



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

***RETABLO DE YUMBEL DE ISIDORA AGUIRRE Y LICEO DE
NIÑAS DE NONA FERNÁNDEZ: RECURSOS TEATRALES
EN FUNCIÓN DE LA MANTENCIÓN DE LA MEMORIA***

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

DÁMARIS VILLALBA PINO

Profesor Guía

Eduardo Thomas Doble

SANTIAGO DE CHILE, 2017

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Nociones previas para la aplicación del análisis textual.....	10
3. Teatralización y recursos teatrales aplicados en ambas obras.....	13
3.1 Proyecto teatral de Isidora Aguirre en contexto de dictadura.....	14
3.2 Proyecto teatral de Nona Fernández en la sociedad actual.....	18
3.3 ¿Por qué escoger el teatro como el medio para comunicar?.....	24
3.3.1 Teatro dentro del teatro y metateatro.....	26
3.4 La escenografía.....	30
3.4.1 El símbolo y alegoría.....	30
3.5 Concepciones del tiempo e historia.....	34
4. Conclusiones.....	40
5. Bibliografía.....	41

1. INTRODUCCIÓN

En la siguiente investigación he decidido trabajar con dos obras: *Retablo de Yumbel* (1987) de Isidora Aguirre y *Liceo de Niñas* (2016) de Nona Fernández.

Las dos dramaturgas que abordo en la presente investigación ocupan una importante posición dentro del teatro nacional, en primera instancia me referiré a Isidora Aguirre por una cuestión de orden cronológico. Nacida el año 1919, Isidora Aguirre fue una destacada dramaturga, guionista y profesora chilena, que con más de treinta obras estrenadas a lo largo de su vasta trayectoria, se convirtió en una de las figuras más sobresalientes e influyentes del teatro chileno del siglo XX.

Sus inicios en la dramaturgia se remontan a comedias producidas en 1952, sin embargo, su creación evolucionó hacia obras más comprometidas en las que buscaba reflejar y cuestionar la realidad social chilena. Para esto se nutrió principalmente de los postulados teatrales de Bertolt Brecht que dio paso a un lineamiento de teatro social en que se inscriben obras como *Los Papeleros* (1962), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Retablo de Yumbel* (1987) y *Población Esperanza* (1959) escrita esta última en conjunto con Manuel Rojas, todas basadas en hechos reales y concretadas gracias a un minucioso trabajo de investigación. En una línea similar con inspiración histórica y una estructura más tradicional, Isidora Aguirre compuso *Lautaro* (1982), *Manuel* (1999) y *La leyenda de las tres pascualas* (1957). Así puede afirmarse que esta autora cultivó diversos géneros, como la novela y el teatro, y aun más variados estilos, desde la farsa y la comedia hasta dramas históricos y tragedias, cruzando múltiples temas que no permiten

encasillarla en solo un género o estilo. Cabe mencionar que su obra más destacada es *La Pérgola de las Flores*, comedia musical estrenada el año 1960.

El proyecto artístico que desarrolló durante los más de cincuenta años de labor creadora y artística conjuga la popularidad con la preocupación por los temas sociales, reflexionando no solo sobre la identidad chilena sino también sobre el pasado histórico y la actualidad nacional, tratando siempre de rescatar y reinstaurar acontecimientos que han marcado y configurado el imaginario de país:

“El compromiso con la sociedad marca su teatro: las distintas fases de la historia chilena, desde la llegada del primer español, pasando por la conquista, las luchas de la independencia o la guerra civil de finales del siglo XIX han sido escenificadas por Isidora Aguirre. De manera que podemos afirmar que la historia toda y una buena parte de la intrahistoria de Chile están en las páginas de su producción dramática.” (Márquez, 11)

Mi interés por la autora radica en su compromiso con el acontecer histórico del país, poniendo el acento en personajes que generalmente no aparecen en el discurso oficial, sino que se les oculta y se les olvida. Si bien en sus obras aparecen todas las clases sociales, desde joven ya se interesó por aquellas más desfavorecidas. Por lo que Isidora se dio a la tarea del arqueólogo que busca en la tierra algunas pistas que le permitan reconstruir el pasado. Este trabajo no solo podemos verlo concretado en sus obras sino también en la oralidad de la que se nutría para crear cada una de ellas desde la fuente más cercana de lo sucedido.

Cabe destacar el contexto en que se ubica Isidora y que influye en su manera de concebir el teatro y en su trabajo como dramaturga: Aguirre pertenece a la llamada generación del 50, que destaca por centrarse en la problemática angustiante del hombre de aquel entonces, poniendo el foco en la espacialidad interna del personaje mostrando su interioridad desgarrada y confusa. Otro elemento de gran importancia es la rebeldía que caracteriza a esta generación y el proyecto teatral de Isidora Aguirre al mostrar directamente su inconformidad con la sociedad de la época y la política de aquel momento.

De ahí que generan una crítica que duda constantemente de las instituciones, gobiernos y cultura, ya que los acusan de haber generado el panorama propicio para el desarrollo de un mundo profundamente deshumanizado. Es una generación consciente de la necesidad de crear obras en torno a las distintas clases sociales, lo que generó una nueva concepción de teatro que apuntaba a ser más universal. En este sentido los teatros universitarios, antecedentes para esta generación, jugaron un rol importante en la difusión de obras por medio de giras, teatro de carpas, foros, gremios, concursos, entre otras actividades que permitieron educar al público sobre el teatro.

“La acción desarrollada por los teatros universitarios constituye la piedra angular del movimiento de renovación del teatro chileno. [...] El espectáculo teatral es “descentralizado”, los grupos universitarios desarrollan una labor sistemática de difusión teatral que permite la consolidación de nuevos públicos y a la vez desarrollan un importante movimiento teatral aficionado.”(Pradenas, 306)

De esta manera surge un teatro comprometido con los más desfavorecidos, que Isidora Aguirre toma para escribir sus obras dramáticas, sumándolo a los postulados del teatro épico de Brecht, que utilizará para impactar en el lector/espectador de manera directa pero digerible, con un contenido político que se acrecentaría al iniciar la campaña presidencial de Salvador Allende y su posterior triunfo.

Mi segunda autora a abordar es Patricia Fernández, más conocida en la escena teatral nacional e internacional como Nona Fernández. Actriz, dramaturga, escritora y guionista que se ha instalado en el mundo literario y teatral gracias a la producción de novelas como *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Chilean Electric* (2015), entre otras; obras como *El Taller* (2013) y *Liceo de Niñas* (2016), y como guionista de teleseries, series y cine como *El laberinto de Alicia*, *Los Archivos del Cardenal* y *La ciudad de los Fotógrafos*. Así puede advertirse la versatilidad y genio de la autora de la obra teatral que convoca esta tesis.

Ha ganado dos veces el premio Municipal de Literatura, con las novelas *Mapocho* y *Av. 10 de Julio Huamachuco*, y los juegos Literarios Gabriela Mistral en la categoría cuento. Además su obra de teatro *El Taller* le significó el Premio Altazor a mejor dramaturga, y recientemente fue reconocida como la ganadora del Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *La dimensión desconocida* (2016).

Dada la reciente incursión de Nona Fernández en la escritura teatral, al hacer un estudio de la dramaturgia chilena actual, hay algunos críticos que abordan las características de esta generación tan reciente como María de la Luz Hurtado entre otros, sin embargo no

específicamente de la dramaturgia de esta autora. Vale tener en cuenta que *El Taller* y *Liceo de Niñas* son obras demasiado actuales. Lo que no quiere decir que a la luz de intentos por dar cuenta de una nueva escena teatral no se puedan vislumbrar algunas características, semejanzas y objetivos comunes de estas piezas con la dramaturgia de hace algunos años que efectivamente ha sido tratada por la crítica especializada.

El contexto de su producción teatral podría ubicarse en el periodo de post-dictadura, dado el tema que cruza ambas obras. En este sentido algunas de las características que nombra Luis Pradenas en *Teatro en Chile. Huellas y Trayectorias. Siglos XVI- XX*, acerca de la necesidad de reelaborar una nueva poética teatral que remeciera a los espectadores, aplican en el perfil escritural de Nona. Estas características son:

“Exaltación del onirismo y la relativización espacio temporal de la narración, sustituyendo la relación de causa y efecto por una explicación más bien asociativa de los fenómenos narrativos, desarrollando una expresión más bien cubista de la representación teatral. [...] Exploración hermenéutica de la memoria colectiva e individual, adormecida por la historia oficial y/o la traumática experiencia de la violencia terrorista del Estado.” (Pradenas, 463)

Más adelante en esta investigación veremos cómo son actualizadas estas características en la obra que he escogido abordar, sin embargo, son elaboradas por la dramaturga de manera especial, con la finalidad de generar en el público un distanciamiento con los hechos, pero que posee como fin último generar la reflexión y una búsqueda de sentido en el lector/espectador.

Mi interés por la autora radica en los temas que aborda tanto en sus obras como en las distintas disciplinas en las cuales participa, realizando trabajos centrados en la memoria y mantención de esta mediante la utilización de distintos mecanismos.

Las razones por las que me parece importante y necesario instalar un estudio de *Retablo de Yumbel* y *Liceo de Niñas* son: en primera instancia el escaso énfasis puesto en estas obras por la crítica literaria especializada, en oposición con la segunda razón que consiste en la fuerza innata que ambas poseen en un trabajo que se esfuerza por decir en contextos en que directamente los oídos no quieren escuchar; y finalmente, con el propósito de reinstalar y revalorizar el teatro no solo desde el espectáculo sino también dentro de la posición que este ocupa dentro de los estudios literarios.

Dado lo anterior es que esta investigación tiene por objetivo analizar los mecanismos empleados en cada obra, evidenciar la forma en que estos operan y el fin con que cada uno está inserto dentro de la estructura de ambas obras dramáticas. He escogido dos obras distintas en contexto para reflexionar en torno a las semejanzas con que ambas funcionan al momento del intentar comunicar el mensaje existente tras cada una de ellas. Así sostengo la tesis de que ambas autoras trabajando desde distintas posturas dramáticas emplean mecanismos teatrales similares con la finalidad de lograr comunicar un mensaje que permita hacer reflexionar al receptor -tanto lector como espectador- sobre la temática de la memoria.

Para probar la tesis sostenida será necesario iniciar desde la postura y contexto en que cada una de las autoras se sitúa para evidenciar el contraste que se genera entre ambas y

que sin embargo, al analizar la estructura de *Retablo de Yumbel* y *Liceo de Niñas* confluyen en un solo camino gracias a la finalidad que persiguen. En este sentido es que abordaré los conceptos de teatralización, escenografía, humor y drama, símbolo, metáfora y alegoría, en tanto estos se encuentran en función de un cierto tipo de concepto de historia manejado por ambas dramaturgas.

En este terreno la discusión literaria no se ha pronunciado, existiendo algunas investigaciones sobre *Retablo de Yumbel*, abordándolo desde la perspectiva del teatro testimonial, desde la semiología, entre otras pocas menciones dentro de estudios de la época teatral en la cual se inscribe. Menos alentador es el trato de *Liceo de Niñas* desde las investigaciones literarias, cuyas menciones se limitan a entrevistas a la autora y simplemente nombrarla como una de sus producciones.

2. Nociones previas para la aplicación del análisis textual

Antes de comenzar con el análisis de ambas obras escogidas se hace necesario definir y elaborar ciertos conceptos que serán útiles para dar cuenta del problema que me propongo abordar en las siguientes páginas. Estos conceptos son: texto dramático, virtualidad teatral, teatralización, metateatro, extrañamiento, memoria e historia.

Dado que en esta oportunidad solo analizaré los textos dramáticos de cada una de las obras es necesario saber cuáles son sus distinciones con respecto a la representación y de qué manera estas se expresan.

Anne Ubersfeld diferencia el texto de la representación en tanto la materia de expresión del primero es lingüística, cosa que en la representación es también no lingüística; por otro lado, el texto se dice de manera diacrónica y perdura en el tiempo mientras que la representación es irrepitible y cada una es distinta de la anterior. El texto tendría una doble existencia, pues además de encontrarse de manera material, se encuentra en el interior de la representación, tal como observa Ubersfeld: “precede a la representación y la acompaña” (Ubersfeld, 16), acompañándola en el sentido de ser la base de un montaje, tal como lo es el guión.

De esta manera el texto de teatro tiene sus propias características que lo distancian de la representación, sin embargo, tendría de manera particular matrices de la representación, lo que lo diferencia del resto de la literatura. Estas matrices están constituidas de manera importante por las didascalias, en su calidad de expresión de la virtualidad teatral del texto dramático, es decir, de su posibilidad de ser representado.

Es por medio de las didascalias que habla el autor de la obra y da las indicaciones para que posteriormente el director trabaje con el texto, transformándolo, para lograr ser representado. En este sentido, en la presente investigación se excluirá la recepción de la obra en tanto presentación teatral ante un público.

Otro concepto que resulta necesario definir en los términos que será utilizado a lo largo de esta tesis es el de teatralización, entendido desde la perspectiva de Ubersfeld como una vía que hace “consciente al espectador [y también al lector] de que está en el teatro [o ante teatro] y no en otro lugar” (Ubersfeld, 37) Será en este sentido un modo de doble denegación que obliga al espectador a cuestionarse la verdad tras el mensaje ficticio, que inevitablemente estará espejeando a la realidad.

La teatralización, como ha sido definida, se compone de estrategias que nos llevan un tercer concepto de gran importancia en esta investigación: el metateatro. Este lo abordaré desde la perspectiva de Pavis, que lo define como: “obras en que la realidad descrita aparece ya teatralizada, este será el caso de obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal. Definido de esta manera, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma.” (Pavis, web) Esto se acerca a lo que es la perspectiva de teatro dentro del teatro, que tendrá gran importancia dentro de ambas obras seleccionadas.

Ahora bien, el metateatro se vale de la conjunción por analogía como estrategia utilizada para establecer ciertos vínculos entre diferentes personajes, hechos, acciones, circunstancias o lugares para lograr exhibir semejanzas o diferencias y provocar, así en

el lector/espectador la conexión de relaciones entre ficción y realidad. Esto actúa como artificio para lograr extrañamiento o distanciamiento crítico en el receptor.

De ahí el término que definiré a continuación: extrañamiento, desde la perspectiva de Brecht, es el distanciamiento que produce la desfamiliarización del drama en el lector/espectador, que lo reconoce como algo ajeno y por tanto distante.

Brecht propone un teatro que produzca y aplique pensamientos y sentimientos en el campo de las relaciones humanas, no solo que las muestre y las ponga a disposición del receptor del teatro, es por esto que el extrañamiento será la ruptura de la ilusión que mantendrá en una postura pasiva al lector/espectador para convertirlo en un receptor activo que cuestione lo representado y posteriormente la realidad misma. El extrañamiento será así el fin que poseerán las estrategias metrateatrales.

Por otro lado, será importante establecer acotadamente la noción que aquí se tendrá de los conceptos de memoria e historia.

La perspectiva desde la que se expondrá la historia será como aquello a lo que no se puede acceder de manera objetiva, dada su condición de relato que la destina a construirse como selección y ordenamiento de los sucesos, pues al relatar el pasado, se hace desde una instancia de enunciación social e ideológicamente situada que responden a sectores de interés en los que se ubica en cada caso la academia. La memoria, en cambio, se encuentra más próxima a la subjetividad colectiva de los grupos sociales, concibiéndola como una construcción colectiva y heterogénea que puede ser enaltecida o silenciada según la época y los procesos políticos de turno.

3. Teatralización y recursos teatrales aplicados en ambas obras

En el presente capítulo desarrollaré el análisis formal y temático de las obras *Retablo de Yumbel* y *Liceo de Niñas* a través de seis apartados distintos. En el primero me centraré en el marco de cada una de las obras y el proyecto que pretenden desarrollar cada una de las dramaturgas teniendo en cuenta el eje central que las une: la dictadura. Los siguientes apartados están en función del análisis de los elementos teatrales constitutivos de ambas producciones y que son empleados de forma semejante y a la vez distinta en ambas autoras.

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, influyó de varias maneras en la escena cultural nacional, pues muchos de los artistas comprometidos políticamente que estaban produciendo antes y durante el gobierno de Salvador Allende debieron salir al exilio, mientras que los que se quedaron en el país debieron reformular sus trabajos, sufriendo la censura del régimen tanto en la escritura como en las representaciones de las distintas obras teatrales. Este es el caso de Isidora Aguirre que al quedarse en el país dejó de escribir obras propias de la manera en que lo hacía antes, debiendo dedicarse a la adaptación de obras que “manifiestan su voluntad de no sustraerse a los asuntos relativos al poder abusivo y la justicia popular.” (Hurtado. 2008, 64). Retoma obras así como *Ricardo III* de Shakespeare y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Sin embargo, su producción la retomaría casi una década después del asentamiento de la dictadura militar chilena. Y mostraría nuevamente su compromiso para con el pueblo, para con aquello que necesitaban desesperadamente explicaciones que les eran negadas.

El Golpe Militar, dejaría instaladas en el país tres columnas que sustentarían la sociedad chilena en adelante: el terror, el olvido y la impunidad. Es decir, ruptura con las creencias que se desarrollaron durante la época de los sesenta en donde era pionera la utopía. Esta ruptura e instalación de tres ejes despreciables influyen en los sujetos al perder su identidad y su sentimiento de relación con los demás, lo que los empuja hacia una búsqueda de sentido en el pasado:

“El pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/ olvidar [...] el acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar.” (Jelin, 27)

Esta búsqueda de sentido es lo que trabajarán ambas dramaturgas en sus obras: por un lado, Isidora Aguirre recurre a un hecho mucho más lejano en el tiempo, la persecución a los cristianos en el Imperio Romano, para denunciar los hechos de su presente y pasado reciente. Por otro, Nona Fernández, trabajará su búsqueda desde la perspectiva de la memoria para hacernos un guiño a cuestionar el presente y también nuestro pasado.

3.1 Proyecto teatral de Isidora Aguirre en contexto de dictadura

Al retomar Isidora su producción escritural con *Lautaro*, poco tiempo después estrena *Retablo de Yumbel* a petición del conjunto de Teatro “El Rostro” de Concepción el año 1984. Esta obra trata del ensayo de una pieza teatral que ha llegado a presentarse en la

plaza de la localidad de Yumbel para la fiesta que se realiza en honor a San Sebastián. Esta pieza muestra la vida de este santo convertido al cristianismo cuando la persecución a los cristianos aún era cruel. Esta producción se mezcla con la historia del pueblo y de los actores que han sufrido la desaparición de algún amigo o familiar y la tortura de manos de la dictadura militar no solo chilena, sino también argentina. *Retablo de Yumbel* recurre a la persecución de los cristianos para referirse al fusilamiento y desaparición de diecinueve personas tres días después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En esta obra Isidora Aguirre tiene el propósito de testimoniar, construir memoria y denunciar la impunidad de aquellos que han cometido crímenes en contra de los derechos humanos y que acogidos a la ley de amnistía (auto)proclamada en 1978 lograron rehuir a la justicia. Isidora perseguía el proyecto de “hacer del teatro una tribuna: con una obra no podemos cambiar el mundo pero sí, alertar, ejemplarizar o denunciar, prestar la voz a los que no tienen voz” (Aguirre y Hurtado, 35)

Para cumplir estos propósitos la autora utiliza distintas estrategias como recursos para construir su obra teatral, los cuales serán analizados a continuación.

Isidora una vez más nos vuelve a mostrar su compromiso con la historia: tal como lo hiciera el año 1969 con *Los que van quedando en el camino*, yuxtapone dos tiempos históricos, confrontando los crímenes de la dictadura con la persecución a los cristianos por el Imperio Romano (Hurtado. 2008, 68). Este desplazamiento del tiempo era ya un recurso literario y dramático habitual en época de dictadura y del cual Isidora había sido partícipe, recordemos que durante la primera década del régimen militar las compañías

de teatro utilizaron obras clásicas y de autores destacados para referir las circunstancias de su presente.

En esta ocasión, Aguirre se sitúa en un acontecimiento aún más lejano en el tiempo pero que no dejaría de ser significativo en el contexto del Chile de la época: el martirio y tortura a San Sebastián durante el período de persecución de los cristianos a manos del Imperio Romano:

“CHINCHINERO- Es una representación
Que narra el martirio cruel
De Sebastián el doncel (Aguirre, 15)”

Esta historia se entrelaza con el desarrollo de otra línea histórica que nos sitúa en aquel año en que la obra fue representada, centrándose en las vivencias de los actores relacionadas a la dictadura: pérdida de seres queridos y torturas.

“CHINCHINERO- En la representación
Que habla de San Sebastián
El que quiera ver, verá
Lo que en Yumbel sucedió
Cuando la tierra se abrió.

MADRE 2- Persiguieron la inocencia
Y esta tierra en su clemencia
Quiso sacar del olvido
A nuestros seres queridos.” (Aguirre, 17)

Otro recurso empleado es la definición del punto focal de la historia, en el que Isidora interpreta la persecución de los cristianos a modos de una guerra civil, como conjunción por analogía al contexto chileno del 1973 en adelante.

“Este carácter histórico-dramático de las obras permite establecer el correlato con la interpretación (por lo demás, bastante polémica) de que los enfrentamientos

armados, persecuciones, luchas y violencias que caracterizan a la Dictadura Militar chilena iniciada en 1973, por estar involucrados en ellos bloques opuestos de ciudadanos de una misma nación, corresponden a una guerra civil.” (Hurtado. 2008, 70)

Y otra estrategia utilizada por la autora corresponde a la elección de San Sebastián, pues esta no es arbitraria, sino que se basa en la devoción que el pueblo chileno siente por él. Entre los santos que en Chile tienen una gran cantidad de fieles, San Sebastián destaca como uno de los más importantes de la zona sur del país: “su figura, su vida, su martirio, su culto, sus milagros y sus favores son ampliamente conocidos y reconocidos por la sociedad chilena, extendiendo a los católicos practicantes” (Hurtado.2008, 73)

De este modo no se puede decir que nuestra dramaturga escoge episodios o personajes olvidados que tengan la posibilidad de iluminar los conflictos del presente, sino que escoge este personaje que ya se encuentra asentado en el imaginario popular chileno y lo utiliza para distanciarse y a la vez acercarse más al sentimiento popular. Esto en la línea de su concepción del teatro en que se pueden vislumbrar la influencia del teatro post-universitario y el teatro épico de Brecht: hacer teatro para el pueblo, logrando que al distanciarse el lector/espectador logre cuestionar a partir de la ficción su realidad. Nos expresa Hurtado en un ensayo reunido por Carmen Márquez:

“El arraigo y legitimidad de la “vida de santos” en la cultura popular, más aún, de este santo en particular, permite que el relato acerca de los martirios y atrocidades del presente, que pudieran provocar resistencia en el público por su

carácter transgresor de los discursos oficiales, sea asimilado positivamente.”

(Hurtado. 2008, 79)

Estas no son las únicas estrategias que desarrolla Isidora Aguirre para esta obra, toda esta es la suma de variados recursos puestos a disposición del mensaje que desea entregar. Estos recursos serán analizados en los siguientes apartados.

3.2 Proyecto teatral de Nona Fernández en la sociedad actual

Liceo de Niñas trata sobre tres estudiantes de un liceo que salen de su escondite, un ducto de ventilación, ante un profesor de física que sufre una crisis de pánico. Estas estudiantes han estado escondidas desde el año 1985 y es 2015, cosa que deberá explicarles el profesor. Un estudiante que fue dirigente estudiantil y tiene una herida de bala en la cabeza, deambula entre las salas y pasillos del liceo como un pasado que aún se respira en el presente. Es una obra que presenta la relatividad del tiempo, los viajes espaciales y las atrocidades de la dictadura.

El contexto en que se desenvuelve Nona Fernández es distinto al de Isidora Aguirre, ya que con el retorno a la democracia, comienza a percibirse el sistema imbricado en nuestra sociedad del que no podríamos salir al relacionarse este con la política y con la implantación del sistema económico neoliberal. En este sentido Moulian describe la sociedad chilena como una “sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión” (Moulian, 28)

Se refiere a ‘evasión’ dadas las tres columnas que mantienen a la sociedad de post-dictadura, cabe recordar: terror, olvido e impunidad. El período de transición marcó la voluntad de iniciar otro momento para la historia chilena, lo que se tradujo en términos de justicia que “solo unos pocos responsables de crímenes cometidos durante el período dictatorial son condenados a penas más bien simbólicas de prisión, la ley de (auto)amnistía proclamada en 1990, es interpretada y utilizada como un deber de amnesia colectiva” (Pradenas, 471) Es esa amnesia la que genera olvido en la sociedad, un olvido que se instala borrando los acontecimientos del pasado, al menos, para aquellos que insisten en olvidar y aquellos que lo permiten.

En este contexto Nona Fernández establece su proyecto teatral: decir, testimoniar, denunciar y construir memoria al evidenciar de manera implícita ciertos acontecimientos del pasado que permanecen en el presente y apuntar hacia el tipo de presente que estamos viviendo.

Para lograr esto Fernández se vale del teatro en tono humorístico, utilizando la farsa con la integración de elementos fantásticos. Cabe destacar que la elección de comunicar en esta clave no es arbitraria, sino que es más digerible para el público, que siente el mensaje menos ofensivo y directo.

En este apartado me centraré en la construcción de los personajes que utiliza Nona Fernández y que dan cuenta del proyecto que persigue la dramaturga, para posteriormente, en los siguientes apartados referirme a aquellos recursos netamente teatrales presentes en la obra.

El primer personaje que abordaré es Roberta Fuenzalida descrita en el texto así:

“Roberta Fuenzalida, alumna discapacitada. Dramaturga del Grupo de Teatro del Liceo. Ex Primera voz del coro. Chapa: Épsilon Sagitarius.” (Fernández, 3)

Se nos describe como discapacitada, este personaje a lo largo del texto dramático se nos cuenta que quedó muda luego de haber recibido golpes el año 1985, posteriormente nos enteraremos de que fue ella quien decidió guardar silencio, dada la experiencia que sufrió fuera del escondite en que se encontraban sus compañeras:

“Maldonado: ¡Ay, pobrecita! ¡Otra vez una crisis!

Riquelme: Discúlpela, señor. Desde que volvió Sagitarius anda mal.

Maldonado: Llegó así, muda y medio rayada. Parece que tanto golpe en la cabeza la dejó así. A nosotros nos cuesta gobernarla.

Profesor: (*Extrañado*) ¿Llegó de dónde?

Maldonado: A ella la detuvieron el día de la toma, no entró con nosotras al escondite.

Profesor: ¿Y hace cuánto volvió?

Maldonado: No sabría decirle porque como andamos medias desorientadas con el tiempo...” (Fernández, 32)

El silencio de Fuenzalida (Sagitaruis) se manifiesta como el trauma que actúa de manera evasiva ante la realidad, lo que Elizabeth Jelin en su estudio sobre la memoria reconoce como otra forma de olvido:

“Está también el olvido que Ricoeur denomina “evasivos”, que refleja un intento de no recordar lo que puede herir. Se da especialmente en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, que generan

entre quienes han sufrido la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo [...] El silencio de sobrevivientes, puede ser la voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos.” (Jelin, 31)

Este trauma expresado en silencio es también la imposibilidad de narrar la experiencia vivida de forma directa, entregando su testimonio a quienes no vivieron tal experiencia:

“Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. Como veremos, es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático.” (Jelin, 28)

Más adelante en el texto sabemos por medio de sus propias palabras que no se encontraba preparada para comunicar ciertos acontecimientos:

“**Fuenzalida:** A veces...no hay palabras para expresar ciertas cosas” (Fernández, 39)

Fuenzalida es uno de los personajes que logró ver el Chile de post-dictadura, crecer en ese mundo y sentirse realizada en este nuevo país pero a su vez ha distinguido en él aquel olvido en que se sumió una vez acabada la dictadura, era otro personaje amnésico de esta sociedad sumergida en un avance imparable que no permite voltear la mirada hacia el pasado:

“**Maldonado:**(*enojada*) ¿Y si te iba tan bien por qué te fuiste a meter ahí dentro con nosotras?

Fuenzalida: Es que... durante todo ese tiempo en que me fue bien, olvidé... algunas cosas. Varias cosas...

Maldonado: ¿Qué cosas?

Fuenzalida: Mi casa, por ejemplo. O... mis papás, o... mis amigos.

Maldonado:(*molesta*) ¡Pero quién se puede olvidar de su casa, de sus padres y de sus amigos!

Fuenzalida: Vivía sólo para que me fuera súper bien. Y de tan bien que me fue, cuando quise acordarme de todo ya no había nada ni nadie.” (Fernández, 43)

La cita anterior nos deja entrever que esta sociedad que ha seguido su curso sin mirar al pasado, posee un estado de falso bienestar, pues se es exitoso en la vida pero se olvida la propia identidad al olvidar el pasado: “En el mundo occidental contemporáneo, el olvido es temido, su presencia amenaza la identidad” (Jelin, 19) lo que le ocurre a Fuenzalida, que olvida sus raíces y sus vínculos. Es en un escape de ese mundo y su miedo al experimentar esta sensación que retorna al ducto de ventilación en que yacen sus compañeras del liceo y decide silenciarse, entrando en una negativa hacia la verdad, cosa que expresará cuando sus compañeras estén a punto de conocer la verdad.

Este trauma que ha sufrido, logra expresarlo de una manera distinta que abordaré en el siguiente apartado: Fuenzalida logra comunicar la experiencia traumática de la muerte de su amigo por medio de la escritura de una obra dramática, en la que pone al tanto a sus compañeras indirectamente sobre los hechos.

Otro personaje en el que me centraré es justamente el Joven con herida de bala, más específicamente en el rol que cumple dentro de la atmósfera de esta obra.

Este Joven con herida de bala, es un personaje que va tomando distintas identidades en el transcurso de la obra. A través de sus narraciones tenemos acceso a distintos hechos ocurridos durante la dictadura militar e incluso después, durante el primer año del retorno de la democracia, en que él fue asesinado.

Este Joven se presenta en la escena con una herida de bala en su frente: “*Sobre su frente se ve la huella fresca de un balazo. Es un círculo perfecto. Sangre y carne sobre su rostro de niño viejo.*” (Fernández, 4) Desde ya sabemos que aquel muchacho está muerto, sin embargo, sigue vistiendo uniforme escolar y transitando por los pasillos del liceo. Más adelante en la obra sabemos que Fuenzalida dice verlo pero es imposible ya que ha sido asesinado varios años antes: “**Fuenzalida:** A veces, creo verlo aquí en el liceo, ¿saben? Tiene puesto su uniforme, y habla así como le gustaba. Habla y habla, contando historias. No sé si lo hace solo o con quien. A lo mejor me habla a mí.” (Fernández, 48) Es entonces un fantasma que merodea el liceo, ya que lo que dice haber visto es aquello que nosotros captamos de él. Él nos habla, nos cuenta historias, nos da testimonios, pero ¿qué significado tiene este fantasma?

Este personaje representa aquel pasado, un pasado muerto que aún se puede respirar en el presente ya que ha sido silenciado abruptamente. Él es otra manera de olvido que no puede ser encasillado como una ausencia o vacío, sino como presencia “la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada.” (Jelin, 28)

Al existir un trauma en la sociedad la experiencia deja de tener sentido por lo que se genera una suspensión en la temporalidad (tema que será analizado más adelante) y que se expresa en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes. (Jelin, 94)

“El devenir traumático implica una incapacidad de vivir una “experiencia” con sentido. Hay una suspensión de la temporalidad, expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes.” (Jelin, 94) Este Joven es de esta forma el fantasma de un trauma que la sociedad no ha querido solucionar.

Los demás recursos que utiliza Nona, para el cumplimiento de su proyecto en esta obra, serán tratados en los siguientes apartados

3.3 ¿Por qué escoger el teatro como medio para comunicar?

Si esta investigación se centra en los recursos teatrales entonces, no se puede excluir la siguiente pregunta: ¿por qué las autoras escogen el teatro como medio para comunicar su mensaje? Sabemos que Nona Fernández ha incursionado en distintos géneros y que Isidora logró desenvolverse en distintas artes y disciplinas, entonces ¿por qué escoger el teatro?

Podemos hallar esta respuesta en una observación de gran importancia que realiza Anne Ubersfeld, pues asevera que el teatro permite algunas licencias que otros géneros no poseen, la forma dramática implica que el autor les deje la voz a los personajes, privándose de intervenir de modo directo. El único lugar en el texto donde habla directamente el dramaturgo es el discurso didascálico, que es emitido por él. Por el

contrario el nivel subjetivo de la obra es comunicado por los actores en sus diálogos y estos son ficticios:

“Es característica de la comunicación teatral que el receptor considere el mensaje como no-real o, más exactamente, como no-verdadero. (...) [A diferencia de lo narrado en las novelas] en el caso del teatro la situación es diferente; lo que se nos muestra en el lugar escénico es un *real concreto*, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por el signo menos. Una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla en su sitio; es una silla prohibida, *sin existencia para él*. Todo cuanto ocurre en escena [...] está contagiado de irrealidad. (Ubersfeld, 33)

Es por esto que en contextos en que el decir es complejo, ante una dictadura y ante una sociedad que ha dejado de mirar hacia el pasado, el teatro se alza como una gran alternativa de distanciamiento para el decir sin decir, y para provocar la identificación de los sujetos lector/espectador. Para esto Aguirre escoge el teatro de Brecht, aplicando lo narrativo del teatro épico en distintas circunstancias de la obra, así mismo aplicándolo en lo irreal de la escenografía generando en el lector/espectador distanciamiento con respecto a la situación y lo que se ve, y a su vez una identificación con la pieza montada. En tanto Nona radicaliza este juego utilizando una modalidad humorística, construyendo

una farsa de la realidad actual con la caracterización de personajes como el Profesor de Ciencias, a la cual se suman distintos elementos fantásticos como la concreción de la relatividad del tiempo en las estudiantes, entre otros. Esto debido a que *Liceo de Niñas* se presenta como una obra que no intenta ser realista en lo que construirá para comunicar.

Sin embargo, ambas obras poseen una característica en común, utilizan el metateatro o teatro dentro del teatro como medio para comunicar ciertos acontecimientos:

3.3.1 Teatro dentro del teatro y metateatro

Este recurso es empleado por ambas dramaturgas en las obras escogidas, aunque funcionan de distinta manera, comenzaré analizando la función del teatro dentro del teatro en Isidora Aguirre.

Como ya he expuesto anteriormente, el núcleo de *Retablo de Yumbel*, es la presentación de una obra sobre la vida y martirio de San Sebastián, que se encuentra en función de experiencias similares que vivieron tanto los actores que llegan a representar la obra como los familiares de los diecinueve dirigentes detenidos desaparecidos. Vemos, así, en la obra sobre San Sebastián una conjunción por analogía con la realidad representada en la obra.

La presentación de esta obra tiene varias funciones dentro del proyecto que se propone Isidora: en primer lugar, al construir un segundo nivel de representación teatral, le da la tarea al lector/espectador, como propone Brecht, de cuestionar e interrogarse sobre

aquello que está viendo, para posteriormente no “identificarse; ejerciendo su reflexión crítica. Tal vez si hubiese sido una obra sin este recurso habría impactado demasiado en los receptores viéndose fracasada la necesidad de comunicar y testimoniar.

En segundo lugar, este recurso le permite la creación de una atmósfera distinta, pues los actores que representan en la actualidad, al estar con los vestuarios de los personajes del pasado cuando transcurren escenas del presente se envuelven en una atmósfera aurática, como propone María de la Luz Hurtado, por lo que sus diálogos, relaciones y confesiones logran una dramaticidad adicional, que se potencia a medida que avanzan las semejanzas y paralelismos entre el conflicto religioso del pasado y el político actual:

“ALEJANDRO- [...] (MIRA A MARTA QUE TIENE PUESTO EL CABALLITO, SE LE ACERCA CON MUCHA TERNURA) No, ahora no sales con el caballito: serás el centurión Torcuato. (LE AYUDA A QUITARSE EL CABALLITO Y LE TIENDE LAS CADENAS DE UTILERÍA QUE HAY EN EL CANASTO [...])” (Aguirre, 26)

Esto transcurre luego de haber estado hablando Alejandro y Marta sobre Federico, el amor de Marta y hermano de Alejandro que fue víctima del Golpe Militar chileno. Estas acotaciones demuestran la consciencia de la dramaturga ante la atmósfera que se propone crear en torno de los acontecimientos del presente.

En tercer lugar, como recurso del metrateatro, se utiliza la conjunción por analogía en dos de los personajes de esta obra: San Sebastián actúa como el paralelismo de otro héroe de esta historia: Federico. San Sebastián es presentado como un personaje con convicciones, un personaje sincero y luchador, lo mismo que Federico, por lo cual

Eduardo duda de representar el personaje del santo, sumado a la culpa que siente al identificarse con los textos de Sebastián.

“EDUARDO- (SIN OIR) No debo estar aquí representando ese rol tan macanudo... Federico lo hubiera hecho con más convicción: ¡él jamás abrió la boca!” (Aguirre, 33)

Así podemos distinguir al segundo personaje que sufre una conjunción por analogía: Eduardo, pero este con los parlamentos de Sebastián y los de la experiencia de tortura. Eduardo ha sido torturado en dictadura y se culpa por la muerte y desaparición de Federico, pues mientras lo torturaban le preguntaban por él, aunque tal vez no fue él quien lo delató, sí tuvo que entregar información verdadera, que implica en él un cargo de consciencia del que no ha logrado sanarse.

“EDUARDO- “Entrega a tus hermanos y serás libre”. Marta, Alejandro ¡yo jamás nombré a Federico! ¡Aunque me preguntaban por él todo el tiempo! Entregué unas direcciones falsas. [...] Y luego... una verdadera, según lo convenido.

MARTA- Eduardo ¿de qué estás hablando? [...]

EDUARDO- De torturas. Puedes resistir la picana eléctrica, los golpes, los simuladores de fusilamiento, pero ¡la asfixia, no! [...] Alejandro, cuando escribiste la obra, ¡olvidaste la asfixia, en la escena de la tortura!

ALEJANDRO- [...] Tranquilo, Eduardo

MARTA- ¡Nunca nadie ha dicho que tú lo entregaras!

EDUARDO- No debo estar aquí representando ese rol de macanudo... Federico lo hubiera hecho con más convicción: ¡él jamás abrió la boca!

ALEJANDRO- Escucha...

EDUARDO- Y hay aquí otro parlamento de Sebastián, sobre los que reniegan de su fe. “Maldicen su flaqueza y nunca logran hallar la paz”... [...] ¿Pensaste en mí Alejandro?

ALEJANDRO- Eduardo: eso fue escrito en el siglo tres.” (Aguirre, 32-33)

Se identifica en este personaje la presencia del trauma expresado en culpa, quien no ha podido olvidar tanto las torturas como su rol de “delator” dentro de la dictadura.

En el caso de *Liceo de Niñas*, la función que cumple el teatro dentro del teatro es de ser el medio de comunicación de aquello que no se puede o quiere comunicar directamente por la existencia de un trauma. Este es el caso de Fuenzalida, la joven que ha quedado muda tras haber vivido en el Chile post-dictatorial y haber visto el cadáver de aquel joven que antaño fuera su amigo y compañero de luchas.

“Maldonado: ¿Y por qué no dijiste nada?

Fuenzalida: ¿Qué les iba a decir?

Riquelme: Que habían pasado treinta años, que éramos unas viejas de mierda, que ya no había nada que esperar para salir afuera.” (Fernández, 44)

Y luego cuando le preguntan por Alfa Centauro, aquel que fuera dirigente estudiantil y asesinado en democracia el año 1990:

“Fuenzalida se vuelve a acercar al oído del Profesor

Profesor: No, señorita, usted tiene que contárselos.

Fuenzalida: No puedo... Hágalo usted, por favor, usted es el “adulto responsable” aquí.

[...]

Fuenzalida con mucha dificultad. Comienza a narrar.”(Fernández, 45)

Es lo que Jelin define como la imposibilidad de incorporar el trauma en la narración, como las grietas en la capacidad narrativa, optando Fuenzalida por el silencio prefiriere

escribir la obra para comunicar de manera indirecta lo que le ha ocurrido a Alfa Centauro, respondiendo este gesto a la necesidad de comunicar la experiencia vivida.

Se puede establecer aquí la consciencia con la que ambas dramaturgas utilizan este recurso con la finalidad de incorporar en sus obras un mensaje por medio de la técnica del teatro dentro del teatro que el espectador debe comprender como un mensaje sobre su propia realidad. Tal como lo definía Pavis en el concepto de metateatro, este llega a un punto en que se transforma en antiteatro, donde la frontera entre la vida y la obra se esfuman apelando aquel mensaje a nuestra propia realidad y experiencia.

3.4 La escenografía

Este es otro recurso que ambas dramaturgas utilizan para la creación de un ambiente y espacialidad en función de sus propósitos y metas, aunque desde distintas perspectivas, así será necesario analizar la propuesta que construye cada una de las obras:

3.4.1 El símbolo y alegoría

En el caso de Isidora Aguirre la escenografía se construye por símbolos, entendiendo este, desde la propuesta que realiza Benjamin en *El origen del drama barroco*, como una unidad cerrada en sí misma, que no remite a otra cosa sino a sí mismo. Sin embargo, esta idea se une a la de extrañamiento de Brecht, en que el símbolo estaría presente como tal en la representación pero generando distanciamiento de la realidad al mostrarse abiertamente como ficción. Este es el caso algunos elementos que son utilizados por los actores para montar la vida y el martirio de San Sebastián, como lo son el caballito y el

ángel que aparecen en escena, estos son descritos en las didascalias de la siguiente manera:

“Un caballito de trapo, gracioso, con paños y adornos romanos que Marta se ciñe a la cintura. Un ángel de trapo, volando, para un arco del retablo.” (Aguirre, 11)

En estos dos elementos tenemos la presencia de un símbolo que entra en el juego del distanciamiento, pues el caballito de trapo con adornos remite a un caballo real con las vestimentas propias de los romanos en la época que se pretende representar. Sin embargo, no es un caballo real lo que vemos sino que nos hace saber de inmediato que estamos ante una escena ficticia y por lo tanto, ante teatro. En el caso del ángel, ocurre lo mismo, es un ángel de trapo que remite a nuestra concepción heredada de ángel, con la diferencia que este es de trapo. Nuevamente la finalidad de esto es ponernos al tanto que estamos frente a una ficción.

Otro elemento que se presenta en *Retablo de Yumbel*, es la creación de la atmósfera de Yumbel, Aguirre toma las características de este pueblo para llevarlas a escena. Es por eso que la elección de representar la vida de San Sebastián durante la persecución de los cristianos no es arbitraria, sino que se vale de que la localidad sea sede del santuario del santo para aplicar la conjunción por analogía con la historia de los diecinueve dirigentes detenidos desaparecidos de la zona:

“CHINCHINERO- Se notará en la ocasión
Que este mundo sigue igual

JULIANA- Tranquilo está el criminal

MADRE 2- Y el inocente en prisión

LAS TRES- ¡Hay abuso y no hay sanción!” (Aguirre, 15)

En ese momento se quiebra la escena para introducir la narración de por qué tal obra sería representada en la localidad y luego para contar lo que en Yumbel había pasado:

MADRE 1- Diecinueve dirigentes fusilados sin culpa alguna –como se probó en el juicio- a pocos días del golpe militar, durante un traslado de Laja y San Rosendo al Cuartel de la ciudad de Los Ángeles. A pesar de los recursos de amparo, los múltiples requerimientos y diligencias, del largo peregrinaje de madres y esposas no se logró establecer qué ocurrió con este grupo de detenidos cuyos datos se perdieron la madrugada del 17 de septiembre de 1973. Quedó establecida –en el juicio- la identidad de cada una de las víctimas, así como la de sus hechores. Pero tal como sucedió en Lonquén, ese mismo año de 1979, los victimarios se acogieron a una ley de amnistía dictada poco antes por el gobierno de la Junta Militar. (Aguirre, 17)

En la escenografía de Isidora Aguirre para esta obra podemos ver estos símbolos que presentados de manera ficticia remiten a sí mismos en la realidad.

Ahora bien, en el caso de *Liceo de Niñas* lo que tenemos es la presentación alegórica de los elementos escénicos, en tanto estos no significan en sí mismos sino que experimentan una reformulación de sentido en el transcurso de la obra. Los elementos en que me centraré son: la ventana del laboratorio en que transcurre la acción, el ducto de la ventilación, el laboratorio y la fórmula escrita en la pizarra.

El laboratorio es un espacio científico, un espacio de la modernidad y el desarrollo, un espacio principalmente destacado desde la segunda mitad del siglo XX y privilegiado durante el siglo XXI. Pero además representa en la obra un espacio en que confluyen los

tiempos al tener tres elementos importantes: la puerta, la ventana y el ducto de la ventilación:

El ducto de la ventilación corresponde a aquel pasado que ha quedado escondido, es el lugar que alberga a las ex estudiantes jóvenes, ahora mujeres mayores que se quedaron viviendo largamente en el año 1985. Es un espacio cerrado y pequeño, en el que actuando como elemento fantástico han podido caber estas mujeres durante treinta años.

“Profesor:(Impactado) ¿Compañeras? ¿Hay más alumnas con usted?

Maldonado se queda en silencio un momento. El profesor insiste.

Profesor: Señorita, le estoy haciendo una pregunta. ¿Hay más alumnas con usted?

Maldonado: sí, señor.

Profesor: ¿Cuántas?

Maldonado: Muchas, señor.

Profesor:(Atónito) ¡Muchas! Pero eso es imposible, señorita... ¡cómo va a haber un grupo de alumnas metidas en un hoyo en la pared! (Fernández, 8)

La puerta del laboratorio es cerrada para que el pasado no pueda salir, para que la confluencia de estos distintos tiempos históricos permanezca en aquel sitio y que sin embargo, se ve amenazado por la presencia de dos elementos que corresponden al presente: el diario, actualizado con las noticias y el celular, que posteriormente influirán en el reconocimiento de la verdad por Maldonado y Riquelme.

La ventana actúa como espejo y a su vez es un elemento para mirar hacia el exterior, es decir, para mirar el presente. Es en el reflejo de la ventana en donde las mujeres logran reconocer que se han vuelto mayores:

“Las tres mujeres miran su propio reflejo en el vidrio durante un rato.

Riquelme:*(Extrañada)* ¿Quiénes son...esas mujeres que... nos están mirando del otro lado del vidrio?

Nadie responde.

Maldonado: ¿Es mi mami?

Riquelme:*(Insiste)* ¿Quiénes son... esas mujeres que nos están mirando del otro lado del vidrio?

El Profesor responde con mucha delicadeza.

Profesor: Son... estrellas, señoritas. Lo que están viendo es una verdadera constelación.

Las mujeres miran su propio reflejo en el vidrio de la ventana.” (Fernández, 40)

Otro elemento mucho más simple es **E=mc²**, que corresponde a la fórmula de la teoría de la relatividad. Esta nos pone de manifiesto el tema que encontraremos a lo largo de la obra, pues *Liceo de Niñas* juega con esta temporalidad relativa y las relaciona con las acciones y motivos de la obra.

De esta manera podemos ver que los elementos utilizados por Nona en esta obra, no funcionan como símbolos en sí mismos sino que remiten a otros elementos que pueden abarcar sus significados, construyendo un espacio alegórico, en tanto este último concepto es concebido por Benjamin como una figura abierta, en permanente construcción y reformulación de sentidos, lo que le concede a la obra una atmósfera de

irrealidad y al laboratorio las dimensiones de un verdadero universo en que el lector/espectador deberá jugar un rol importante al dar sentido a la suma de elementos que se presentan para generar una propia interpretación de la pieza teatral.

3.5 Concepciones del tiempo y de la historia

A lo largo de las obras se expresan miradas que nos permiten captar el sentido que cada una de las autoras maneja sobre el tiempo y la historia y estos ligados al proyecto de memoria que desean realizar.

Primero me referiré a la mirada histórica que poseen, confluyendo esto en la noción de tiempo y memoria.

Isidora Aguirre integra en *Retablo de Yumbel* documentos verídicos para establecer una base en su relato. Estos documentos son cartas escritas por personas que vivieron directamente la dictadura, décimas sobre la vida del San Sebastián que se pueden encontrar en el pueblo, dedicatorias y testimonios de sobrevivientes del golpe militar.

En el caso de las citas para la vida y martirio del santo, Aguirre recoge las décimas populares escritas en la Iglesia de Yumbel a las que suma décimas escritas por ella misma para efectos del relato que desea construir.

En el caso del relato de los presos políticos y detenidos desaparecidos, emplea citas sustraídas de testimonios escritos en cartas o autobiografías, se nutre con la información que logró recaudar de los seres queridos de personas desaparecidas que lograron investigar las circunstancias de lo ocurrido

“Aguirre emplea en retablo de Yumbel el testimonio de una ex prisionera política y esposa de un detenido desaparecido argentino, como también la carta de José Miguel Parada escrita a propósito de la desaparición de su suegro, invocándolo y dándole su propia voz al imaginarlo en prisión enfrentando su muerte inminente.” (Hurtado. 2008, 80)

Cito el momento en que la obra recoge la carta de José Manuel Parada para incorporarla en su texto:

MADRE 1- Hijo ¿Dónde te llevaron? ¿Qué hicieron contigo) (PAUSA) “Está oscuro, madre; abro y cierro los ojos y está oscuro. Tengo las manos atadas, el cuerpo doblado y hace frío”. (PAUSA) [...] “Madre piensa que un pueblo no se acaba, que un río no termina, que tú seguirás creyendo y construyendo, junto con las gentes sencillas, con tus manos, con futuro ¡si te puedo dejar dignidad para siempre!” (Aguirre, 64)

Una vez acaba el diálogo de la madre en el texto, se explica al pie de página que el monólogo de la Madre 1 está construido sobre un trozo del poema que José Manuel Parada escribió dada la detención y desaparición del padre de su esposa el año 1976.

De esta manera puedo decir que Isidora Aguirre utiliza el teatro no solo para dejar un mensaje en el lector/espectador o la sociedad misma, sino que emplea esta disciplina para discutir con la historia, manteniendo una visión de historia que es capaz de cuestionar su presente. En este sentido, a lo largo de la obra, se insiste reiteradas veces en que lo que se cuenta no es ficción o una mera reconstrucción ficcional de la historia, sino que nos encontramos ante hechos reales:

“CHINCHINERO- Es una representación

Que narra el martirio cruel

De Sebastián el doncel:

MADRE 2- ¡Es verdad, y no es ficción!

MADRE 3- ¡Hay abuso y no hay sanción!

CHINCHINERO- Se notará en la ocasión
Que este mundo sigue igual:

JULIANA- Tranquilo está el criminal

MADRE 2- Y el inocente en prisión

LAS TRES- ¡Hay abuso y no hay sanción!” (Aguirre, 15)

De la anterior cita se desprende la concepción de tiempo que tendrá la autora, pues en la voz del Chinchinero, podemos vislumbrar la repetición de los hechos en tanto estos siguen siendo sucesos cíclicos, pero ¿por qué se repiten las mismas atrocidades? Esta respuesta en las palabras y peticiones de las Madres de la obra:

MADRE 2- No permitas, Sebastián, que olvidemos a los ausentes.

VOCES- No lo permitas.

MADRE 3- La vida tiene tantísimos afanes y somos tan propensos al olvido.

MADRE 4- Si olvidamos el pasado estaremos condenados a repetirlo.” (Aguirre, 65)

Es el olvido el que nos lleva a repetir horrores que han ocurrido una y otra vez durante siglos. Sin embargo el mensaje final de esta obra apelaba a evitar que esto ocurriera cuando aún era tiempo de evitarlo, cuando aún podía haber justicia a los victimarios de los detenidos desaparecidos, cuando aún podían encontrar los cuerpos de aquellos seres queridos y darles sepultura.

MADRE 4- ¡No podemos olvidar!

CORO- ¡No podemos olvidar!

MADRE 4- Los horrores con el transcurrir del tiempo podrían parecernos menos horribles.

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

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

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

MADRE 1- (SE QUITA EL VELO Y SE SITÚA YA EN UN EXTREMO ANTES DE HABLAR) Hijo con tu muerte ¡yo perdí la vida! No permita nadie que lo ocurrido caiga en el silencio, caiga en el olvido...” (Aguirre, 62)

Isidora Aguirre aboga por una memoria que cambie el tiempo cíclico en que ocurren estas tragedias, una memoria que Chile debió cuidar y sin embargo, se puso una venda en los ojos y olvidó todo ese pasado que para algunos sigue siendo su presente.

Lo anterior nos lleva a Nona Fernández y *Liceo de Niñas* en que integra un elemento de la realidad en la farsa humorística que construye, este es el Joven con herida de bala en la cabeza, que dadas las descripciones que hacen de su muerte y acontecimientos previos, sumado a la dedicatoria de la obra, sabemos que es Marco Ariel Antonioletti, un joven de 21 años perteneciente al Movimiento Juvenil Lautaro (MJL) asesinado el año 1990 a manos de la Policía de Investigaciones. Este es el joven que se pasea en el liceo y del cual nunca sabemos su verdadera identidad, pero que sin embargo, representa aquel pasado no tan lejano que aún vive entre nosotros, es en este joven que podemos

vislumbrar la concepción de historia que expresa Nona Fernández, pues utiliza el teatro para establecer un diálogo entre la historia y presente.

En esta obra por medio del uso de la alegoría podemos saber que aquel tiempo nunca pasó, que la visión actual del tiempo que nos presenta Nona es de aquel tiempo pasado que convive en el tiempo presente, produciendo la paralización del tiempo en el espacio, tal como expuso Elizabeth Jelin en una cita anterior.

La vivencia de ese pasado que se hace actual está dada por el olvido en que se sumió el pueblo chileno al ignorarlo y continuar creciendo sin haber sanado esas heridas. En este sentido es que Nona realiza una ampliación del tema y va más allá de la dictadura, aludiendo a crímenes cometidos en democracia al estilo golpe militar y de los cuales tampoco nos hacemos cargo. En las palabras de Madre 2 de *Retablo de Yumbel*, esta dice que podríamos acostumbrarnos a este tipo de situaciones, y eso es precisamente lo que ocurrió siendo cada vez menos sensibles a los conflictos tanto nacionales (conflicto en la Araucanía) como los internacionales (pruebas de armamento nuclear, asesinatos constantes en Palestina, invasiones de grandes potencias a países más pequeños por dinero, etc).

4. Conclusión:

La búsqueda de memoria implica siempre mirar y retornar al pasado, enfrentarnos a aquellas marcas que dejaron una huella en nuestro crecimiento y ese es el rol que tanto Nona Fernández como Isidora Aguirre se propusieron abordar. En este sentido puedo establecer que tanto *Retablo de Yumbel* como *Liceo de Niñas*, mediante la utilización de variados recursos, actúan como mediadoras de la memoria, exigiendo el extrañamiento y por tanto la reflexión del lector/espectador, al cual apelan a generar un cambio en el transcurso del tiempo, pues este no solo avanza como hemos podido vislumbrar, sino que además se puede volver a él, podemos verlo hoy presente entre nosotros y solo depende del trabajo que construya cada uno el poder retomar la memoria, no como dos o tres verdades de distinto sector político, sino como una memoria de pueblo que hemos de heredar a las venideras generaciones.

Esta investigación ha resultado ser una concatenación de temas, en tanto abordar uno me llevaba inminentemente al otro. Sin embargo, creo cumplidos los objetivos de esta tesis, en tanto puede contribuir al campo de estudio, al menos, a aclarar ciertas perspectivas del teatro actual y su compromiso para con la memoria.

5. Bibliografías:

Corpus:

-AGUIRRE, ISIDORA. *Retablo de Yumbel*. Ediciones LAR. Concepción, Chile, 1987.

-FERNÁNDEZ, NONA. *Liceo de niñas*. Texto disponible en U-cursos.

Textos teóricos:

-BENJAMIN, WALTER. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus Humanidades. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid, 1990.

-BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Traducción de Jorge García. Barcelona, 1974.

-JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 2002.

-MORTANA, BICE. *Manual de Retórica*. Trad. José Vega. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1991.

-MOULIAN, TOMÁS. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002.

-PRADENAS, LUIS: *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI al XX*.

Santiago, Lom Ediciones, 2006

-SANTILLANA. *Teatro Chileno Contemporáneo*. Santillana, Chile, 1998.

-UBERSFELD, ANNE: *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1998. Capítulo I. “Texto-Representación”; Capítulo IV “El teatro y el espacio”

Textos críticos:

-AGUIRRE, ISIDORA y HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. “El teatro como tribuna-Entrevista a Isidora Aguirre”. *Apuntes* 119-120. pp. 32-40, 2001

-GODOY, EDUARDO. *La generación del 50 en Chile: Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Editorial La Noria. Chile, 1991.

-HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. “Estrategias escriturales de Isidora Aguirre en el contexto de la dictadura militar en Chile”. 63- 82. En *Entre la historia y el compromiso*. Carmen Márquez coord. Colección Escritores del Cono Sur. Sevilla, 2008.

-MÁRQUEZ, CARMEN. (Coord.) *Entre la historia y el compromiso*. Colección Escritores del Cono Sur. Sevilla, 2008.

-_____ . “Historia chilena, historias en el teatro de Isidora Aguirre”. 17-25. En *Entre la historia y el compromiso*. Carmen Márquez coord. Colección Escritores del Cono Sur. Sevilla, 2008.