹³ VILLEGAS, Op. Cit. Pág. 177.

⁹⁴ VILLEGAS. Op. Cit. Pág. 195.

III. ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS ALBERTO HEIREMANS, JAIME SILVA E ISIDORA AGUIRRE

1. LUIS ALBERTO HEIREMANS, *EL ABANDERADO* (1962)

a) Vida y obra

Luis Alberto Heiremans nace en Chile el 14 de julio de 1928, hijo de Óscar Heiremans, de origen belga, y Lucienne Despouy, de origen francés. Vive su infancia en una casa acomodada del centro de Santiago.

Se inclina por la literatura desde muy pequeño y a sus precoces 12 años publica en la revista *Margarita* un cuento llamado “La muerte”. Desde ahí hasta sus 18 años publica distintos cuentos en la revista *Prólogo*, editada por alumnos de su colegio The Grange School. En el año 1944 muere su padre.

En 1946 entra a estudiar a la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. A pesar de los estudios, Heiremans se mantiene siempre ligado al mundo literario y cada vez con más interés en las letras. Entre los años 1946 y 1949 publica distintos cuentos en la revista *Margarita*.

En 1949 viaja a París para estudiar en la École de Médecine. Ahí se influencia del devenir artístico del momento en Europa. A su regreso, tras un año en Francia, participa como actor por primera vez, en la obra *Calígula*, de Albert Camus, estrenada en el Teatro L’ Atelier. Es mismo año, 1950, publica el primer volumen de cuentos denominado *Los niños extraños*. Desde ese momento comienza su vinculación con “El teatro de bolsillo”, compuesto por jóvenes artistas escénicos.

Desde el año 1951 comienza con su prolifera producción de obras dramáticas. La primera de ellas es *Noche de Equinoccio*; le sigue, un año después, *La hora robada*, con la cual

obtiene el Premio Municipal de Teatro. Continúa con distintas publicaciones, tanto en drama como en cuento.

En el año 1954 se titula de médico cirujano, en la Universidad de Chile. Pero no ejercerá su carrera, ya que se volcará especialmente al teatro y el mundo de las letras. Comienza a realizar distintas adaptaciones de obras como *Noel sur la Place*, de Henry Ghéon, titulada *Navidad en el Circo* y *Dial M for Murder*, de Frederik Knott, llamada *Crimen Perfecto*.

Ese mismo año viaja a Francia y estudia en París para perfeccionarse en técnicas interpretativas; luego, estudia en Londres en la London Academy of Dramatic Art. En esta academia actúa en *Noche de Reyes*, de Shakespeare, y *El Jardín de los Cerezos*, de Chejón. En 1956 va a Nueva York (EE.UU) y cursa estudios en el Actor's Studio.

De regreso a Chile, estrena la obra dramática *Jaula en el árbol*, dirección: Eugenio Guzmán, con el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, con el cual tendrá una estrecha relación durante años. También trabaja como docente y realiza distintas ponencias en encuentros universitarios.

El año 1958 es especialmente fructífero para Heiremans. Estrena *¡Esta señorita Trini!*, que recibe el Laurel de Oro como la mejor obra chilena del año. También estrena *Los güenos versos*, con el Teatro de ensayo de la Universidad Católica y publica su notable obra "Moscas sobre el mármol" con la editorial Nuevo Extremo. Ese mismo año estrena *Sigue la estrella* y continúa realizando traducciones de importantes autores. Entre 1959 y 1961 viaja por Europa a realizar estudios y también a compartir experiencias con distintos artistas. En Alemania estrena *Moscas sobre el mármol*, en 1961. Ese mismo año escribe su trilogía *Buenaventura*, compuesta por "El año repetido", "El mar en la muralla" y "Arpeggione".

Ese año estrena *La ronda de la buena nueva* y *Versos de Ciego*, ésta última con el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y la dirección de Eugenio Dittborn. Esta obra será la primera obra de su trilogía y confirma su madurez dramática. Como parte de esta trilogía también está *El abanderado*, que es recompensada con el premio único en el concurso organizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y *El Tony Chico*.

El año 1962 estrena *El abanderado* en el Teatro Antonio Varas, bajo la dirección de Eugenio Guzmán. También debuta *Buenaventura* en Alemania. Este año también se realiza el estreno de *El palomar a oscuras*.

En 1963 es favorecido por la Fundación Rockefeller para hacer estudios en Estados Unidos. Aquí crea la última obra de su trilogía de madurez *El Tony Chico*; también en este país termina de escribir su novela *Puerta de salida*. Sigue realizando publicaciones de distintas obras, tanto en inglés como en español.

El año 1964 regresa a Chile y publica su novela *Puerta de Salida*. Muere el 25 de octubre de este año.

El 30 de octubre se estrena *El Tony Chico*, bajo la dirección de Eugenio Dittborn, en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

Desde su muerte hasta la actualidad se han publicado sus obras, realizado diversas puestas en escena y hecho antologías y estudios de su obra, tanto en Chile como en el extranjero.

Por lo general, se divide la obra de Luis Alberto Heiremans en una primera etapa que llega aproximadamente hasta el año 1958; una etapa intermedia en donde se encuentran las obras *Los güenos versos*, *Sigue la estrella* y *La Ronda de la buena nueva*, y una etapa de madurez que comienza con la escritura y posterior estreno de la trilogía “Buenaventura” y finaliza con la presentación de la trilogía *Versos de Ciego*, *El abanderado* y *El Tony Chico*, en la cúspide de su creación.

Como ya se ha dicho, Heiremans pertenece a la llamada “Generación del 50”. Una característica importante de esta generación, con la cual Heiremans estará muy de acuerdo, será la importancia concedida a la autonomía del texto estético que “afirma la libertad creadora del dramaturgo”⁹⁵.

⁹⁵ THOMAS, Dublé, Eduardo. *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*. Red internacional del Libro. Chile. 1992. Pág. 10.

Como parte de la “Generación del 50” realiza un esfuerzo por “superar el realismo literario tradicional, y lo hace mediante la creación de un Teatro poético que incorpora los elementos costumbristas y folklóricos de la realidad chilena, pero sometiéndolos a una codificación simbólica que los hace trascender de su significación realista, para conformar otra realidad nueva, poética, esencial”⁹⁶. Esta fórmula también es llamada “Realismo poético y estilizado”⁹⁷.

En el aspecto religioso, Heiremans está fuertemente influenciado por el Humanismo Cristiano, y esto se demostrará en sus obras. Eduardo Thomas Dublé plantea que esto hay que entenderlo en relación a la crisis en el ámbito cultural que se expande y afecta también al área religiosa.

“En los mismos años que los escritores chilenos del movimiento de 1950 se autoproclamaban como una generación literariamente “huérfana”, en el ámbito de la Iglesia Católica se manifestaba una necesidad de “encuentro con la modernidad.”⁹⁸

Semejante problemática desemboca en el Concilio Vaticano II, en donde la Iglesia realiza un esfuerzo por “encontrar y asumir el lenguaje adecuado para evangelizar el mundo moderno”⁹⁹.

Para Thomas, ya desde la etapa intermedia de la producción dramática, Heiremans incluye en sus obras elementos del auto sacramental, formas alegóricas y abundante uso de símbolos; además, “Heiremans incluye, junto a elementos folklóricos y populares, correlatos bíblicos”¹⁰⁰. Dicha relación se puede notar con más fuerza en la última trilogía del autor.

⁹⁶ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 10.

⁹⁷ CAJIAO SALAS, Teresa. *Temas y Símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*. Fundación Luis Alberto Heiremans. Chile. 1970. Pág. 192.

⁹⁸ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 22.

⁹⁹ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 22.

¹⁰⁰ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 22.

Volviendo al Concilio Vaticano II, la crisis sucedida e ideas desarrolladas ejercen cierta influencia sobre el dramaturgo. Thomas propone algunas ideas que están presentes por sobre todo en la trilogía de madurez:

- La necesidad de buscar un lenguaje para la prédica cristiana al hombre moderno.
- La búsqueda de ese lenguaje exige un retorno a los contenidos originarios de la doctrina cristiana.
- La prédica cristiana actual tiene como finalidad abrir la trascendencia.
- El cristiano debe aproximarse al mundo: comprenderlo y seguirlo.¹⁰¹

La trilogía *Versos de Ciego, El Abanderado y El Tony Chico*, resaltan especialmente las influencias teóricas que tiene y asume él mismo. Acá encontramos, por un lado, a Paul Ricoeur, autor que “valoriza el lenguaje simbólico y al mito por su capacidad para abrir un espacio para la “precomprensión”¹⁰², y de esta forma poder “encontrar el lenguaje de la fe”¹⁰³. Es una búsqueda del espacio existencial, una exploración de la dimensión originaria.

Por otro lado, está presente la influencia de Gabriel Marcel; una cuestión que Thomas Dublé nombra es la condición del *tener y ser*. Por un lado, “la perspectiva del “tener” cosifica la realidad, incluso en sus sectores más sublimes; por otro, la del “ser”, en cambio, abre la vinculación libre y creativa con el entorno”¹⁰⁴.

Ello, según Thomas Dublé, se encuentra presente en la última trilogía del autor, por sobre todo si se comprende que en esta trilogía se manifiestan dos tipos de personajes: los que buscan trascender a través de una existencia auténtica y los que su vida está orientada al afán de posesión, sujeta al espacio material.

Después de esta breve descripción es que se pueden desprender dos aspectos esenciales para la comprensión de la elección del dramaturgo y su texto *El Abanderado* a modo de repertorio de análisis de esta investigación.

¹⁰¹ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 22.

¹⁰² THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 7.

¹⁰³ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 7.

¹⁰⁴ THOMAS, Eduardo. Op. Cit. Pág. 16.

El primer aspecto, recae en la presencia de elementos pertenecientes al imaginario popular, a través del rescate costumbrista y folklórico. Y el segundo, es la fuerte presencia de elementos religiosos dentro de su obra, especialmente de la última trilogía, a la cual corresponde *El Abanderado*. Estos dos planos al ser fusionados generan una fuerte presencia de la religiosidad popular dentro de sus obras, sobre todo por la influencia que se aprecia de Paul Ricoeur, proponiendo una búsqueda simbólica que se acerca a la conceptualización de cultura escogida como criterio de análisis de esta investigación; comprendiendo que ciertos esquemas de significaciones representadas en símbolos gobiernan patrones de conducta. En dicho sentido, se podría evaluar y sostener que las obras de Heiremans operarían como narrativas de la memoria, al abordar simbologías que constituyen un aporte al permanente proceso de construcción de la identidad cultural y la memoria colectiva chilena.

b) Síntesis argumental

El Abanderado narra dos relatos paralelos, la celebración de la Fiesta de la Cruz de Mayo y el apresamiento y traslado de Juan Araneda, alias “El Abanderado”. Se cuenta una suerte de peregrinación tanto de los devotos como del bandido.

La obra está situada en el pueblo de Coligue, cercano a Valparaíso, Chile. Tanto la celebración de la Cruz de Mayo, como el Viaje que debe hacer el apresado se dirigen al pueblo de La Calavera. Se narra desde el momento que apresan al Abanderado, delatado por “El Tordo”, otro delincuente, hasta que éste tomará el tren que lo conducirá a su condena, la muerte. Durante esta narración el relato pasa por momentos como el encuentro del Abanderado con su madre “La Pepa de Oro”, en el prostíbulo de la misma y el recuerdo del encuentro entre El Abanderado y Cornelia, una joven lavandera que le regala un pañuelo blanco con una insignia, para verlo galopar al viento con éste puesto, flameando como una bandera.

En distintos momentos de la obra el relato del traslado del bandido se cruza con la celebración religiosa, hasta que en el final, en el Pueblo de la Calavera, llega la procesión de la Cruz y el bandido a tomar el tren al mismo momento. Se finaliza con la escena del tren que se lleva al Abanderado.

c) Sobre la Fiesta de la Cruz de Mayo

Oreste Plath plantea que esta fiesta fue incorporada en los tiempos de conquista, y en momentos que los conquistadores no manejaban bien el idioma de los habitantes del continente, por lo que la cruz era un elemento central de la evangelización¹⁰⁵. “Los misioneros fundaron las hermandades que tenían por objeto mantener el culto a la cruz y tributarle homenaje en el mes de Mayo”¹⁰⁶. Existen varias teorías de la procedencia que esta fiesta sea en el mes de Mayo; en España, existen varias fiestas de carácter popular que son en Mayo, debido a que es un mes de Primavera, es el “mes del esplendor de la vegetación y el mes amoroso por excelencia”¹⁰⁷. Teorías más religiosas indican que en Mayo se celebra La invención de la Santa Cruz desde el mundo antiguo; “en España aparece en todos los calendarios y fuentes litúrgicas mozárabes, poniéndola en relación con el relato del hallazgo por Santa Elena de la auténtica Cruz de Cristo. Este relato figura en los pasionarios del siglo X.”¹⁰⁸

En algunos lugares de Chile consistía en la procesión que se realiza con la cruz para pedir limosna para la santa cruz; cofradías y particulares preparan altares donde se coloca la cruz y se la ofrenda con flores, frutas y cirios encendidos, en agradecimiento por preservar la salud y la fertilidad de los devotos de la comunidad.

En otros lugares se realiza también “la ceremonia de vestir la cruz, la que consistía en colocarle unos lienzos que llevaban en su centro estampado un crucifijo o los instrumentos de la pasión... la ceremonia de vestir la cruz se realizaba el primer día de Mayo y la de desvestir el 31 de dicho mes”¹⁰⁹. Plath explica que con la limosna recogida se hacía la fiesta, donde se comía, bailaba y honraba a la santa cruz.

Esta fiesta religiosa se mantiene en algunos pueblos rurales de Chile.

¹⁰⁵ PLATH, Oreste. *Floclor Chileno*. Editorial Grijalbo. Chile. 1994. Pág. 296.

¹⁰⁶ PLATH, Oreste. Op. Cit. Pág. 296.

¹⁰⁷ PÁGINA INFORMACIÓN SOBRE GRANADA. [En línea]

<http://www.webgranada.com/DiaDeLaCruz.asp> [Fecha consulta: 13 de Octubre, 2010]

¹⁰⁸ PÁGINA INFORMACIÓN SOBRE GRANADA. [En línea]

<<http://www.webgranada.com/DiaDeLaCruz.asp>> [Fecha consulta : 13 de Octubre , 2010]

¹⁰⁹ PLATH, Oreste. Op. Cit. Pág. 297.

d) Análisis

El Abanderado comienza con mujeres y hombres “vistiendo la cruz”, como también realizando distintas actividades pertenecientes al imaginario popular en torno a esta celebración, como lo son versos de payadores y cantos. Acá, el surgimiento de la religiosidad popular es esencial, como también el contrapunto que se produce entre la procesión tanto de la Cruz, como del Abanderado hacia La Calavera. Se visualiza la coherencia en la propuesta de Castedo al categorizar esta obra dentro del Folklorismo, la autora explica que se realiza una “historia religiosa con motivos folklóricos y se introduce personajes de pueblo de carácter emblemático.”¹¹⁰

Se establece una suerte de analogía (aunque no exacta) entre las etapas del Vía Crucis de Jesucristo, y el traslado de la Cruz y también del apresado; además “del mismo modo que en las festividades de la Cruz de Mayo la mística popular mezcla lo pagano y lo religioso, en el procedimiento del correlato Heiremans presenta en la obra una secuencia profana”¹¹¹, el “viaje” del Abanderado.

Los imaginarios populares impregnan la obra desde el carácter folklórico que presenta hasta la construcción de los personajes, pertenecientes a un espacio subalterno, es decir, popular y no menos marginal de la sociedad: el pueblo, la policía rural, el prostíbulo, el ladrón, el traicionero, la lavandera joven, etc.

La obra trata temas como la muerte, la soledad, el amor, la angustia existencial, y también la influencia de Marcel, en la perspectiva ya expuesta, acerca del conflicto presente entre los asuntos del *tener y ser*.

En relación a estos temas, Teresa Cajiao Salas realiza un interesante análisis: Plantea que el tema de la muerte en la obra *El Abanderado* se presenta de una forma “idealista y cristiana, se trata de la muerte mirada no como castigo sino como redención”¹¹² y que El

¹¹⁰ CASTEDO, Elena. Op Cit. Pág 92

¹¹¹ CAJIAO, Teresa. Op. Cit . Pág. 185.

¹¹² CAJIAO, Teresa. Op. Cit. Pág. 208.

Abanderado se ve movilizado por un fuerte sentimiento de amor, por haber encontrado algo interno que no se puede romper, un espacio esperanzador.

En relación a este tema, cobran sentido las ideas que propone Thomas sobre la influencia del humanismo cristiano en la obra de Heiremans, sobre todo lo que refiere a que la prédica actual del cristianismo tendría el propósito de abrir un espacio de trascendencia.

Además, el espacio de religiosidad popular que se genera con el correlato de la Fiesta de la Cruz de Mayo, otorga consistencia a la idea de Thomas acerca de que la obra del autor refleja un retorno a los contenidos de origen de la doctrina cristiana.

En lo concerniente al problema de la soledad, por un lado, se nos presenta una niñez del personaje “El Abanderado” donde tuvo que crecer a la deriva, carente de toda clase de apoyo, sin la presencia de la figura paterna, en un prostíbulo y sin muchos cuidados. Por otro lado, la madre “Pepa de Oro” también debe sortear y padecer la soledad, pues dentro de la bulla y el fulgor que imperan en su prostíbulo no puede experimentar sentimientos de plenitud; al contrario, se impone la desesperanza; vale decir, se evidencia un espacio y condición existenciales despojados del afecto y la compañía real y verdadera..

El amor, del cual ha estado huérfano, se ve presente en el encuentro que tiene El Abanderado con Cornelia, y la angustia existencial “en la actitud de anonadamiento del bandido que, sin comprender las normas que la sociedad le impone, se vuelve contra ellas en una actitud de rebeldía que bien pudiera interpretarse, en forma inversa, como la afirmación equivocada de su libertad, la única en que ha podido encontrar un sentido, aunque erróneo, a su existencia.”¹¹³.

En relación a la cuestión del *tener y ser*, se puede observar la diferencia entre la concepción que identifica a la “Pepa de Oro” y aquella que da cuenta del Abanderado. Ella, “Pepa de Oro”, simboliza la importancia de su devenir en una ponchera que se ha roto. Al momento de romperse ese espacio material, ella se siente vacía y “su barco” ya no puede seguir; el lugar de la trascendencia, en cambio, lo encuentra El Abanderado en la dimensión del ser,

¹¹³ CAJIAO, Teresa. Op. Cit. Pág. 215.

cultivando el espacio espiritual. Él dice, al finalizar la cuarta escena de la segunda parte: “Me doy cuenta que hay que pensar en algo que no se pueda trizar ni romper, en algo que no es una cosa, en algo que uno guarda adentro, no sé bien dónde, y que es más cierto que una cosa, más cierto que lo que se mira y se toca. Es algo como un pensamiento...” Y luego dice: “Dígale que encontré algo que no se rompe.”¹¹⁴

El punto anterior es importante en la medida que se piense, como expone Larraín, la identidad como un proceso de construcción y no algo en esencia¹¹⁵; lo mismo sucede con el espacio de la memoria, si se aplica desde el prisma propuesto por Jelin¹¹⁶. Se podría decir que se está exponiendo en la obra una trascendencia que no es inmutable, ni cosificadora, sino más bien un proceso, en donde los relatos tienen ciertas luchas, marcados por distintos factores para poder mantenerse y una forma de trascendencia conformada por narraciones en permanente movimiento, al igual que lo planteado por la autora en torno a la memoria narrativa, que implica, justamente, generar un espacio de compromiso entre el pasado y el presente.

Comprendiendo la propuesta sobre el concepto de cultura que realiza Geertz¹¹⁷, profundizado en el primer capítulo, en la obra se presentan ciertas estructuras culturales representadas en símbolos que son interesantes de rescatar. La cruz es un símbolo sugestivo, y las concepciones o significados que se atribuyen a ella, generan los mecanismos que determinan ciertas conductas.

Se visualiza, además, una concordancia en lo que dice Cristian Parker en torno a la religiosidad popular. Resumiendo, Parker plantea que existe una re-interpretación de ciertos contenidos, imágenes y ritos, en donde se aceptan ciertos símbolos, pero existe un desplazamiento en los códigos de lo que se significa. En la obra, el significado del símbolo de la Cruz es el espacio cristiano de la Celebración de la Cruz de Mayo, pero el significado que recae en la religiosidad popular revela las conductas de “vestir la Cruz”, de cantarle, de adornarla, pasearla, y realizar los bailes y fiestas particulares que demanda semejante celebración y de

¹¹⁴ HEIREMANS, Luis Alberto. Teatro Completo. *El Abanderado*. Compilación y prólogo Norma Alcamán Riffo. Ril Editores. Chile, 2002. Pág. 355.

¹¹⁵ LARRAÍN, Jorge. Op. Cit. Pág 25

¹¹⁶ JELIN, Elizabeth . Op Cit. Pág 28-33.

¹¹⁷ GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág 88-90.

descubrir cómo se lleva a cabo en un pueblo específico de Chile. El sincretismo es reflejado en esta obra en relación a la contraposición cultural de la religión oficial con los dominados, como diría Parker.¹¹⁸

En las actividades que enmarcan la celebración de la Cruz de Mayo, se puede encontrar la necesidad humana a nivel espiritual, el ánimo de comunión, compartir y celebrar en y con la comunidad. Malinowski¹¹⁹ plantearía que al tratarse de actividades pertenecientes a la cultura, serían para satisfacer necesidades y adaptarse al medio.

Acá, la analogía ficcionada que hace el autor con esta fiesta religiosa popular también recae en la posibilidad de encontrar y reconocer el deseo de un espacio de trascendencia de *El Abanderado*. La cruz “existe en muchas tradiciones, del sufrimiento de la existencia humana; y con este simbolismo Heiremans lo aplica a la vida del bandido que va a ser ajusticiado.”¹²⁰

Se concluye, por tanto, la existencia, dentro de la obra *El Abanderado*, de una fuerte presencia de elementos pertenecientes a la religiosidad popular, si se entiende como un espacio sincrético expuesto principalmente por Parker, y que de alguna u otra forma estos elementos incorporados orgánicamente en la ficción, están presentes en los procesos de construcción de la identidad cultural de un pueblo y la narración que genera el autor, a través de cuya obra dramática contribuye a entender el proceso y contenido de dichos elementos.

Volviendo sobre el contenido del capítulo II de la presente investigación, es de utilidad poder comprender por qué el relato se mantiene en el tiempo; en este caso, la obra dramática *El Abanderado*, estrenada en 1962, fue realizada en un contexto en donde se generaron fuertes dinámicas políticas, sociales y económicas; se mostró el interés de la mirada hacia el otro, la tendencia a incluir imaginarios populares dentro de las obras.

Cabe consignar que Heiremans, en relación a lo expuesto por Villegas en torno al análisis de discursos teatrales¹²¹, pertenecía a la clase alta; por consiguiente, su discurso fue

¹¹⁸ PARKER, Cristian. Op. Cit. Pág 33.

¹¹⁹ MALINOWSKI, B. Op. Cit. Pág. 126.

¹²⁰ CAJIAO, Teresa. Op. Cit. Pág. 227.

¹²¹ VILLEGAS, Juan . Op. Cit. Pág 40

realizado desde un sector culto, y en específico de esta obra, ejecutada en montaje por profesionales universitarios. Los destinatarios se adscriben también al mismo sector medio-culto.

El interés en reflejar elementos pertenecientes a la religiosidad popular, en el caso de Heiremans, se puede ligar a motivaciones propias del autor, por sobre todo vinculadas a la problemática cristiana, y a condiciones existenciales del ser humano.

De igual forma, resulta relevante preguntarse si esta narrativa, la obra dramática, se ha mantenido en el tiempo, y si se estaría transformando o no en una narrativa de la memoria, en el sentido que saca a la luz un asunto, que lo hace volver a emerger; en este caso directamente relacionado con la conformación de un proceso identitario, la fiesta de la Cruz de Mayo.

Es cuestionable la cercanía real que el autor tiene con dichos procesos, que impregnan con más fuerza una condición social a la cual él no perteneció. Es de interés el porqué el autor rescata estas temáticas, y cómo pueden ser un aporte para la comprensión de ciertos procesos en la conformación de relatos y, por ende, de memorias.

La condición social y educacional del autor hace que su obra también tenga una emergencia mayor en relación a otros relatos; pero esta discusión sería ya objeto de otra investigación específica el pensar cuáles son los otros relatos que quedan en el camino. De una u otra forma, la obra aunque sea dramática, se impone como una visión, un relato de la fiesta de la Cruz de Mayo y de cómo se genera y desarrolla.

2. JAIME SILVA GUTIÉRREZ, *EL EVANGELIO SEGÚN SAN JAIME* (1969)

a) Vida y obra

Dramaturgo, actor, director teatral, guionista, traductor literario y docente, nacido en Santiago de Chile en 1934 y fallecido en el balneario de Las Cruces en diciembre de 2010. Siendo un estudiante secundario pertenece al grupo literario “El Joven Laurel” del colegio Saint George. Es en este entorno que publica sus primeras obras: *Edipo*, *El otro avaro* y *Muchacho de las alas*.

Posteriormente, en 1956, tras estudiar unos años Filosofía y Literatura, se incorpora como alumno a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Tiene como compañeros de generación a Víctor Jara, Tomás Vidiella, Lucho Barahona, Jaime Vadell y Alejandro Sieveking, entre otros reconocidos actores y dramaturgos chilenos. En 1958 estrena su obra infantil *La princesa Panchita*, en colaboración con Luis Advis. Le siguen *Las beatas de Talca* (1959), y *Los niños del desván* (1960), ambas estrenadas con el CADIP. Con el Teatro ICTUS estrena en 1962 *Los grillos sordos*. *Arturo y el Ángel* (1963) le valió el primer premio en el concurso organizado por Domingo Tessier en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. Otras obras de esta época son *Juego de los niños*, *Las travesuras de Don Dionisio* y *La Fantástica Isla de los Casianimales*.

En 1968 tradujo y adaptó para el ITUCH la obra de William Shakespeare *Comedia de equivocaciones*. Ésta fue dirigida por Eugenio Dittborn. En 1969 estrena *El evangelio según San Jaime*, dirigida por Pedro Orthous, con música de Sergio Ortega y diseños de Guillermo Núñez.

De la década del '80 es la *Trilogía del nuevo mundo*, compuesta por “La comedia española” (estrenada en Canadá en 1981 y en Chile en 1992), “El bobo de Indias” (no estrenada) y “Vida, pasión y muerte de Juana la Loca (estrenada en 1983 en Canadá).¹²²

¹²² ENCICLOPEDIA LIBRE, EDITORIAL QUIMANTÚ. [En Línea]: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jaime_Silva> y <<http://www.quimantu.cl/autores4.html>> [Fecha de Consulta 11 de mayo de 2011.]

Según Alejandro Sieveking, *El evangelio según San Jaime* “está narrada por dos viejas campesinas que tienen su personal manera de contar lo sucedido, la creación del mundo y la pasión de Cristo. (...) La revisión del arte es un concepto asociado al posmodernismo y el cine, nos acostumbró a ver versiones de la Biblia y de las historias de sus protagonistas, pero nunca hasta entonces con humor, en este caso, un humor que no es irreverente como algunos trataron de sostener. (...) La obra provocó un gran escándalo entre grupos ultra conservadores, que veían imágenes maliciosas donde no las había y no veían cuando las había, y un entusiasmo inusitado en el público.”¹²³

Jaime Silva, a través de esta obra, realiza una sugestiva reflexión en torno a los viejos valores y los nuevos intereses; además, una crítica importante al abuso de poder de las autoridades. Incursiona en el imaginario popular, y realiza un rescate a ciertos elementos pertenecientes a la religiosidad popular, enfocado en costumbres y visiones del campo chileno.

Elena Castedo afirma que “*El evangelio según San Jaime*” pertenecería al Folklorismo, corriente del teatro Chileno de la década del 60¹²⁴. Es pertinente citar el análisis que realiza Castedo por ser uno de los más profundos encontrados en torno a la obra; y es necesario mencionar que más allá de la prensa y la polémica que generó ésta en su momento, existe muy poco material disponible sobre la obra y el autor.

Castedo propone la obra de Silva, específicamente “*El evangelio según San Jaime*”, como parte del folklorismo, debido a que ésta “se arraiga tanto en la fantasía popular como en sus costumbres y vida cotidiana.”¹²⁵ Además, propone que la obra a través de elementos religiosos resignificados “alegoriza un llamado a la reforma social.”¹²⁶

¹²³ SIEVEKING, Alejandro. “La vida según Jaime Silva”. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010. Pág.466.

¹²⁴ CASTENO, Elena. Op. Cit. Pág 117

¹²⁵ CASTEDO, Elena. Op. Cit. Pág 118.

¹²⁶ CASTEDO, Elena. Op. Cit. Pág 117.

b) Síntesis argumental

El Evangelio según San Jaime narra los hechos más relevantes del Evangelio Cristiano, entre los cuales se encuentra la creación de mundo, la transformación de Luzbel en Satanás, Adán y Eva en el paraíso y el pecado original, el nacimiento de Jesús, su muerte y resurrección. Estos hechos poseen el punto de vista particular que realiza Jaime Silva a la Biblia, donde relata los acontecimientos en verso y desde un lenguaje campesino, recurriendo permanentemente a elementos folklóricos. Narran la historia mujeres campesinas (Las Vecinas) y el resto de los personajes del evangelio caracterizados de una forma expresionista bastante alegórica.

c) Visión popular del diablo:

Plath, en su libro *Folclor Religioso* (1994), plantea que existen muchas historias que se pueden encontrar en el marco del mundo popular que refieren a personas que le venden su alma al diablo o que realizan pactos con éste, y también a historias de distintos pueblos que refieren al mismo. El autor describe que el diablo puede adoptar forma humana y que, en este caso, se reconocerá por tener o usar un diente de oro. Algunos nombres que se le da popularmente al diablo son: “Azufrado, Cachudo, Condenado, Catete, Coludo, Caifás, Cachos de palo, Cola de Ballico, Cuco, Enemigo, Maldito, Matoco, Maligno, Malulo, Patas largas, Perverso, Satán”¹²⁷, entre otros.

d) Análisis

La obra *El Evangelio según San Jaime* está escrita en verso; realiza un rescate a costumbres y elementos pertenecientes al imaginario popular, principalmente de carácter folklórico. Se presenta a través de un uso del lenguaje popular y también danzas y cantos folklóricos. Además, utiliza el humor y elementos pícaros del mundo campesino chileno.

¹²⁷ PLATH, Oreste. Op. Cit. Pág. 80.

A raíz de esto es que se identifican elementos que construyen identidad cultural dentro de la obra, y que sacan a la luz el relato de ciertas costumbres. Volviendo a la visión de Geertz¹²⁸ sobre la cultura, que plantea que ésta expresa esquemas que son transmitidos a través de la historia en significaciones representadas en símbolos, y que a partir de estas estructuras simbólicas los hombres se logran comunicar y perpetuar sus conocimientos, los personajes, al ser alegóricos, generan estructuras significantes. La manera de dar sentido a estos símbolos, como el diablo, y las conductas que giran en torno a éste, se manifiestan como herencia de costumbres que se van manteniendo y desarrollando en el tiempo.

Además, la obra está permanentemente desacralizando los elementos bíblicos, proponiendo un espacio mucho más humano que la condición divina. Lo anterior expone un espacio de crítica constante al aspecto religioso oficial, y envuelve la presentación de la historia desde un prisma mucho más cercano a la religiosidad popular.

El elemento anterior y la lejanía con la religión oficial, es uno de los puntos trabajados en forma conclusiva en el marco teórico de la presente investigación, en donde se explica que la religiosidad popular, en medida que de ésta derivan ciertas interpretaciones expresadas en símbolos que otorgan patrones muy distintos a los de la religión oficial.

Retomando la visión de cómo la alegoría de ciertos personajes genera o representa estructuras significantes, y ligando nuevamente al concepto de cultura aportado por Geertz, un ejemplo es la visión popular del diablo. La obra narra la historia del “ángel caído”, de Luzbel, y cómo, por su soberbia, Dios lo castiga convirtiéndolo en el Diablo o Satanás.

En relación a esto, se puede citar lo siguiente:

“65. *Serafines*

¡Cómo va quedando de mirarlo
espanta!

66. *Querubines:*

...Por delante poco, por detrás,
la cola...

67. *Ángeles:*

Este que le vamos a quitar las alas

¹²⁸ GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág. 88.

- para que no quiera botarse a fortacho.
68. *Serafines:*
Sobre la sesera le ponemos cachos
porque dentro tiene puras cosas
malas.
69. *Querubines:*
Este que el aroma de yerbas y flores
se lo cambiaremos por olor a chivo.
72. *Ángeles:*
Este que parezcan pezuñas sus
pies...
84. *Lucifer:*
Ahora mi nombre
es Don Lucifer
y corre en mis venas
Azufre con hiel.”¹²⁹

A niveles de cultura popular, que también recae en el espacio sincrético que propone Parker para conceptualizar la religiosidad popular, se pueden advertir varios elementos en los versos anteriores; en el verso 68 al decir: “le ponemos cacho” se puede hablar del Cachudo o del Condenado, y al decir el mismo Lucifer: “y corre en mis venas Azufre con hiel del Azufrado”, la relación que hacen con los animales “el chivo, las pezuñas”, también habla de cierta relación que se le da a algunos usos de lenguaje popular para referirse a Lucifer.

Como elementos de cultura popular, también llama la atención “la Fonda de Doña Muerte” que pareciera ser una ramada popular o también una “casa de remolienda” en donde:

“la música nunca deja
de sonar para los clientes
y hay tablado de ceniza
para perderse y perderse.”¹³⁰

Genera atención cómo se caracteriza a Doña Muerte como “una negra linda” y los elementos pertenecientes a la religiosidad popular que se comentan en torno al casamiento de Doña Muerte y Demonio.

¹²⁹ SILVA, Jaime. *El evangelio según San Jaime*. Editorial Quimantú. Chile. 2006. Pág. 20.

¹³⁰ SILVA, Jaime. Op. Cit. Pág. 22

“111. *Demonio*:

Solo besaré tu mano
no voy a tocarte un hueso
te regalaré alfeñiques
hechos de azufre con fuego...

112. *Muerte*

Yo me pondré una mortaja
llena de cintas y vuelos
telaraña en las costillas
anillo vil en el dedo.”¹³¹

En relación a la conducta de desacralización, hay ciertos pasajes de la obra que son clarísimos y que denotan el interés del autor por convertir pasajes en elementos mucho más humanos que divinos, con una explicación que está más cerca de las personas, que es más entendible.

Es significativa la Cueca del Pecado Original presente en esta obra, la cual con picardía demuestra una banalización del pecado original, pero también expone realmente qué es lo importante y que no en el mundo que vivimos.

116. “Esqueleto:

(anunciando) “Cueca del Pecado Original”
Adán y Eva vivían
sin sombrero y en pelotas
luciendo entre los jazmines
sus partes más vergonzosas...
Un día la serpiente
le dijo a Eva:
“ No sabrás lo que es bueno
si nunca pecas.
Come manzana , ay sí,
verás que lindo
será cuando tu hombre
te haga un chiquillo”
Somos por una fruta
hijos de puta....”¹³²

¹³¹SILVA, Jaime. Op. Cit. Pág. 24.

¹³² SILVA, Jaime. Op.Cit. Pág. 25

Es del interés de esta investigación identificar esta obra como una narrativa de la memoria, en cuanto el rescate que realiza de elementos constructores identitarios la vuelve de alta relevancia artística y cultural.

Esta obra no solamente realiza un punto de vista folklórico y costumbrista de los elementos religiosos, sino que tiene un relato profundamente político.

El mismo Jaime Silva aclara: “La vieja generación, los intereses establecidos, están representados en el caso de mi pieza, por Dios Padre, en tanto que Jesucristo simboliza a los nuevos, a todos los que buscan la justicia , la igualdad , el derecho de todos... Quiero hacer un Teatro popular, un teatro que llegue a todos, no solamente a quiénes pueden ir al teatro a hacer la digestión.”¹³³

Entonces, no solamente se rescata la obra como un relato que puede ser aporte a la memoria colectiva, desde el espacio de la religiosidad popular y los imaginarios populares en general, comprendiendo, según los estudios abordados en el marco teórico de Jelin y Halbwachs, la memoria colectiva como una construcción social basada en un proceso de resignificación del pasado en donde se generan luchas para posicionar distintos relatos, sino desde la representación de lo ocurrido en una época en específico, de los valores establecidos y de la lucha relacionada a los relatos en pugna entre el oficialismo religioso y político y los nuevos intereses.

Existen varios pasajes de la obra en donde los nuevos intereses salen a relucir. Es relevante recalcar el discurso de Eva y también la relación que se establece entre el diálogo de Jesucristo con Dios Padre.

121. *Eva:*

“Mordí la manzana ¿y qué?
mi hombre también dio un mordisco
¿Dios se enojó? ¿Quién nos quita
lo bailado y lo comido?
echémosle pa delante,
Adán, no seai tardío

¹³³ SILVA, Jaime. Op Cit. Pág.139.

y no pongas esa cara
por salir del paraíso.
¿Qué importan las amenazas
de todos estos castigos
si entre las piernas tenemos
este juguete tan fino.?”¹³⁴

En los versos de Eva no sólo hay una desacralización, volviendo humano el pecado original, sino que también expresa una nueva presencia de la mujer, donde el rol es mucho menos sumiso; hay una inclusión del discurso femenino representando nuevos intereses, y deja atrás valores establecidos en relación a la mujer como pecadora permanente; le dobla la mano a ese rol proponiendo un discurso femenino más propositivo y despenalizando el acto de la sexualidad.

En lo que refiere al diálogo que establece Jesucristo con Dios Padre, se dice:

629. *Dios:*

¿Qué me querías decir?

630. *Jesucristo.*

Si usted puso a los mortales
en el mundo a trabajar
el mundo será de ellos
pero no de nadie más.
Entre usted, el Diablo y la Muerte, casi
me atrevo a pensar
que hay un acuerdo secreto
para poder gobernar.
Los fariseos, ahora
también en el baile están
y por encima de todo:
la lucha del bien y el mal.
No hay más que los poderosos
que por fuerza han de mandar
a los hombres que trabajan
para ganarse su pan.

631. *Dios*

¡Cállate, cabro insolente!¹³⁵

¹³⁴SILVA, Jaime. Op.Cit. Pág. 27.

¹³⁵ SILVA, Jaime. Op. Cit. Pág. 107.

El diálogo representa de manera clara lo expresado por Silva en torno a los viejos y nuevos valores e intereses, pero también hace un juicio a los poderes establecidos: “me atrevo a pensar que hay un acuerdo secreto”, indicando que existe un problema con el poder incluso con el espacio religioso, y el espacio gobernante del momento no hace justicia con su gente, con los trabajadores. Se realiza, entonces, una fuerte crítica por parte del autor a lo establecido, a la oficialidad y también a la figura del padre, como orden, patrón, y valores antiguos. Propone cierta reivindicación social.

La obra, pre estrenada en 1969, en los Ángeles, Chile, dirigida por Pedro Orthous, se podría categorizar, según lo propuesto por Villegas, como un discurso producido y dirigido por el sector hegemónico, culturalmente, universitarios pertenecientes al grupo medio –culto y destinatarios del mismo sector. Pero, tuvo un gran impacto social. En el estreno, la función fue interrumpida por espectadores que lanzaron piedras y bombas lacrimógenas.

Luego, en el estreno en Santiago, también se provocaron serios incidentes. De todas formas, la obra pudo permanecer en cartelera en el Teatro Nacional Chileno. Grupos y personajes del ámbito religioso, la consideraron una agresión directa a la Iglesia y al mundo cristiano.

Sin embargo, no hay que dejar de lado el contexto social en que se genera: Salvador Allende electo, pero aún en el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Acá se percibe cómo la obra no tiene sólo un interés por realizar una crítica al mundo religioso, sino al acontecer político del momento, y de cómo existe un movimiento social fuerte en donde se representan nuevas formas de pensar y vivir, y se pretende dejar los viejos cánones impuestos por la institucionalidad.

El autor indica que fue amenazado por *El evangelio según San Jaime* y que, después de eso, fue silenciado por un largo periodo por los grupos críticos, permaneciendo el relato de su obra en una fuerte pugna con otros relatos institucionales. Acá, se hace hincapié en cómo permanece o no el relato que propone el autor dentro de la memoria colectiva, por mucho tiempo, olvidado o forzadamente olvidado a través de la manipulación de grupos de poder.

Ya en democracia, el relato toma fuerza, y su lucha continúa por ser rescatado a través de la construcción de memoria colectiva: la obra es reestrenada el año 2001 en el Galpón 7, dirigida por Jaime Silva y protagonizada por las actrices Sigrid Alegría y Gloria Laso. Llama la atención cómo el discurso se impone dentro del circuito después de ser silenciado durante tanto tiempo.

Es de interés rescatar esta obra con la finalidad de posicionar el relato en la memoria colectiva, por el aporte que realiza a la construcción identitaria, y también por el fuerte contenido social presente en la obra. Sería significativo pensarla también para otros destinatarios como el deseo que tenía el autor.

3. ISIDORA AGUIRRE TUPPER, *RETABLO DE YUMBEL* (1984)

a) Vida y obra

Isidora Aguirre Tupper nació el 22 de marzo de 1919 en Santiago de Chile y falleció el 25 de febrero de 2011, en la misma ciudad. Realizó sus estudios secundarios en el colegio Jean d'Arc. Posteriormente, estudió literatura, piano y dibujo, entre otras especialidades.¹³⁶

En el ámbito de la literatura infantil, publicó en 1938 *Ocho cuentos* y, diez años después, la novela *Wai-Kii*.

En 1949 viajó a París para estudiar en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos. De vuelta a Chile, estudió actuación y dramaturgia en la Escuela de Teatro del Ministerio de Educación de Santiago. El encuentro con Hugo Miller, actor y director teatral, es fundamental para Isidora Aguirre, quien decide abocarse por completo a la dramaturgia.¹³⁷

Fue docente de la cátedra de Teatro Chileno en la Universidad de Chile, y Técnica Literaria del Drama, entre los años 1956 y 1969 y 1958 y 1973, respectivamente. Debido al golpe militar, en 1973 se exilia y viaja por diferentes países latinoamericanos, dictando clases.

Sus primeras obras son las comedias *Carolina* y *La Dama del Canasto*, estrenadas en 1955. En 1959, publica la pieza social *Población Esperanza* (tragedia, en colaboración con Manuel Rojas). En 1960 estrena la comedia musical *La pérgola de las flores* (con música de Francisco Flores del Campo), en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, obra de reconocida fama, con 171 giras nacionales y 91 giras internacionales. “Esta comedia musical se instala como el primer clásico del teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX. (...) Se

¹³⁶ PORTAL LETRAS DE CHILE. [En línea]
<http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=530&Itemid=29>
[Página vista el 30 de marzo de 2011].

¹³⁷ MEMORIA CHILENA PORTAL DE LA CULTURA DE CHILE. [En línea]
<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=isidoraaguirre%281919-%29> [Página vista el 30 de marzo de 2011.]

inscribe como un hito teatral que recrea una realidad social de Chile a fines de la década de 1920. Carmela de San Rosendo es la protagonista de esta historia que representa un espíritu propio de la época: la migración campo-ciudad”.¹³⁸

Alejada del costumbrismo romántico, Isidora Aguirre comienza a abordar temáticas con un contenido social y político más profundo, valiéndose de los postulados de Bertolt Brecht acerca del teatro épico. Esta línea sigue la obras *Los papeleros*, 1962 (Premio Municipal de Santiago, 1964). Otras obras: *Los que van quedando en el camino*, 1969 (Premio Casa de las Américas, 1969 y Premio Municipal de Santiago, 1971); *Lautaro (Epopéya del pueblo mapuche)*, 1982 (Premio Eugenio Dittborn, 1982), y *Retablo de Yumbel*, 1987 (Premio Casa de las Américas, 1987), también contienen recursos brechtianos.

Según Castedo, refiriéndose a la utilización de recursos brechtianos en “*Los papeleros*”, define cuáles son los recursos más importantes utilizados por Aguirre: “obtener un efecto de alienación, bajar la tensión dramática, intercalar puentes alegres y humorísticos, entrada del mundo de la obra con un personaje, canciones, caracterización compleja, dual y mensaje ideológicamente comprometido.”¹³⁹

En *Los papeleros*, Aguirre retrata la realidad marginal de hombres y mujeres que recogen desechos de la basura; en *Los que van quedando en el camino*, la autora registra el levantamiento y masacre de los campesinos de Ranquil, en 1934. *Lautaro* recrea el conflicto mapuche en la historia de amistad de Lautaro y Pedro de Valdivia y su posterior y determinante quiebre. *Retablo de Yumbel* transcurre en la plaza del pueblo del mismo nombre, el 20 de enero de 1980, día de la fiesta de San Sebastián. Un año antes, se han encontrado los restos de los 19 dirigentes políticos, detenidos desaparecidos por la dictadura militar. Aguirre se vale de la persecución de los cristianos del siglo III para metaforizar este hecho.

Con más de treinta obras estrenadas y publicadas, Isidora Aguirre es una de las dramaturgas y narradoras más sobresalientes de Chile e Hispanoamérica. Es una lástima que no

¹³⁸SOTO, Cristian. “La Pérgola de las flores testimonios de escritura y escena”. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010. Pág. 35.

¹³⁹ CASTEDO, Elena. Op Cit. Pág 181.

haya sido distinguida con el Premio Nacional de las Artes de la Representación, antes de que partiera en febrero de 2011.

“Isidora Aguirre recibió muchos aplausos y reconocimientos en América y Europa. Sus obras teatrales y novelas están traducidas a muchos idiomas, pero en Chile los gestores o gerentes de la cultura decidieron que era molesta, y vaya si tuvieron razón. Era terca frente a la injusticia, valerosa frente a los soberbios engominados del poder, rebelde frente a las costumbres pacatas, y libre, muy libre, porque así lo dictó su noble corazón de comunista”.¹⁴⁰

Desde el espacio folklórico, Aguirre efectúa un agudo rescate de elementos pertenecientes a los imaginarios populares, pero también de aspectos relacionados a los ritos y leyendas del territorio chileno. Acá se puede nombrar como ejemplo *Las Tres Pascualas* (1957), y también *Retablo de Yumbel*. Es importante en esta obra mencionar la cercanía del texto con aspectos relacionados a la religiosidad popular y la importancia que le da la autora a la memoria colectiva, proponiendo un discurso crítico y valiente para la época, además de una trama enraizada en la cultura y construcción identitaria. Es por estos factores que dentro de la gran producción dramática de la autora, ésta ha sido la obra escogida como parte de la presente investigación.

b) Síntesis argumental

Retablo de Yumbel realiza un correlato metafórico entre la persecución de los cristianos el siglo III D.C. y los sucesos ocurridos durante la dictadura militar en Chile desde 1973, en especial el asesinato de 19 campesinos que fueron detenidos desaparecidos y se encontraron posterior a su muerte en el pueblo de Yumbel.

La obra transcurre en Yumbel, Chile, para la celebración de la Fiesta de San Sebastián de Yumbel, el día 20 de Enero.

¹⁴⁰SEPÚLVEDA, LUIS. Gijón 27 de febrero de 2011. En: *Le Monde Diplomatique*: [En línea] <<http://www.lemondediplomatique.cl/-Luis-Sepulveda-.html>> [Página vista el 30 de marzo de 2011].

Un grupo de actores representará la historia de San Sebastián hasta su muerte y la persecución a los cristianos. Intercalado con esto se van agregando testimonios reales alusivos a la tortura, el asesinato sistemático y la muerte en dictadura militar y, en particular, en torno a la desaparición de los 19 campesinos.

Se encuentran presentes en la obra los actores que representan la historia, y otras personas del pueblo, como lo son las madres y El Chinchinero.

Intervienen versos folklóricos en torno a la historia y al patrono San Sebastián y narraciones de intervención, de carácter brechtiano.

La obra finaliza con los actores representando la muerte de San Sebastián, y luego se delata la muerte de los 19 campesinos y se dicen sus nombres verdaderos pidiendo a San Sebastián por ellos.

c) Sobre la Fiesta de San Sebastián

San Sebastián fue un joven militar cristiano, nacido en Milán que se enlistó en la guardia pretoriana del emperador Augusto Diocleciano en el año 288 D.C. Practicaba la fe cristiana y tenía un rol evangelizador. Cuando el emperador se percató, él fue azotado hasta morir.¹⁴¹ Es uno de los santos más venerados y con más templos en todo el mundo. En Yumbel, que está ubicado a 57 kilómetros de Los Ángeles (Chile), se honra durante todo el mes de enero y especialmente durante sus días 19, 20 y 21. Llegan muchísimos peregrinos; la veneración del Santo genera una fiesta en todo el pueblo y “en un ambiente de feria se instalan ramadas, negocios de comida y más de 3 mil comerciantes copan las calles adyacentes al santuario.”¹⁴² Plath explica que la procesión se realiza el día 20 de enero en donde el Santo recorre las calles de Yumbel; en la plaza central del pueblo se pueden encontrar a diversos charlatanes vendiendo todo tipo de amuletos, y gitanas que predicen la suerte por dinero; hay una sucesión de misas que

¹⁴¹ PLATH, Oreste. *Folclor Religioso Chileno*. Editorial Grijalbo. Chile. 1996. Pág. 61.

¹⁴² PLATH, Oreste. Op. Cit. Pág. 64.

se ofician en nombre del santo, y todo el pueblo se moviliza en torno al evento religioso durante esos días.

d) Análisis

La obra *Retablo de Yumbel*, escrita en 1984, que fue encargada a Isidora Aguirre por el conjunto de teatro “El Rostro” en Concepción, y estrenada por este grupo el año 1986, se enmarca en el día de la fiesta del patrono de Yumbel, San Sebastián. Además de retratar la fiesta religiosa, rescata interesantes elementos de la religiosidad popular que conlleva esta celebración.

La obra realiza un intento por representar la celebración exponiendo distintos aspectos del imaginario popular y folclórico. Ésta comienza con cueca y décimas que Aguirre ficcionó a partir de escritos que existen en la misma iglesia de Yumbel¹⁴³. Entre el personaje de Juliana y su padre “El Chinchinero” van contando de forma animada la historia de como llegó la imagen del Santo a Yumbel, intercalando con peticiones al patrono para que cumpla sus mandas, para que les realice “Favores divinos” o favores concedidos, expresión perteneciente a la religiosidad popular.

“Juliana:

A la plaza de Yumbel
a saludarte venimos
nuestro Sebastián querido
con un cirio y un clavel.
Es Sebastián el doncel
que cantan los peregrinos
y las tencas con sus trinos
con muy tierna devoción:
¡cumple entonces tu misión
dando favores divinos!

Coro: ¡Concedéndonos tus favores, San Sebastián!

Chinchinero: (*Al Público*). Por si no lo saben, esta imagen del Santo que se venera en la iglesia de Yumbel es muy antigua: con decir que la trajeron los conquistadores españoles. A ver, diga las décimas, Juliana.

Juliana:

A Chillán vino de España,

¹⁴³ AGUIRRE, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Lar. (Editora, impresora y periodística Aníbal Pinto, Concepción, Chile. 1987. Pág. 11.

la imagen que se venera,
más, 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 la enterró en la arena
y luego se olvidó d'él!

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.

Chinchinero: ¡Ni con dos pares de bueyes lo pudieron remover!

Madre 2: ¡Cúmplenos Las mandas, San Sebastián!

Madre 3: Sí, ¡cúmplenos, santito milagroso!

Chinchinero: Cuidado, es milagroso, pero muy ladino. Cumple si a él le cumplen. Pero si alguno se olvida de pagar su manda, él ¡va y le devuelve el mal! *(Da unas vueltas alegremente, tocando sus instrumentos. Ve a los actores que avanzan desde platea, los designa a Juliana)*”¹⁴⁴

El Chinchinero es un personaje popular que lleva un bombo en su espalda y realiza música golpeándolo con varas y ejecuta distintos bailes. Es de interés que sea este personaje quien comienza con la historia religiosa y, a la vez, con la presentación de la obra. Le da un espacio de picardía, sobre todo por la finalización al hablar de que “es milagroso pero si no se paga su manda devuelve el mal”. Las creencias otorgan un ambiente importante en la obra; se observa el espacio sincrético que expone Parker como fundamental de la religiosidad popular.

La inclusión de música folklórica, personajes populares y décimas, forman parte fundamental del mundo popular y son, según los parámetros de cultura entregados por Geertz¹⁴⁵, elementos culturales de esquemas transmitidos durante los tiempos a través de formas simbólicas que sirven para la comunicación y perpetuación de las significaciones de estos símbolos. Elementos que construyen identidad cultural, y que están en permanente proceso de modificación. El rescate que realiza la obra entrega luces de cuáles son estos elementos, de cómo se significan y de cuál es su importancia para la gente, en este caso del pueblo de Yumbel.

¹⁴⁴ AGUIRRE, Isidora. Op Cit. Pág 13-14.

¹⁴⁵ GEERTZ, Cliford. Op. Cit. Pág. 88.

También existen las intervenciones a público por parte de los personajes, los cuales, por momentos, también cumplen el rol de narradores. En estos espacios de intervención se reconoce la influencia brechtiana que agencia Aguirre en su escritura social.

“**Alejandro:** *(Como narrador)* Verano de 1980. La idea fue de Marta. La de escribir una obra y representarla en la plaza para la fiesta de San Sebastián. *(Pausa)* Yo amaba a Marta. Pero ella seguía amando a su compañero... mi hermano Federico, caído en el año 75. Eduardo tomó el rol de Sebastián. Reclutamos a otro actor en Yumbel. Y las señoras de la “Agrupación de Familiares, nos enviaron a Magdalena, una joven argentina que ofició de vestuarista. *(Atrás, en penumbra, están los actores preparándose)*. Nos prestaron un taller junto a la iglesia, invitábamos a los yumbelinos a participar... La gente que circulaba por la plaza una plaza de campo con árboles frondosos y algarabía de pájaros, se veía alegre. Si embargo, no hacía mucho, la tierra de Yumbel se había abierto para entregar los restos de diecinueve fusilados, inocentes, que figuraban desde el golpe militar, en la lista detenidos desaparecidos.”¹⁴⁶

Se realiza a modo de narración un discurso explícito en relación a lo sucedido con los detenidos desaparecidos, y se habla sobre lo ocurrido a niveles políticos en el pueblo de Yumbel; en el comienzo de la obra, se vislumbra y presenta de forma concreta cuáles serán los temas a tratar y de qué manera.

Esta obra desarrolla el problema de la memoria, mediante el cruce de relatos que precisamente constituyen la memoria colectiva desde dos espacios diferentes. Por un lado, el relato que refiere a la historia de San Sebastián, y todo lo perteneciente a características de la celebración en el pueblo de Yumbel y, por otro, el relato que denuncia torturas y muertes en dictadura, testimonios extraídos de la realidad y la muerte y desaparición de los 19 dirigentes de la zona.

Desde el correlato desplegado a partir de las dos historias se toma una importante decisión ideológica de poner énfasis al problema memoria-olvido. Se infiere de la obra que se está realizando un llamado a “no olvidar”. Ya finalizando la obra, personajes de “Las Madres”, dicen lo siguiente:

“**Madre:** No permitas, Sebastián, que olvidemos a los ausentes...
Voces: No lo permitas.

¹⁴⁶ AGUIRE, Isidora. Op. Cit. Pág. 16.

Madre 3: La vida tiene tantísimos afanes y somos propensos al olvido.

Madre 4: Si olvidamos el pasado, ¡estaremos condenados a repetirlo!

Voces: No lo permitas, Sebastián.

Madre: Por eso, al recordarlos, diremos ¡nunca más!

Voces: Nunca más... Nunca más...¹⁴⁷

La autora, junto al conjunto de teatro “El Rostro”, hacen un intento por evitar y resistir la posibilidad de la pérdida de memoria o, como diría Ricoeur¹⁴⁸, en relación al nivel patológico-terapéutico: la memoria impedida, relacionado al texto *Duelo y melancolía*, de Freud, donde se genera pérdida de memoria o recuerdos relacionados con un trauma, en donde existe una extrapolación desde el espacio privado de la memoria al público y, por ende, a la memoria colectiva, generando heridas en la memoria colectiva. La obra teatral apuesta a que la herida no permanezca oculta, ni reprimida en la memoria colectiva, a fin de no quedar relegada al espacio del olvido; vale decir, la obra toma el trauma y lo traslada al espacio colectivo: instalado ahí, realiza una denuncia analogando permanentemente con la vida y muerte de San Sebastián y la celebración del patrono del pueblo.

Con esta extrapolación a la memoria colectiva, se hace hincapié en los ejes propuestos para esta investigación en torno al concepto de memoria¹⁴⁹, en el espacio social que enmarcan las narraciones y cómo con la ayuda de otros en ciertas situaciones grupales, o de experiencias de socialización, en este caso la Celebración de San Sebastián, es que se refuerzan los relatos que se quieren mantener activos para una fecunda construcción social de la memoria. Abordando un marco social, hace suyo un espacio de rito que también se constituye a partir de la fusión y la complicidad producida entre la misma celebración de religiosidad popular en tributo al patrono, y los favores y mandas que se le hacen como peticiones en pro de los derechos humanos, asistimos a la ritualización del mismo relato. Es decir, se lo inviste y dota de una disposición ceremonial, acreedor de un valor e interés mayor, cuya transfiguración lo hace digno de ser acogido, respetado y conmemorado como un relato tan trascendente como inolvidable.

¹⁴⁷ AGUIRE, Isidora. Op. Cit. Pág. 65.

¹⁴⁸ RICOEUR, Op.Cit. Pág. 108

¹⁴⁹ Ver Capítulo I de la presente investigación. Pág. 27.

Existe en el correlato del *Retablo de Yumbel* un intento por realizar la construcción social de resignificación del pasado. Y posicionar relatos en la memoria colectiva, evidenciando el espacio de la memoria como factor de construcción identitaria, además de exponer los elementos de religiosidad popular como una ayuda para generar ese espacio social, crítico y ritualizado, de modo que la narrativa de la memoria, puesta en juego en la obra, pueda entrar en pugna con otros relatos y posicionarse como un fuerte punto de vista en relación al problema.

Aguirre, al momento de escribir la obra lo hace desde su lugar de persona culta, con estudios; se podría decir que cierta condición intelectual vuelve el discurso en un espacio hegemónico en el sentido del conocimiento, pero lo interesante está en la investigación que genera para poder crear la obra relacionándose con el conjunto de teatro “El Rostro”, y conviviendo en el pueblo de Yumbel, recogiendo testimonios y una investigación cultural profunda.

El destinatario de esta obra recogida por un conjunto de teatro, proviene de un estrato medio-culto, pero también se intentó abrir el espacio a un público regional menos instruido en el ámbito. La obra pudo estar sólo tres días con funciones, puesto que debido al atentado a Pinochet se tuvo que sacar de cartelera por el estado de cosas amenazante y temerario que imperaba dentro de la contingencia política y social de la época. Luego, la obra tuvo gira por Managua y también se presentó en Suecia. En Cuba, en 1987, la obra fue publicada y premiada por la Casa de las Américas.

El espacio hegemónico del discurso y los destinatarios se da principalmente en los países que se presenta y en el público al cual llega; tiene la posibilidad de presentarse fuera del país, de ser catalogada y de resultar objeto de interés por intelectuales extranjeros.

Se puede percibir que el relato en Chile entra en pugna con el discurso oficial de la dictadura; la obra es sacada de cartelera, pero en el extranjero es valorizada, reconocida y premiada. Esto genera que el relato pueda mantenerse dentro del círculo intelectual- culto y generar un aporte en Chile años después al recobrar importancia tanto el problema de la memoria como la obra en sí. La autora prevalece en el tiempo por su gran aporte a la dramaturgia nacional y, por tanto, su obra pasa a convertirse en una auténtica narrativa de la

memoria que, en la actualidad, conserva un relato vivo para la construcción de identidad cultural, y de memoria colectiva.

IV. CONCLUSIONES

A través del presente trabajo, se ha realizado un estudio que ha logrado identificar que en el periodo estudiado entre 1950 y 1990, existe una fuerte presencia de imaginarios populares dentro de la dramaturgia. En ciertos textos, la presencia temática recae en la religiosidad popular, refiriéndose como tal y, en concordancia con Parker¹⁵⁰, a manifestaciones colectivas que se alejan de la religión oficial.

Es interesante pensar que en los tres textos escogidos la religiosidad popular comprendida como un proceso sincrético pero en permanente construcción, se presenta de una u otra forma como correlato para enfocar el discurso interno de las creaciones. En relación a lo anterior, se podría decir que el rescate que realizan los autores es desde el punto de vista cultural, exponiendo la religiosidad popular como un factor identitario.

Es por lo expuesto que realizar la comprensión de los textos bajo los criterios de análisis de los conceptos de cultura, identidad y memoria, cobra sentido y permite realizar nexos muchos más precisos en torno a la construcción interna de las dramaturgias y su relación con dichos conceptos.

Es llamativo visualizar el porqué surgen con más fuerza los imaginarios populares dentro del periodo 1950-1990. Se ha citado en esta investigación la importancia en la observación de la otredad, y de la reivindicación social a través de lo popular, marginal, folklórico, y de las características en busca de la reposición de ciertos elementos identitarios de construcción o, como diría Castedo, la búsqueda de la “chilenidad”¹⁵¹.

Para que elementos pertenecientes a los imaginarios populares, específicamente en los que refiere a la religiosidad popular, se instalen como relatos constructores de memoria colectiva, se hace necesario entenderlos desde el lugar de la memoria narrativa. Para la estudiosa

¹⁵⁰ PARKER, Cristian. Op.Cit. Pág 61.

¹⁵¹ CASTEDO, Elena. Op Cit. Pág 14.

del tema, Elizabeth Jelin, este tipo de memoria implica construir un compromiso entre pasado y presente. Pero también es importante comprender cuáles son los relatos que entran en pugna, las fuerzas sociales que los impulsan o silencian y quiénes son los actores que narran. En este sentido, Jelin plantea: “Hay también fuerzas sociales que tratan de borrar y de transformar, como si al cambiar la forma y la función de un lugar, se borrara cierta memoria”¹⁵².

Si las obras son leídas y permanecen en el tiempo se reposiciona el tema dentro de la memoria colectiva de un modo sugestivo. Ahora, es importante el pensar qué es lo que se ha generado para que esto sea así. El año 2010, se publicó en Chile una colección bicentenario, la *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena*, que rescata la obra *El Abanderado* y *El Evangelio según San Jaime*. No está incluida *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre, aunque si compila dos obras de la autora. También en sitios como www.memoriachilena.cl podemos encontrar el texto de Aguirre en su versión completa.

Es significativo pensar en por qué se están rescatando estos autores y particularmente los textos seleccionados en nuestros días. Se concluye que las obras escogidas tienen una importancia sociológica y/o artística de interés, por tanto, es de suma relevancia analizarlas y reposicionarlas en la actualidad, por la trascendencia que tienen en la generación de una memoria colectiva.

Sería relevante, por tanto, reposicionar elementos de la religiosidad popular, e investigar cuál es el proceso que vive, en estos momentos, dicho factor identitario, con el fin de generar relatos que aporten a la construcción de una memoria colectiva con vida propia, que se reconstruye a cada momento, y que no pierda movimiento ni se estanque en esencialismos.

Para lograr lo anterior, sería necesario realizar un análisis en torno a las críticas y visiones de los conceptos de folklore y cultura popular, para así visualizar la mejor manera de rescatar elementos como la religiosidad popular en la dramaturgia actual, a través de conceptualizaciones más recientes en torno a los conceptos mencionados, que trabajan, entre otros autores, Néstor García Canclini. Esto daría origen a una nueva etapa de la investigación,

¹⁵² JELIN, Elizabeth. Op.Cit. Pág. 54.

pero vale la pena mencionarlo, y dejar la posibilidad abierta a generar un futuro trabajo que aborde esta problemática en profundidad.

V. BIBLIOGRAFÍA

Libros, ensayos o artículos:

-AGUIRRE, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Lar. (Editora, impresora y periodística Aníbal Pinto, Concepción, Chile. 1987.

- BARRALES, Luis. *Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos*. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010.

- CAJIAO, Salas, Teresa. *Temas y Símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*. Fundación Luis Alberto Heiremans. Chile, 1970.

- CASTEDO, Elena. *El Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Editorial Andrés Bello. Chile. 1982.

- GEERTZ, Cliford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Traducción: Alberto. L. Bixio. Duodécima reimpresión: septiembre 2003, Barcelona.

-GODOY, Hernán. *La cultura chilena: ensayo de síntesis y de interpretación sociológica*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

-GODOY, Hernán. *El carácter chileno*. Editorial Universitaria. Santiago, 1976.

- HALBWACHS, Maurice. Traducción y selección: Miguel Ángel Aguilar D. “Fragmentos de la memoria colectiva”, [en línea], *Atenea Digital*, 2002, número 2, <<http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>> [fecha de consulta: Septiembre 2010].

- HEIREMANS, Luis Alberto. Teatro Completo. *El Abanderado*. Compilación y prólogo Norma Alcamán Riffo. Ril Editores. Santiago, Chile, 2002.

-HURTADO, María de la Luz. Prólogo. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010.

- HURTADO, María de la Luz. Prólogo. Prólogo. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile. 2010

- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI España Editores, España, Madrid, 2001.

- LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Editorial LOM, Santiago de Chile, 2001.

- MALINOWSKI, Bronislaw. “Cultura”. En: KAHN. J.S. *El Concepto de Cultura: textos fundamentales*. Editorial Anagrama. Barcelona. Año 1975(Compilación).
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge. “Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”” en *Revista Musical Chilena* v.57 n.199 Santiago ene. 2003. Pp 78 a 83. [En línea], <http://www.scielo.cl/>, [fecha de consulta 3 de Septiembre 2010].
- MORANDÉ, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1987.
- PARKER, Cristian. *Otra Lógica en América Latina: Religión Popular y modernización capitalista*. Fondo de Cultura Económica, Chile, 1993.
- PLATH, Oreste. *Folclor Religioso Chileno*. Editorial Grijalbo. Chile, 1996.
- PLATH, Oreste . *Floclor Chileno*. Editorial Grijalbo. Chile, 1994.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia el olvido*. Editorial Trotta, España, Madrid, 2003.
- SALAZAR, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile*. Volumen II “Actores, Identidad y Movimiento”. Editorial LOM, Santiago de Chile, 1999.
- SEPÚLVEDA, LUIS, Gijón 27 de febrero de 2011. En: *Le Monde Diplomatique*: [En línea] <<http://www.lemondediplomatique.cl/-Luis-Sepulveda-.html>> [Página vista el 30 de marzo de 2011].
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel. “Fidel Sepúlveda Llanos 1936-2006: Maestro del Patrimonio”. En: *Revista Patrimonio Cultural*, N° 41, Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos. Chile, 2006.
- SIEVEKING, Alejandro. “La vida según Jaime Silva”. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile, 2010.
- SILVA, Jaime. *El evangelio según San Jaime*. Editorial Quimantú. Chile, 2006.
- SOTO, Cristian. “La Pérgola de las flores testimonios de escritura y escena”. En: *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Publicaciones Comisión Bicentenario. Chile, 2010.
- MENDOZA, GARCÍA, Jorge. “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa.” *Athenea Digital*, Número 006, [En línea] <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/158/158>> [Fecha de consulta Octubre 2010] Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. España 2004.
- MORANDÉ, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1987.

- NAVARRO, Arturo. *Cultura: ¿quién paga? : gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural* . RIL EDITORES. Santiago, Chile, 2006.
- THOMAS, Dublé, Eduardo. *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*. Red Internacional del libro. Chile, 1992.
- VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos. Colección Teoría I. California, 1997.
- VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna. Argentina, 2005.
- VICENTE HUICI URMENETA, Traducción directa de la versión original de HALBWACHS, Maurice " La Mémoire Collective et le Temps " *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. II, 1947, pp. 3- 30. [En línea], UNED-Bergara, < <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>>, [fecha de consulta: Septiembre 2010].
- (ESPINOZA /KNUCKEY /MURAY /ZÚÑIGA) *Dramaturgia nueva*. Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes. Santiago, Chile. 2006.

Páginas web:

http://www.conductitlan.net/pensamiento_lenguaje_memoria.pdf

<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/malinowski.asp>

<http://www.webgranada.com/DiaDeLaCruz.asp>

<http://www.quimantu.cl/autores4.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Jaime_Silva

<http://www.memoriachilena.cl>

<http://www.letrasdechile.cl>

www.archivodramaturgia.cl