

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje  
Pedagogía en Castellano y Comunicación  
Seminario de Graduación, 1er semestre 2014  
LCL 592-05



## **La apropiación de los recursos *metateatrales* en Isidora Aguirre:**

Una propuesta de lectura de las obras *Retablo de Yumbel* (1987) y  
*¡Subiendo... Último hombre!* (2005).

Profesor Guía : Marcia Martínez C.

Nombre : Nicolás Stevens Cubillos Valle

Fecha : 30 de junio del 2013

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Problema y propuesta de investigación: la apropiación de los Recursos metateatrales	5
I] MARCO TEÓRICO	9
1. El metateatro	9
1.1 Orígenes: Theatrum mundi	9
2. Teatro en el teatro	12
2.1 Teatro dentro del teatro: Qué es, qué no y qué pretende ser	14
II] ESTADO DEL ARTE	16
III] Capítulo 1: El teatro en el teatro, una carta de derechos	18
IV] Capítulo 2: El teatro como/por necesidad	29
V] Capítulo 3: Los recursos metateatrales en la reconstrucción histórica: Golpe militar y Eco-turismo	39
VI] Conclusiones	55
Bibliografía	58

## INTRODUCCIÓN

La apropiación de los recursos metateatrales en el trabajo de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, se investigará en dos obras representativas; por un lado, *Retablo de Yumbel* estrenada en el 1987 y, por otro, su última publicación dramática llamada *¡Subiendo... Último hombre!* Aparecida en el año 2005.

Apreciamos que las obras seleccionadas presentan una serie de elementos o recursos que podemos considerar como puntos de análisis y comparación, hecho que sirve como un eje central al plantear una investigación crítica en torno a esta autora. Así, podemos apreciar que –por un lado- existe la utilización del recurso del *teatro en el teatro* y –por otro- se logra mostrar una preocupación en cuanto al uso del teatro como un recurso crítico; es decir que estos recursos apuntan a una reflexión sobre el lugar que se le debe dar a la puesta en escena de un texto dramático.

Considerando al crítico Jesús Maestro (2004), entendemos que el uso de un recurso *metateatral* como primer intento de reflexión en torno a la labor de las artes escénicas, se encuentra ubicado justo entre Cervantes y Shakespeare, ya que en alguno de estos dos autores encontramos el nacimiento del recurso estético del *teatro dentro del teatro*. Con respecto a Isidora Aguirre, podemos plantear el uso de la reflexión y el recurso, más allá de lo que se pueda comprender como “uso práctico” y que, por el contrario, lo dota de una facultad denunciante frente a momentos de la realidad histórica-política chilena. Por esta razón,

resulta sumamente necesario el presentar una mirada crítica en torno a esta autora y la actualización que le da a dichos recursos que, más allá de presentarse como un elemento más dentro del trabajo escénico, pasan a ser considerados como el punto de estructuración o eje central de cada una de las obras seleccionadas.

Al enfrentarnos a la primera apreciación en torno al contexto de producción de las obras, se observa una preocupación de la autora en lograr un texto dramático que resulte cercano a la realidad histórica y dotarlo de una actitud reflexiva, es decir que su sello distintivo viene a ser su preocupación de lograr un trabajo serio y con una investigación de por medio que logre un efecto determinado en el espectador: el que la experiencia teatral vaya más allá de contar una historia y logre una recepción crítica. Así, ambos textos dramáticos seleccionados pueden ser observados bajo una exhaustiva investigación –de documentos, en un caso; y en terreno, por el otro- para dar forma a la producción dramática<sup>1</sup>.

En el caso del texto dramático de *Retablo de Yumbel* (1987), nos parece importante mencionar que es una obra pedida a Isidora Aguirre por el Conjunto de teatro “El rostro” de la ciudad de Concepción, en 1984, a modo de recordatorio o ejercicio conmemorativo a 19 DD.DD. a días de 1973, cuyos cuerpos fueron hallados en 1976, en plena dictadura militar chilena. La autora realiza una investigación a partir de la publicación de diarios oficiales y del caso judicial que en 1979 declaró inimputables a los culpables, dada la petición de la “ley de amnistía”.

---

<sup>1</sup> Información recompilada de la página web [www.escenachilena.uchile.cl](http://www.escenachilena.uchile.cl). Desde dicho sitio web, hemos tratado de dar cuenta sobre la importancia del contexto de producción en ambas obras; *Retablo de Yumbel* y *¡Subiendo... último hombre!*, respectivamente:

[http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr\\_obra\\_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14967,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14967,00.html)

[http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr\\_obra\\_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html)

Por su parte, *¡Subiendo... Último hombre!* (2005) que, como hemos señalado, corresponde a la última obra dramática escrita por Isidora Aguirre, consiste en una creación que recurre a los postulados del teatro documental<sup>2</sup>, ya que la autora asume nuevamente el lugar de investigadora para poder escribir esta obra. No obstante, esta vez no solo asume como tarea la investigación periodística, sino que suma la investigación en terreno. Así, la obra está ambientada en el 2003 –aproximadamente- año en que fue escrita y trata de las necesidades económicas que deja el cierre de la mina de carbón en Lota (Chile), el fracaso del “plan de conversión” impulsado por el gobierno chileno de la época (que consistía en ubicar en otras áreas de trabajo a los mineros) y el “eco-turismo” en que se transforma la mina misma

Podemos apreciar cómo ambas obras presentan elementos referentes al contexto de producción; ambas obras parten de un proceso investigativo que es presentado en forma teatral. Así, vale la pena cuestionarnos sobre la forma de presentar la escena, es decir, a través de qué métodos o medios la autora logra articular la escena dramática; es aquí entonces dónde resalta el hecho de que ambas obras pueden ser entendidas con el uso del recursos metateatrales como lo es el *teatro dentro del teatro*, para reflexionar acerca del lugar que tienen las artes escénicas y particularmente el fin que persigue el teatro; o sea, llegar una instancia crítica en el que la reflexión comience en torno al eje temático para llegar a cuestionarse la labor de la producción dramática. En este sentido, creemos prudente dar una descripción de cada obra, dando realce a la utilización del ya nombrado recurso del *teatro en el teatro*.

---

<sup>2</sup> Según el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología* de Patrice Pavis, podemos entender el teatro documental como la utilización de fuentes auténticas que se seleccionan y “montan” con una función socio-política. Teniendo presente esto, debemos hacer realce que el teatro no existe bajo una propuesta *ex nihilo*, ya que no que recurre a fuentes de diversas índoles como lo serían relatos, cuentos, mitos, etc. Hacemos esta distinción con Isidora Aguirre en cuanto a que la utilización de la fuente es una investigación de campo que trata de recopilar la mayor cantidad de fuentes auténticas en la ciudad de Lota.

En el caso de *Retablo de Yumbel* (1987), la obra transcurre en la plaza del pueblo de ese mismo nombre, a comienzos del año 1980, el día 20 de enero, fiesta de su patrono San Sebastián. Durante esta festividad se nos presenta un grupo de actores que tienen el deber de presentar una obra de teatro acerca del patrono del pueblo, por lo que la configuración escénica siempre se encuentra en este vaivén: por un lado los actores y su vida personal, o el modo en que se encuentran conectado por un hecho; por otro lado, la preparación de la obra solicitada en honor a la celebración de San Sebastián, en la que se trata la vida y muerte del santo Católico. El punto de conexión entre ambas es el hecho de la traición y muerte en las obras yuxtapuestas: Por un lado, los actores son familiares y amigos de un detenido desaparecido de los 19 asesinados de 1973 en Yumbel y, por el otro, la traición a San Sebastián por parte de su amigo Galerio y su posterior ejecución dictada por Augusto Dioclesiano bajo el cargo de ser cristiano.

En cuanto a *¡Subiendo... último hombre!* (2005), podemos también plantear la presentación en dos planos: por un lado, el impacto social que tiene el cierre de la mina de la ciudad de Lota por la baja empleabilidad que esta genera (y la fuerte baja en el índice económico que trae consigo) que se refleja en la obra por medio de constantes diálogos entre las mujeres que aparecen y se lamentan de la situación actual de su entorno familiar y de la pobreza de la ciudad; por el otro, el drástico cambio en la vida de un minero que debe pasar de generar su sueldo por medio de sus manos en las minas de carbón a poder subsistir con el sueldo de un guía turístico, lo que lo obliga a ganar su sueldo con el uso de su voz. Así, apreciamos cómo la configuración escénica se encuentra marcada por el trabajo dual en el que tenemos por un lado la vida de minero y, por el otro, la vida como guía turístico, efectuando así un nuevo modo de utilizar el recurso metateatral: El exminero que tiene el deber de configurar un espacio creíble para que el turista quede satisfecho con esta “performance”.

**Problema y propuesta de investigación: la apropiación de los *Recursos metateatrales***

Cuando comenzamos a leer a Isidora Aguirre, resalta inmediatamente el relacionar las obras a través de un contexto histórico real. En este sentido, diversos investigadores se hacen cargo –por medio de propuestas críticas- de las temáticas recurrentes en las obras de la autora. Así, generalmente se trata de estudiar a Aguirre como una dramaturga de teatro realista<sup>3</sup>, pero que lo utiliza siempre bajo una lógica de crítica de un hecho sociopolítico-histórico. Ahora, para efectos de nuestra propuesta, comprenderemos que Isidora Aguirre no debe ser entendida bajo un paradigma meramente temático y que se debe llevar el debate a los recursos por los cuáles la autora llega a instalar esa crítica al hecho político-histórico en quién reciba el mensaje (lector o espectador).

En este sentido, proponemos que el trabajo de Aguirre se centra en la utilización de ciertos recursos metateatrales que pasan a ser un ente articulador en la obra. Así, la autora logra generar un espectador consciente y crítico que asume el deber de nunca ser un ente pasivo que recibe información, sino un ser activo que constantemente se encuentre en conflicto y debate con sus esquemas mentales y preconcepciones personales, para lograr una actualización mental.

En este sentido, nuestra propuesta está guiada por tres preguntas que intentan delimitar el problema. Primero, daremos cuenta de una investigación en torno a lo que entenderemos como *recursos metateatrales*, por lo que la interrogante es ¿De qué manera Isidora Aguirre realiza una apropiación de recursos *metateatrales*? Esta interrogante deberá asumir la tarea de dar cuenta cómo son utilizados en las obras para llegar a una apropiación. En segundo lugar, debemos responder ¿Cuál es la estrategia desplegada por la autora al utilizar estos *recursos metateatrales* en ambas obras?, ya que si se responde a la cuestión

---

<sup>3</sup> La investigadora Alicia del Campo es recurrente en el estudio de Isidora Aguirre frente al trato de los temas. En este sentido tiende a categorizar a la autora bajo paradigmas como “teatro realista”; este punto solo será nombrado aquí, ya que llevaremos a debate sus propuestas en un apartado de índole crítico más adelante.

sobre la utilización de los recursos también debemos ser capaces de dar cuenta de las estrategias utilizadas. Finalmente, daremos un debate en torno a ¿Podemos entender los recursos metateatrales como un eje articulador en la representación de un hecho histórico nacional? Interrogante que se trabajará en base a los dos hechos históricos que presentan las obras: los asesinados en Yumbel durante la dictadura militar chilena y el plan de reconversión en Lota, luego del cierre de la mina de carbón.

De esta forma, nuestra hipótesis investigativa es la siguiente: En las obras *Retablo de Yumbel* (1987) y *¿Subiendo... Último hombre!* (2005) de Isidora Aguirre, encontramos la apropiación de distintos recursos en los que predomina una reflexión *metateatral*; en este sentido, apreciamos cómo el recurso del *teatro en el teatro* pasa a ser un elemento central frente a la reflexión crítica en las obras escogidas. De igual manera, vemos cómo la utilización de estos recursos viene a funcionar como una apropiación y actualización del teatro épico-dialéctico. Para esto, planteamos tres puntos de construcción analítica en las obras seleccionadas: “El teatro en el teatro, una carta de derechos”, derechos humanos y derechos de los trabajadores, respectivamente; “El teatro como –o- por necesidad” que responde a la aparición del arte teatral en cada obra; y “Los recursos metateatrales en la reconstrucción histórica: Golpe militar y Eco-turismo” que presenta el contexto histórico de cada una de las obras. Todo esto con el fin de que se logre una investigación que genere respuestas a las preguntas establecidas, así como pueda servir de antecedente para futuros planteamientos.

Para llevar a cabo esta hipótesis, hemos formulado un objetivo general de investigación y tres específicos. En primer lugar, como objetivo general planteamos realizar una propuesta investigativa que parta del análisis estético del recurso del teatro en el teatro en ambas obras dramáticas seleccionadas para relacionarlo con su importancia en el desarrollo de la temática (contexto histórico-político) de cada obra y así llegar a una reflexión crítica acerca del uso de recursos metateatrales en el trabajo de Isidora Aguirre.

Como objetivos específicos de la investigación, los que serán entendidos para efectos de este trabajo como capítulos de la investigación, podemos encontrar:

1.- Dar cuenta de los recursos metateatrales para entenderlo como herramienta constitutiva de ambas obras: el recurso *del teatro en el teatro* que, por un lado, problematiza el tema de los derechos humanos y, por otro, el derecho a tener un trabajo digno (*Retablo de Yumbel* y *¡Subiendo... Último hombre!*, respectivamente)

2.- Entender la metateatralidad como una reflexión en torno al lugar que tiene el arte teatral: el teatro como vida para el actor en un caso y el teatro como necesidad para saciar el hambre en el otro (*Retablo de Yumbel* y *¡Subiendo... Último hombre!*, respectivamente)

3.- Dar cuenta del recurso metateatral como conector en la reconstrucción crítica de la temática de cada obra: golpe militar y eco-turismo (*Retablo de Yumbel* y *¡Subiendo... Último hombre!*, respectivamente)

## **I] MARCO TEÓRICO**

### **1. El metateatro**

El concepto de metateatro, está definido en Patrice Pavis (1984) como un “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales” (309). Teniendo en cuenta esta definición, resulta necesario aclarar que cuando nos referimos al concepto de metateatro, nos enfocamos a cuando el dramaturgo pretende hacer una reflexión en torno al teatro como arte, es decir, poner en frente la reflexión sobre las técnicas del teatro y el funcionamiento de este, de tal manera que por momentos sea este el tema dominante dentro de la obra. Así, la importancia del teatro estará en aquellas fórmulas o recursos que sirven como herramientas para llegar a una reflexión acerca del teatro mismo y de su lugar como propuesta artística.

En este sentido, planteamos que la expresión metateatral es en sí misma una plasmación de distintos grados de realidad teatral (no constituye una sola visión), desde dónde se desarrollan planos funcionales (modos de representación) y formales de la obra (turnos de aparición) que son ordenados y sobrepuestos con un mismo fin. Al observar el espectáculo que monta una obra metateatral, no se permite siempre observar con facilidad las realidades representadas, ya que los recursos que hacen que una obra sea metateatral resultan funcionar en una simultaneidad de tiempo, espacio e identidad.

En esta línea, resulta interesante aclarar que para que la metateatralidad tenga un lugar importante en la obra, es necesario que se trabaje siempre bajo la mirada de los recursos utilizados, es decir que durante la lectura del texto dramático debe estar en todo momento presente la idea de reflexión en torno al teatro como arte y al lugar de este. En este sentido, no se puede plantear una fórmula única e infalible para lograrlo, de ahí que podamos nombrar dramaturgos y su incursión en ciertas herramientas utilizadas. El diccionario del teatro

*Dramaturgia, estética, semiología* de Pavis, frente a la idea de recursos de metateatridad, nos realiza la advertencia de no entender la idea de *teatro en el teatro* como un sinónimo de metateatralidad, así como no creer que este recurso es el único modo de realizar la reflexión teatral; así nos asegura que a diferencia de la idea de *teatro en el teatro*, en la metateatralidad no será necesario que elementos teatrales formen una obra interna, ya que para eso bastaría con trabajar la idea metafórica del teatro como vida (1984; 309). Esta idea, proviene de un planteamiento muy antiguo y que nace junto a la búsqueda espiritual del sentido de la vida. Bajo una mirada religiosa, se presupone que todos tendríamos un “destino” preparado de ante mano por un ser divino, por lo que pasamos a ser actores de un gran teatro que llamamos mundo; esta idea es la que trabajaremos en el siguiente apartado.

### **1.1 Orígenes: *Theatrum mundi***

Jesús Maestro (2004) nos relata que el metateatro es un modo de representación esencialmente moderno, ya que en su investigación acerca de la manifestación de la metateatralidad no encuentra pistas de desarrollo pleno en el arte hasta el Renacimiento. Ahora bien, quisiéramos remarcar antecedentes que este autor encuentra a lo largo de la edad media e incluso remonta a las culturas griega y latina.

Maestro relata que se puede reconocer un recurso metafórico como un antecesor de lo que nosotros reconoceremos como metateatro: por un lado, como precursor del *teatro dentro del teatro*, plantea la gran cantidad de obras en la antigüedad que hacen referencias a obras anteriores<sup>4</sup> y, por el otro lado la cosmovisión de la vida humana como el *theatrum mundi*<sup>5</sup>. Esta visión que plantea el mundo como un teatro, tiene dos grandes visiones hacia el

---

<sup>4</sup> En la modernidad se adoptará este ejercicio con la incursión de agregar una obra inédita y no recurrir a una ya representada a la obra principal.

<sup>5</sup> Juan Maestro cita al investigador E. R. Curtius y nos afirma que el *Theatrum Mundi*, es una de las alegorías o metáforas más antiguas que existen para reflexionar frente al teatro. La cosmovisión de la antigüedad era plantear la vida humana como la representación de la voluntad de Dios, desde ahí que el mundo completa

siglo XVI: Por una parte, una perspectiva religiosa que nos plantea que el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de tal manera que nuestra vida transcurre como una comedia con el papel que el Todopoderoso asignó previamente; y, por otro lado, una perspectiva escéptica que planteará el mundo como un teatro en el que los humanos son personajes que deben ser actores de una obra absurda, en la que la única verdad absoluta es la muerte.

En este sentido, debemos considerar que el artista Barroco está en una constante pugna con las apariencias, ya que vive en la desconfianza del mundo de los sentidos. Esto trae consigo el discutir con lo que percibe del mundo, es decir con cómo sus sentidos le hacen entender el mundo, trayendo consigo un cambio interpretativo frente a la cotidianidad: recoge una búsqueda por todo lo que signifique ir *más allá de*, es decir que el espíritu del arte estará guiado por todo proceso que involucre un género *meta*. Así, la vida humana no puede ser entendida por los sentidos, puesto que pasa a ser algo superior y no puede ser reducido a lo que el humano pueda entender como realidad o lo que una persona pueda entender como conocimiento. Entonces, la importancia del arte –pintura, literatura, entre otras- radica en ser el portal para alcanzar esos nuevos recursos que nos permitan acceder al conocimiento; la locura, el sueño, la ilusión, la metáfora, etc. pasan a ser comprendidas como un modo de expresión que conecta de algún modo con el alma, con lo inalcanzable, con la trascendencia.

Frente al problema de la realidad y la apariencia que esbozamos arriba, Jesús Maestro, nos asegura que existe una relación estrecha con la mitología griega, ya que en esta:

(...) [Se] reconocía la influencia de dioses engañadores, capaces de cegar al ser humano en momentos decisivos de su trayectoria vital, provocando en muchos casos su ruina. En este contexto la locura se convierte en una forma posible de conocimiento, así como el sueño se identifica como un medio fiel de acceso a un mundo trascendente y puro, del mismo modo que el discurso bufonesco y burlón,

---

pasara a ser un gran escenario teatral de acciones y personalidades teatrales. Entre las afirmaciones más importantes del autor, cabe destacar el que la metáfora del teatro del mundo es introducido en la cultura medieval a través de la ritualidad pagana y de la literatura cristiana clásica.

aparentemente absurdo, pone de manifiesto el sinsentido de la vida real, con todos sus abusos y prejuicios. (2004; 3)

Considerando que el problema no viene a ser el mundo sino que nuestros sentidos no son lo suficientemente avanzados y desarrollados como para darnos la explicación completa y compleja de la realidad, se acude a cualquier medio de expresión que pueda ofrecer algún recurso que permita acercarse al conocimiento real. Así, lo subjetivo deja de mirarse como algo malo o fuera de norma, para ser comprendido y aprendido como una nueva manera de acercarnos a la realidad intocable o realidad trascendente.

Para dar cuenta de toda esta subjetividad al pararse frente al mundo, el arte teatral comienza a utilizar un recurso: el teatro en el teatro. Ahora, teniendo presente la concepción del “teatro del mundo” que examinamos en este capítulo, cabe mencionar que existe una creencia de que el *teatro en el teatro* es un símil de metateatralidad y no una manifestación o recurso de ella, por lo que en el siguiente apartado presentaremos su definición.

## **2. Teatro en el teatro**

El *teatro en el teatro* o *teatro dentro del teatro* es un recurso que nos hace reflexionar en torno al teatro y que muy comúnmente se le define como el metateatro en sí<sup>6</sup>. El diccionario de Patrice Pavis (1984) nos precisa que el *Teatro en el teatro* es un tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte la representación de una pieza teatral. Así, la obra externa nos da la ilusión de que asistimos como público a su representación y, a la vez, a la obra interna (490).

---

<sup>6</sup> Esta diferenciación ya la hemos hecho explícita por lo que no creemos necesario insistir.

El empleo de esta fórmula o herramienta tiene los más variados sentidos, siendo el más común el de crear una ilusión: el espectador va a presenciar una obra, pero resulta ser el espectador de una obra interior, por lo que no queda nada más que la reflexión en torno a la ficción misma que presenta la obra principal y su lugar en relación con la obra secundaria. De esta forma, cabe mencionar que esta ilusión dentro de la ilusión sólo tiene lugar mientras el espectador acepte ser parte de la ficción, es decir que en todo momento se logra una actitud crítica que observa a la obra bajo este recurso estético que logra un efecto metateatral. Así, el logro y fascinación del espectador por este recurso se mide entre cuán capaz es la persona de mirarse a sí mismo, ya que debe ser capaz de alejarse del espectáculo teatral para poder lograr un equilibrio entre ser espectador y actor de la composición escénica.

Pavis, además, nos agrega una importante mención que dice relación a la técnica teatral como un instrumento epistemológico, ya que el teatro en sí es un arte que nos lleva a hablar de sí mismo:

El teatro, en efecto, es una *metacomunicación* una comunicación a propósito de la comunicación entre los personajes. De manera idéntica, el teatro en el teatro trata al teatro de una manera teatral, sirviéndose, en consecuencia de los procedimientos artísticos de este género (1984; 491)

Apreciamos la intención del autor de hacer injerencia en el hecho de que se hace imposible separar lo que dice el dramaturgo del propósito de la escena. Por esto, el teatro en el teatro es un recurso que tiene la finalidad de hacer consciente y de un modo sistemático la reflexión en torno a sí mismo; al modo se está realizando el teatro, llegando incluso a hablar de la posible propiedad del texto dramático de desdoblar espontáneamente tanto la ficción como la reflexión acerca y a través de la ficción.

## **2.1 Teatro dentro del teatro: *qué es, qué no y qué pretende ser***

Según Jesús Maestro (2004) el *teatro en el teatro* es un recurso que nace como un fenómeno. Asegura que este procedimiento surge más o menos simultáneamente al desarrollo que logran alzar las diferentes literaturas europeas a lo largo de la época del Renacimiento. Desde su origen, trataría de ser un recurso estético que tratara siempre de relacionarse con la nueva concepción del ser humano y, por consiguiente, con una nueva manera de interpretar la existencia, ya que la vida humana se desarrolla en el mundo y es percibida por los sujetos como un teatro, los seres humanos son actores y espectadores de esta obra creada por Dios en su realidad trascendente.

Maestro (2004) afirma que la cultura del siglo XVI de algún modo refleja un cierto grado de consciencia histórica acerca de aquello que en perspectiva no existía en la antigüedad o en épocas anteriores, así queda en evidencia cuando apreciamos que el teatro antiguo no pudo ser capaz de reflejar una cosmovisión de esta índole, quedando en evidencia cuando nos percatamos de que en las antiguas civilizaciones ni si quiera se consideraban dignos de interés inquietudes o temas relacionados con algún grupo humano -o prototipo- que no fuera el suyo propio.

De esta forma, apreciamos cómo el Renacimiento ha cobrado una mayor importancia en medida que ciertos avances han logrado transformar profundamente la realidad humana, llegando a conformar así una mucho más amplia y ricas en posibilidades, en cuanto a la elección casi sin límites frente al acercamiento de la realidad: si la sociedad avanza en conocimientos y acercamientos hacia el mundo, entonces la realidad se transforma también como objeto de representación.

En este sentido, comprendemos que las nuevas maneras de entender el mundo le dan un nuevo sentido a la existencia, hecho que ejerce presión en que los límites entendidos anteriormente y la naturaleza de percepción, logren ser objetivadas a través de nuevas formas; las cuales se encuentran en los recursos metateatrales. De este modo, *el teatro en el teatro*

viene a ser un recurso que ofrece a la representación dramática posibilidades más amplias y una conciencia más libre, contemplando un mundo al que nos podemos acercar de maneras ilimitadas.

Por otro lado, cabe destacar la propuesta que dimensiona Jesús Maestro, por involucrar la visión del mundo dentro de su amplitud y diversidad, irán presentando a lo largo del tiempo un sin número de manifestaciones que podemos llamar pertenecientes al *teatro en el teatro*. Ahora, también podemos diseñar un trazo común de tal modo que entendamos que este recurso estético: nos invita a saltar la valla que nos separa con la ficción teatral, es decir que nos invita a reflexionar pasando por alto el abismo que nos separa de la obra. Así, la característica pasa a cobrar una relevancia tal que la noción de ficción teatral cobra un cierto realismo, pasando por alto –incluso– la noción que tenemos de verosimilitud, a tal punto de generar la ilusión de que lo que presenciamos en la composición escénica es “real”; la obra que estamos presenciando cobra una semántica de estar *viviendo*.

Para lograr esta cercanía con la representación, los investigadores Hermengildo, Rubiera & Serrano de la Universidad de Montréal<sup>7</sup> en una publicación sobre la metateatrallidad señalan existe una fórmula que detalla los pasos esenciales del cómo funciona el *teatro dentro del teatro*:

- Lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- Dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- Esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- La obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);

---

<sup>7</sup> Hermengildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, Más allá de la ficción teatral: el metateatro, Teatro de palabras,5,2011 (<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>)

- El espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena. (2011; 10)

Así, la obra dramática parte de la base que el espectador sabe que todo es fingido, no obstante una vez que se presenta la segunda dramatización se observa de parte del público una lejanía con la ficción y un acercamiento a la realidad, puesto que este segundo cuadro absorbe la idea inicial de ficcionalidad. Finalmente, este acto de desdoblamiento de la obra resulta ser el responsable de un posible cuadro de realismo, es decir que el espectador se comienza a acercar mucho más a su condición al pensar que la obra secundaria termina consumiendo toda carga ficticia de la puesta en escena.

### **III] ESTADO DEL ARTE**

Podemos reconocer que el estado del arte de nuestra propuesta debe ir en relación al trabajo de Isidora Aguirre, entendiéndolo como apropiación de recursos teatrales que logren hacer que el espectador reflexione entorno al arte teatral. De igual modo, la pesquisa crítica debiese apuntar a dejar de utilizar recursos como símiles sin primero delimitar lo que entenderemos de cada uno (como en el caso de relacionar directamente el recurso del *teatro en el teatro* con la metateatralidad). No obstante, debemos decir que la pesquisa crítica -entorno a la investigación propuesta- son nulas, ya que la mayoría de investigaciones van enfocadas a Isidora Aguirre más que al análisis de sus obras. En este sentido, observamos una carencia que debe tratar de ser llenada, ya que se nos presentan autores que se preocupan poco del ámbito estético como eje articulador de una obra.

Existen investigaciones dedicadas al trabajo de la autora, pero en sentido general de sus obras, que si bien nos sirven como una orientación preliminar acerca de Isidora Aguirre,

no nos sirve al realizar un análisis particular de una obra<sup>8</sup>. En su contra parte, existen algunos trabajos que se basan en algunas obras de la dramaturga, pero no en el caso de *¡Subiendo... Último hombre!*, ya que no se ha encontrado más que la página web de teatro de la universidad de Chile y un texto de Andrea Jeftanovic en el que Isidora Aguirre comenta acerca de cómo fue el proceso de producción de su último texto dramático<sup>9</sup>; Mientras que *Retablo de Yumbel* suele ser una obra un poco más conocida, tiene algunos críticos interesados en estudiarla como una visión pedagógica (de enseñanza), tildando a Isidora Aguirre como una autora de un “teatro pedagógico”<sup>10</sup>. Finalmente, existen una variedad de estudios o menciones acerca de la autora como la figura de la mujer en el teatro chileno<sup>11</sup>; estos trabajos analizan a la dramaturga bajo su nivel de importancia en relación a los dramaturgos existentes y la relevancia de que ella sea mujer.

Finalmente, las investigaciones que hemos hallado no satisfacen nuestros intereses, ya que siempre tienden a ser temáticos; ya sea en una propuesta de lectura como en una investigación sobre la autora. En el caso de las propuestas de lectura, existe un gran interés en el estudio de obras de la autora, pero nunca se basan en un estudio de los recursos teatrales usados, ya que se llevan inmediatamente a una propuesta temática. Por su parte, las investigaciones en torno a Isidora Aguirre, insisten en estudiarla siempre bajo su importancia en los temas que toca, de hecho se tiende a hablar de una Aguirre de “crítica social”, pero no se define ni a qué se refieren con esta clasificación ni tampoco qué elementos o recursos teatrales pone a participar para lograr aquello.

---

<sup>8</sup> El caso de dos autoras que hemos leído y han sido beneficiosos en cuanto a la guía para este ante proyecto: por un lado un prólogo y, por el otro, la figura de Isidora Aguirre en el teatro chileno, respectivamente:  
-Del Campo, Alicia. Una autora esencial, prólogo. En Aguirre, Isidora “Antología esencial, 50 años de dramaturgia”. Santiago de Chile; Ediciones Frontera Sur. 2007

-Hurtado, María de la Luz. Isidora Aguirre: al trasluz de la historia. En Adler, Heidrun & Woodyard (eds.) “Resistencia y poder, teatro en Chile”. Madrid; Editorial Iberoamericana. 2000

<sup>9</sup> Jeftanovic, Andrea. Conversaciones con Isidora Aguirre. Santiago de Chile. Ediciones Frontera Sur. 2007

<sup>10</sup> Rojo, Grinor y Sara. TEATRO CHILENO: 1983-1987 (OBSERVACIONES PRELIMINARES). Alba de América 7.12-13 (July 1989): 31-34.

<sup>11</sup> Beatriz E. Aguirre. LA MUJER Y LA HISTORIA CHILENAS EN LA DRAMATURGIA DE ISADORA AGUIRRE. LINGÜÍSTICA Y LITERATURA No. 52, 2007

Así, ninguno de estos trabajos nos ha permitido situar el estudio en la importancia de técnicas o recursos teatrales, muy por el contrario siempre son impulsados a seguir un debate en torno a temáticas trabajadas, por lo que no apoyan el ejercicio que presentamos en nuestra propuesta de investigación.

### **III] Capítulo 1: *El teatro en el teatro, una carta de derechos***

*Retablo de Yumbel* (1987), se nos presenta una escena acerca del patrono de la ciudad de Yumbel del sur de Chile; un santo de la religión católica llamado “San Sebastián”. La obra comienza con una composición escénica ambientada en una plaza en la que encontramos el personaje de un chinchinero y de diferentes personas que van transitando en un día normal de festividad de este santo católico. Así, la masa humana que transita está representada por un coro que simboliza a los fieles que asisten a esta festividad a pedir favores a la imagen del salvador. Aquí, el relato comienza a ser guiado por el chinchinero, quién da los primeros indicios de la temática que abarcará la obra, ordena a una mujer que transita recitar las décimas históricas acerca de llegada de la imagen de yeso de San Sebastián al pueblo de Yumbel, figura que desde siempre se vio marcada por la desgracia, ya que nos cuenta como fue la llegada de la imagen:

Chinchinero:

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,  
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! (1987; 14-15)

Así, se nos presenta una primera temática en la obra: trata de un día en la festividad de San Sebastián. En la obra, se nos presenta cómo llegó la imagen del santo a este pueblo y el por qué es considerado como patrono. Así, la historia de la llegada de la imagen a esas tierras, que cumple una suerte de introducción al relato, será también el punto de articulación entre la obra principal y la secundaria, ya que a partir de las décimas del personaje de Juliana se logra presentar la obra contenida.

En estas décimas, el personaje presenta al público a cuatro actores que resultan ser los encargados de una obra basada en la vida de San Sebastián, obra que responde a la celebración de ese año: los actores deben representar una obra que detalle la pasión y muerte de San Sebastián. El personaje de Juliana nos cuenta que la festividad en honor a San Sebastián es realizada anualmente los 20 de enero y que en esta ocasión, estará dada por la representación de una obra que se titula *Retablo de Yumbel*. La aparición del chinchinero en esta presentación del ensayo de la obra acerca del patrono, viene nuevamente a cumplir la función de guía dentro de la propuesta escénica de la autora, ya que él nos explica o detalla acerca de qué se tratará la representación de los actores. En este sentido, el chinchinero nos deja pistas textuales que sirven para inferir hacia dónde va la importancia de realizar este ejercicio del teatro en el teatro, ya que realiza una reflexión en la que anticipa el problema de la injusticia: “Se notará en la ocasión que este mundo sigue igual” (1987; 16).

Por su parte, los actores que fueron llamados a constituir la obra de teatro acerca de la pasión y muerte del patrono, poseen contacto directo con la injusticia y con la idea presentada por el chinchinero acerca de cómo el mundo sigue igual. El primer personaje que aclara la idea es Alejandro, quién nos cuenta cómo este grupo de actores son conocidos de

años y poseen una relación casi familiar debido a la muerte de su hermano, un ejecutado político de la dictadura militar chilena, Federico:

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. (...) Nos prestaron un taller junto a la iglesia, invitábamos a los yumbelinos a participar (...) Sin 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. (1987; 16-17)

De esta manera, este grupo de actores que están unidos por el asesinato de uno de los suyos (hermano de Alejandro y pareja de Marta) vienen a ser los ejecutores de esta obra basada en la pasión y muerte de San Sebastián, que a su vez, vendrá a funcionar como un puente conector entre la historia del patrono y la de los detenidos desaparecidos. Así, el recurso del teatro en el teatro se presentará en todo momento como una propuesta articuladora entre la injusticia frente a la muerte de San Sebastián y la ejecución de Federico. La labor que se espera de aquí en adelante, es la de encontrar parentescos o comparaciones entre ambos relatos y que de algún modo el recurso optado por la dramaturga logre ejecutar ese plano de intersección entre ambos relatos, para poder construir la premonición del personaje del chinchinero: la injusticia reflejada en los derechos humanos.

Así, el mismo chinchinero nos plantea la necesidad de ver en la representación de San Sebastián no una variable historicista sobre la vida del patrono sino la denuncia acerca del asesinato cometido en Yumbel<sup>12</sup>. Para lograr una mejor llegada al público, los dichos del

---

<sup>12</sup> Existe un paralelismo entre la obra que se monta (la vida de Sebastián) y la muerte de los ejecutados políticos. Así, se presenta en el texto:

“En la representación  
que habla de San Sebastián  
el que quiera ver, verá  
lo que en Yumbel sucedió

chinchinero acerca de cómo debe entenderse la obra son apoyados por gritos de dos personajes que solo se nombran como “madres”, personajes que vienen a dejarnos un testimonio visceral de los acontecimientos, dado que la puesta en escena aumenta el dolor al hacer continua referencia a las madres de los ejecutados; así, casi sin decirlo, la autora ocupa el recurso del teatro en el teatro desde dos niveles: por un lado, la obra que se está montando debe ser entendida como reflejo de lo sucedido en Yumbel y, por este motivo, los personajes de las madres vienen a mostrar el dolor de lo ocurrido en la dictadura chilena; mientras que, por otro lado, estos testimonios generan un acercamiento aún mayor por parte del público “real” de la obra que gracias al efecto del teatro en el teatro logra asimilar el montaje como una alegoría para la concientización de la injusticia humana.

La pasión y muerte de San Sebastián comienza a ser contada por el personaje de Juliana: Sebastián era un legionario, súbdito leal del emperador romano Augusto Dioclesiano, quién es reconocido en la historia por encargarse de perseguir y ejecutar a todos los cristianos so pena de traición al imperio. Desde el comienzo de esta obra apreciamos que Sebastián pretende abolir la ley de persecución contra los hijos de cristo, en continuas menciones insiste en el juicio final o en el sacrificio del Dios cristiano al mandar a su hijo (1987; 22), por lo que queda entre dicho que él es un soldado cristiano infiltrado en el ejército romano; no obstante Dioclesiano lo toma como defensor de los derechos de los cristianos sin considerarlo parte de esa religión bajo la excusa de que su pretensión de liberar a los presos se basa en la liberación de un amigo de Sebastián, hecho a lo que este niega y dice cumplir la labor de justicia<sup>13</sup>. Apreciamos que la función de esta “obra incrustada” es justamente

---

cuando la tierra se abrió” (1987; 18).

<sup>13</sup> En el diálogo se aprecia cómo Dioclesiano trata de defender a Sebastián, ya sea por misericordia o por cariño, o porque simplemente no cree en la advertencia que le están haciendo:

“Diocleciano: Así es. ¿Y qué pretendes con tu discurso?

¿Quieres que Diocleciano firme un edicto  
que condene a los ríos a cambiar su curso,  
que al león vuelva manso y feroz al cordero  
que yo mismo guise para mi cocinero?

Sebastián: No, señor, Pero puedes firmar un edicto que libre al cristiano de ser perseguido.

Diocleciano: (Con enojo) ¡Lo que un edicto dice, otro no desdice!. Pero si tienes un amigo condenado, le daré el perdón, ¡si es que pruebas su inocencia!

reflejar el valor de la justicia como un tema primordial del derecho humano, ya que –como plantea Sebastián- el buen creyente no debe presentarse como un buscador de clemencia si no como un creador de la justicia; es decir que la comprensión de ambas obras debe estar relacionada, como lo hemos propuesto, con la búsqueda de justicia.

Por su parte la obra principal va poniéndose en cruce durante todo el proceso de este ensayo, ya que entre escena y cuadro de la obra de San Sebastián los actores van comentado la vida que los une. Entre estos diálogos se va rescatando también la labor de presentar la justicia como eje central:

Alejandro: (Con sencillez) Te amo. (Ella se lo queda mirando, fijamente). ¿Te recuerdo a Federico?

Marta: Te pareces mucho a tu hermano.

Alejandro: Pero no soy él. (Arregla el vestuario para la próxima escena en la que él será “Procónsul”, mientras dice) Marta, miras sin ver, escuchas sin oír, como si no fueras real del todo.

Marta: Entonces, estamos igual tú yo. Amamos a un ser que apenas existe.

Alejandro: ¿Mi hermano apenas existe?. Federico existe mucho más que yo.

Marta: (Nostálgica) Decía: “el que su vida por una idea, nada más se ausenta”. (1987; 25-26)

Federico es detenido desaparecido, un ejecutado político, que, como Sebastián, vivió en una constante búsqueda de justicia, de ahí que sus enseñanzas fueran las que marcan la vida de los personajes, a tal punto de pasar a formar la imagen de mártir que debe ser recordado como tal. Por su parte, Marta se niega a separar sus enseñanzas de la vida y Alejandro se niega a aceptar la muerte como algo que hace desaparecer un humano. En fin, Federico vino a este mundo con un fin, y que resulta ser la misma misión de Sebastián: el morir por una idea clavada de justicia, pero esa muerte significaría la inmortalidad en el recuerdo de los fieles.

En las páginas siguientes, se hará mención a la tortura sufrida por ambos mártires: los cristianos y los desaparecidos. Quizás no sea necesario detenerse en los métodos de tortura, hasta el momento en que la obra “A”, es decir la vida de los actores, integra a un personaje

---

Sebastián: ¡De inocentes tus cárceles están llenas!. Hablo, señor, de justicia, no de clemencia”. (1987; 23)

llamado Eduardo, le que nos relata su experiencia de prisionero junto a Federico. Este personaje ha vivido en el exilio del país durante muchos años y en todo momento se presenta muy exaltado y culpándose de algo; hace continuas menciones a que su labor en la obra es mínima ya que la única persona que podría trabajar bien el personaje es Federico, así como sus colegas lo increpan por atribuirse la culpa sobre algo (1987; 36). El carácter de la discusión cambia de tono cuando al fin sabemos que todas las referencias nos envían a una traición:

Marta: Dijimos que era imposible juzgar lo que alguien puede o no soportar la tortura. Nadie tiene derecho a juzgar su conducta.

Eduardo: Salvo el torturado. Él tiene derecho.

Alejandro: Basta, Eduardo. Basta. Tuviste que ver en lo de mi hermano. Cayó por una delación. (Eduardo lo mira, dudando). (A Marta). Se niega a creerlo. Me pide pruebas, pero no hay pruebas. (1987; 37)

Así, el clima emocional logra transportarnos a una segunda fase, la del horror. No solo Federico fue un mártir torturado por hambre y sed de justicia, sino que nunca hubiera sufrido esa pena, si no se le hubiese traicionado. Entre sus propios camaradas de lucha existió un delator, al que se niegan a individualizar e incluso se niegan a odiar, no obstante el tema parece muy normal y no presenta mayor realce: Federico fue torturado porque un amigo lo delató en un interrogatorio anterior.

De igual modo, la obra incrustada sobre la vida de Sebastián, se nos presenta la traición como punto final de la vida de búsqueda de justicias. En este caso, también corresponde a un amigo del mártir quién en una conversación con el emperador Augusto Dioclesiano, finalmente delata a Sebastián y le pide que genere el castigo correspondiente por enfrentarse a la ley:

Galerio:

Los Dioses me libren de ser delator, mas si hay alguien que de tu confianza abusa, cuídate de él mi señor (...)

Dioclesiano:

Aguarda, ¿De quién dices que me debo cuidar?

Galerio:

(Desafiante) De quien a ti te cuida. (1987; 44-46)

Así, la muerte de Sebastián por búsqueda de justicia será dictada por el emperador, pero mediada por la traición. Este gesto, además, es solicitado por un amigo de Sebastián, compañero de guardia, quien al delatar, también pide ejecución.

Por su parte, al referirnos al uso del recurso del teatro en el teatro como un modo de mostrar la búsqueda de la justicia, también podemos encontrarlo como la denuncia de los derechos del trabajador, en el texto *¡Subiendo... último hombre!* (2005), pero esta vez tendremos algunas variables: por un lado, la obra incrustada corresponderá a una performance de un paseo en la mina de carbón de tipo *eco-turista* y la denuncia irá en relación a los planes gubernamentales mal aplicados y mediáticamente utilizados para calmar a la población acerca del desempleo en Lota.

En este caso, la obra imbricada al mismo nivel que la obra principal, es decir que estarán siendo representadas al mismo tiempo, llegando a constituirse como una técnica necesaria para que pueda ocurrir el conflicto. Así, desde el comienzo de la composición escénica se nos mostrarán ambas obras conexas:

El Guía: Dentro de unos instantes, señores y señoras, iniciamos la segunda visita del día al Pique del Chiflón del Diablo. Recorrerán ustedes unas galerías que están a 40 metros de profundidad bajo el mar. Deben encender sus lámparas al entrar al ascensor, "la Jaula" como la llamaban los mineros, y mantenerlas encendidas durante la visita. Bajaremos en cuanto suban a la superficie los turistas del primer tour que está ahora por terminar.

El hijo: (Hacia público) Me habían dicho que el Chiflón del Diablo se había convertido en esto ¡pero no podía creerlo! (2006)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Todas las citas mencionadas sobre el texto de Isidora Aguirre *¡Subiendo... Último hombre!* Son tomadas de la página que se menciona a continuación. De igual modo, para efectos prácticos, de ahora en adelante se mencionará solo la fecha en que este texto fue agregado a la página web (2006): Aguirre, Isidora. *¡Subiendo... Último hombre!*. 2006. En [http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr\\_obra\\_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html) (Visitado en Junio de 2014).

Por un lado, la historia principal nos narra un cúmulo de experiencias de los familiares y mineros, trabajadores del carbón de Lota; la relación trabajador-jefe de hogar, así como la importancia de la mina carbonífera para la vida de una persona y su familia en Lota. En este sentido, se nos presenta al personaje del hijo que viene a ser el primer acercamiento del espectador al relato de la vida de un ex familiar de un minero. Por otra parte, mostrando el recurso del teatro en el teatro, se nos presenta un ex minero de “El chiflón del diablo” que hoy en día se desempeña como guía turístico en este parque de eco-turismo que se ha convertido la mina de carbón. Apreciamos así la unión de ambas obras como una suerte de imbricación que no sólo cumple un deber comparativo frente a contextos diferentes, sino que nos viene a entregar un relato muy bien argumentado, en cuanto que una obra termina siendo la base y el sostén argumental de la otra.

La obra principal que trata de la vida de ex mineros y cómo su familia se ve afectada por el cierre de la mina, así como se toma este trabajo de guía como una traición al cargo de minero de esta. Así es como los familiares que quedan desamparados después de este brusco cierre de la mina, distan totalmente de las promesas de futuro y riquezas que se les habrían ofrecido. Ninguna solvencia económica o bono como nos dice el personaje de Meche, termina siendo justa o necesaria para nadie de los que trabajaron para esa mina; de igual modo existe una pesadumbre frente al hecho de que se hayan entregado tantos años de vida, de trabajo y esfuerzo tanto propio como colectivo para que se les dejara tan abandonados. Así, el personaje de Rosa viene a catapultar la idea de surgimiento económico que alguna vez pudo haber existido al agregarnos que se hicieron promesas de pago (acaso indemnizaciones) que al parecer solo se recibieron en ocasiones especiales pero que ya hace mucho tiempo dejó de recibirse.

La obra interior, a su vez también hace quejido de la crítica frente a la situación laboral. Como primer punto, hacemos realce en que la construcción escénica de la obra interior corresponde a la puesta en escena que debe ejecutar el ex minero, hecho que se vincula inmediatamente con la obra principal: el ex minero debe olvidar su tradición de trabajador de minas y debe ser capaz de promocionar su fuente de ingreso:

El Guía 2: ¡Viva un safari bajo tierra en la Mina Chiflón del Diablo junto a su familia!. Esta es, señores, la única mina en el mundo abierta al público y ventilada naturalmente. Este "tour" lo interna a usted bajo el mar por 850 metros que recorrerá en hora y media, o poco más. En suma ¡una interesante visita por estas galería subterráneas, que gracias al empuje de la familia Cousiño, estaban ya en explotación en el Siglo Diecinueve!. Durante este "Tour" usted se irá enterando y de primera fuente, de la vida de los mineros que ahí laboraban.

(Un golpe musical marca un cambio de actitud del Guía: bajando algo la voz y buscando complicidad, se dirige a un par de turistas más cercanos)

Esto, para ustedes no más... Aunque trabajábamos igual que los topos bajo tierra, arriesgando un derrumbe o una explosión no podemos aceptar el cierre de la mina, es un crimen, porque queda aquí una riqueza que se está perdiendo. Aunque me llamen loco, palabra de hombre que de ser rico, ¡compro la mina y la abro, miércoles!... (2006)

El personaje se nos presenta bajo el nombre de guía y es quien hace notar el carácter de vergüenza que le resulta ser parte de este “montaje teatral” en el que debe ser capaz de olvidar todo lo que la mina le dio para ponerse de parte de la empresa que contrata sus servicios para que efectivamente cumpla el rol de guía turístico. Da cuenta de la necesidad de buscar una alternativa al cierre y lo justifica en una supuesta pérdida de riqueza; pérdida que iría más allá de un sentido económico ya que se refiere a una pérdida cultural que se iría con el cierre de la mina, la cultura lotina del carbón.

El tema de la traición que significa alejarse del oficio de minero para desempeñarse en otro ámbito, dice tener relación con una tradición familiar. La traición al oficio era entendido cuando un descendiente rompía con la herencia de este trabajo, ya que todos sus ascendientes directos habían sido trabajadores en este duro ejercicio de las minas de carbón. Así, en el texto se nos muestra un diálogo en que un padre trata duramente a su hijo luego de que este le cuente que desea ir a proseguir estudios, ya que no ve mayor futuro al trabajar en la mina. Se nos presenta esta discusión justo después de poner al guía como el ex minero para que el espectador logre entender la magnificación de sentimientos que significa el dejar la mina y el choque ideológico que debe estar entendiendo el ex minero: si para él fue difícil que su hijo no quisiera trabajar en la mina, queda entonces claro lo tormentoso que le es pasar a ser un trabajador del ámbito turístico.

En cuanto a la historia principal, una vez más se nos presenta al hijo como conector entre ambas obras y entre las vivencias de las familias que rodeaban a estos trabajadores del carbón. Así, reflexiona este personaje en torno a cómo funcionaba la sociedad antes del cierre de la mina:

El hijo: (Al público). Antes, los niños de Lota no tenían infancia. Las madres amasaban el tradicional "pan de mina", con una levadura que sacaban de la mezcla de harina agua y sal, un pan grande que era la base del "manche", el almuerzo de los mineros en su lugar de trabajo. Para sumar al sueldo del marido, las mujeres amasaban para la venta, y los niños debíamos salir de alba, antes de ir a la escuela, a venderlo a los mineros del primer turno. También para recibir unos centavos, les llevábamos ese almuerzo a las galerías. Otros eran "perreros": trepaban sobre la marcha a los carros que transportaban el carbón y tiraban trozos en el camino para luego recogerlo y llevarlo a su hogar. Y los "chinchorreros", que recolectaban en la playa lo que caía durante el embarque. Pero el trabajo infantil que la empresa pagaba era el de "portero". (2006)

La necesidad frente a la solvencia económica es un hecho que desde siempre las personas sufrieron, según la narración del personaje del hijo. No obstante, pasan a ser como recuerdos de un pasado bueno frente a la realidad actual. El hijo plantea que incluso existía el trabajo infantil para poder llevar el sustento al hogar, pero se trataba de una carga repartida en la familia completa, una suerte de apoyo forzado entre el núcleo familiar. Si se usa una contra posición al período nuevo es decir post-cierre de la mina, podríamos decir que se priva de un derecho universal de toda persona: el derecho al trabajo. Como resulta ser muy restringido el encontrar empleo, el trabajador debe solo sumarse a empleos designados de ante mano para una sociedad que no comprende las necesidades propias de un pueblo y que responde a una lógica de surgimiento nacional, de ahí que ninguna de las personas que rodean la mina pueda acostumbrarse a la idea de no tener una mina.

El trabajo de la dramaturga comienza a ser más complejo que antes, ya que a la idea de poner ambas obras como sustento una de la otra, se atreve a agregar una maniobra estética de alternar ambas, logrando una especie de diálogo conexo entre ambas. Así, va haciendo que los personajes de ambas obras vayan dialogando entre sí, oponiendo contextos de cada

uno para dar forma al mensaje de fondo: el derecho al trabajo. Un ejemplo del logro de este recurso es cuando pone en diálogo a los dos trabajadores de diferentes contextos: el minero de la mina que es despedido y el guía turístico que explica los motivos que tuvo la empresa. Así, vemos cómo el trabajador incluso dice no sentir pena por su despido si esto significa que la mina siga funcionando. Mientras alternadamente el ex minero, hoy guía, complementa esta información con datos históricos en favor de la empresa, quiénes plantean la necesidad de despido para poder cuidar el trabajo de la gran mayoría de empleados; el final de esta contraposición de ideas resulta evidente: se cierra la mina dejando a más de 400 personas sin un futuro fijo.

De este modo, el diálogo entre ambas realidades logra un encuentro final: el hijo que deja la zona por estudiar conversa con su padre guía turístico<sup>15</sup>. La conversación final es la que logra reflejar fielmente la idea de este apartado, en cuanto a que es este diálogo el que nos pone en manifiesto y frente a nuestros ojos el recurso del teatro en el teatro en sí mismo. Tenemos al padre que no guarda rencor contra su hijo que, renegando de su familia, decide partir del pueblo para proseguir estudios, mientras que la visión del hijo pasa a ser la necesidad de saber si su padre se encuentra cómodo con lo que hace. Así, el hijo se da cuenta que todo lo que alguna vez él vivió ya no existe y todo por el cierre de la mina, así como es capaz de compatibilizar el dolor de su padre al tener que aceptar el trabajo aunque eso significa una traición propia a la ideología de ser minero. Finalmente queda establecido que

---

<sup>15</sup> La conversación final que se espera desde el comienzo, tiene un carácter extraño. Por un lado se esperaba un diálogo emotivo o bien muy de enemistad, pero se logra realizar en un punto intermedio:

“El Padre: Hay algo que por años cuidé, hijo, algo que se llama orgullo... y dignidad... (Suspira y continúa, sombrío). Como te estaba diciendo, pasé tanto tiempo sin trabajo que tuve que aceptar lo que fuera. Y contra toda mi voluntad... (Pausa) Sobre Lota pesa una maldición... Mejor vuelve allá, donde estudiaste... y piensa que Lota no ha cambiado, has cuenta que sigue así como la conociste en tu infancia... ¡Y por tu vida. ¡Olvidate que tu padre, que era de los mineros del carbón más esforzados, ahora tiene que atender a unos extraños, y recitarles como loro una lección aprendida.

El hijo: ¿Lección aprendida?

El Padre: (Saca de su bolsillo un folleto y recita leyendo) "Viva un safari bajo tierra en el pique del Chiflón del Diablo. y sepa que en 1837, gracias a la visión patriótica de la familia Cousiño, parte la explotación de los yacimientos carboníferos de Lota... (Guarda el folleto y deja caer sus brazos, deprimido.)

El hijo: (Incrédulo) Quiere decir... que al final tuvo que aceptar ese oficio..." (2006)

el derecho al trabajo debe ser una constante primordial en toda esta ecuación y que, por eso, su padre tuvo que sufrir el cambio de oficio.

#### **IV] Capítulo 2: *El teatro como/por necesidad***

En este apartado, plantearemos cómo se reflexiona sobre el arte teatral, así como el lugar que se le da a l teatro en ambas obras. Por un lado se nos presenta la representación teatral como una necesidad para hacer la vida más llevadera frente al asesinato de un ser querido, mientras que por otro lado, se nos presenta el ejercicio teatral como forma de subsistencia, es decir como respuesta a un sistema económico que obliga a entender todo trabajo como símbolo de dinero y, por consiguiente, como símil de alimento.

En el caso de *Retablo de Yumbel* (1987) podemos apreciar cómo el trabajo de la autora nos invita a presenciar una reflexión que parte del recurso del *teatro en el teatro* para poder dar paso a una reflexión compleja en torno al lugar que debe tener el arte teatral en la vida. Así, continuamente nos invita a acercarnos a la reflexión del arte escénica como un modo de denunciar algún hecho y, de igual modo, nos invita a entender el arte como una manera de vivir una vida que es difícil de llevar.

En el comienzo del texto dramático se presenta la reflexión sobre el modo en el que el teatro en el teatro nos puede llevar a una reflexión acerca del lugar que debe tener el arte teatral en relación con su rol social<sup>16</sup>. Así, la escena nos presenta la conformación de esta

---

<sup>16</sup> El texto nos presenta al chinchinero presentándonos la obra de San Sebastián, como una muestra de que el teatro sirve para tratar temas humanos, particularmente en este caso se nos presentará a través del cómo el teatro viene a ser el camino por el cual los actores podrán continuar su vida después de la detención y muerte de uno de los suyos:

“Chinchinero:

Es una representación  
que narra el martirio cruel

compañía teatral compuesta por un grupo de amigos, a través de la realización de una suerte de “taller de teatro” de la comunidad, en la que logran la creación artística en los espacios de una iglesia en Yumbel. Esta conformación actoral, desde el comienzo nos invita a reflexionar acerca del lugar de las artes escénicas, puesto que cuando el personaje de Alejandro nos presenta a los integrantes, apreciamos más bien la conformación del teatro como una necesidad; como un modo de poder sobrevivir a una realidad que mantiene a todos los integrantes unidos. Así, la voz dramática del personaje nos plantea:

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). (1987; 16-17)

De esta manera, el personaje de Alejandro nos presenta el motivo de la creación dramática y la puesta en escena; se trata de la creación de tres amigos unidos bajo la figura del “compañero” de Marta quién ha sido asesinado bajo la dictadura militar, además de la integración de una vestuarista argentina llamada Magdalena quién es presentada por una agrupación de familiares (cabe destacar el guiño hacia los familiares de detenidos desaparecidos). Así, la idea de crear esta obra en 1980, corresponde a la visión de Marta quién al juntar a los amigos del “caído” viene a presentarnos la idea del arte como un modo de representar el dolor contenido en cada uno de ellos y que viene a ser una manera de presentarnos el teatro como la necesidad, al ser la manera de mantener esta relación de amistad.

---

de San 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” (1987; 16)

El teatro pasa a ser algo primordial en la creación de los personajes-actores, si no es por este arte no podrían sobre llevar la pérdida de Federico, ya que utilizan el teatro para poder dar a conocer el sentimiento que les provoca la muerte de ese ser querido los tres personajes: Alejandro, hermano de Federico; Marta, pareja del desaparecido; Eduardo, amigo de este. Así, nos queda la constitución de un último personaje que pareciera no concordar con esta propuesta de lectura: Magdalena. Esta vestuarista, traída al taller de teatro por la agrupación de detenidos desde Argentina, pareciera no tener relación con el caso de Federico y, por lo tanto, parece estar sobrando frente a la idea del arte teatral como necesidad del ser humano, hasta que nos encontramos de frente con el cuadro 2. Este cuadro, nos da una primera conversación entre los actores que representan la obra de San Sebastián, en la que no puede dejar de llamarnos la atención la mención que da Alejandro acerca de Magdalena: “Alejandro: (Por Magdalena) ¿Sigue muda? (Marta asiente)” (1987; 26). Tanto Alejandro como Marta, saben que Magdalena no habla, es un espectro que se encuentra en todo momento trabajando con ellos y siempre presente entre ellos pero que no posee voz; su labor se remite a diseñar vestuario y nunca sale de esta etapa. Este hecho no puede ser casual, ya que es la propia autora quien diseña este personaje así y es presentado durante las acotaciones como tal:

Luz que da cierta intimidad en el sector Taller, donde los actores tienen el canasto con vestuario. Entra en el sector Alejandro, quitándose el manto y peluca o diadema de su personaje Diocleciano. Están ahí Magdalena, probando algo de vestuario a Marta. Magdalena lleva siempre lentes oscuros y se desplaza en silencio, al ver entrar a Alejandro, discretamente se retira. Marta tiene en sus manos un libro. (1987; 26)

Entonces, podemos entender que Magdalena es un personaje que se encuentra muy presente a lo largo de todo el relato y que se encontrará en un lugar primordial al ser la que se encuentra con el trato directo con cada uno de los actores, no obstante tiene una diferencia clara con el resto: no actúa. Así, Isidora Aguirre se encarga de la reflexión acerca del lugar que debe ocupar el arte teatral, ya que el espectador debe estar pensando constantemente en el teatro. En este sentido, se nos presenta un personaje que tiene todo de símil al resto: una mujer que también ha sido arrancada de sus raíces y que, al parecer, es muy cercana a la

realidad chilena de los detenidos desaparecidos. No obstante, este personaje no actúa, por lo que no posee una visión acerca del arte teatral, de ahí que su configuración pase a ser la de estar presente constantemente en el espacio que le corresponde pero le es imposible llegar al diálogo, es decir se le priva de su calidad reflexiva.

El arte viene a tener un lugar principal en las situaciones presentadas por estos actores, puesto que solo por este medio logran mantenerse unidos y se les dota de la cualidad de ser alguien o algo dentro de la confección escénica. Así, el grado de importancia de las artes escénicas pasa a ser mayor, ya que pasa a ser el único motivo por el que estos actores pueden continuar viviendo; el sentido de la existencia pasa a ser el montaje teatral. De esta manera, se confecciona el cuarto cuadro, cuando Eduardo –el personaje que no ha hablado hasta el momento- se presenta frente a sus colegas con continuas confusiones de situaciones; absorbe el diálogo de la obra en un sentido literal y propio, aludiendo el texto a su realidad:

Eduardo: (Alterado, lee en el libreto). “Entrega a tus hermanos y serás libre”.  
Marta, Alejandro ¡yo jamás nombré a Federico!. ¡Aunque me preguntaban por él todo el tiempo!. Entregué una direcciones falsas (Se deja caer, deprimido, en el borde de la tarima). Y luego una verdadera, como convenido, de las no vigentes.

Marta: Eduardo ¿de qué estás hablando?

(...)

Eduardo: (Indica a Marta) Lo dice para devolverme la paz.

Alejandro: (A Marta) ¿Qué quieres decir con eso de que sabes quién tuvo la culpa?

Marta: ¡Están ahí culpándose y disculpándose!. ¿No se acuerdan, entonces, que los únicos culpables son “los otros”? ¡Los que torturan y matan! (Pausa). “Culpables son los que persiguen, como si fuera el peor de los delitos, el deseo de los hombres de vivir con justicia y dignidad.” (Mostrando el libreto que Eduardo tiene en sus manos). ¿No es eso lo que escribiste en el liberto, Alejandro?. Son las palabras que pusiste en boca del Tribuno. (1987; 36-37)

Eduardo no logra diferenciar en ningún momento el diálogo de la obra con el dialogo presencial con Marta o Alejandro, ya que su mundo sigue ahí estático sin lograr evolucionar desde la muerte de Federico. Así, debemos ser capaces de ver la carga simbólica de este cuadro, las artes escénicas pasan a ser el modo de hacer la realidad un poco más llevadera y

logra hacer que el presente dialogue con el pasado. En este sentido, los personajes de la obra ocupan el teatro como la herramienta para poder expresarse frente a las situaciones que no se podían dar a conocer; una suerte de chivo expiatorio para liberar el alma de la carga de mantenerse de espectador frente a la injusticia cometida contra Federico.

En este mismo sentido, vale la pena mencionar que si bien el arte es el responsable de que la vida sea un poco más llevadera para los personajes, un punto relevante viene a ser el lugar de la palabra en este caso: la creación de mundos que permiten que la interioridad se exprese. De ahí que Eduardo se confunda de mundo, ya que es por medio de la palabra que logra escapar de una realidad que lo deja marcado y que logra ser tan válida como el presente; el arte solo tiene cabida en un mundo cuando se logra la creación poética y, por consecuente, el teatro no es una excepción a la norma. La creación dramática viene a cumplir con el realce de unir estos dos mundos confeccionados para cumplir una misión liberadora a la hora de hablar de expresión. Desde ahí, entonces, podemos entender de qué modo el teatro cumple con el rol liberador en los actores de la representación.

Entonces, la palabra viene a ser un elemento primordial a analizar en el teatro como necesidad cuando se nos presenta la última escena de la primera parte, en dónde los actores conversan antes de presentarse finalmente como personajes en el relato de San Sebastián. Trata de la escena en que Marta lee una carta que a ratos ayuda a leer Alejandro, de puño y letra del desaparecido, quién la habría escrito desde una cárcel clandestina en dictadura<sup>17</sup>. Esta carta, pasa a ser el modo en que se presenta la idea de involucrar a Marta en el mundo de Federico, como haciendo reflexión acerca de que son uno. Así, la palabra logra reconstruir el recuerdo de Federico, un personaje que solo permanece vivo porque la palabra se lo

---

<sup>17</sup> El texto se nos presenta una Marta que sufre al releer las palabras de una carta guardada desde siempre, en la que su "compañero" es capaz de demostrar que "sus palabras son las de ella", un modo de prometer un mundo junto al de ella:

"Marta: (Con recogimiento, sacando de entre sus ropas, una carta, doblada. dice, mirando ante sí, como quién repite una cábala). "Si mi palabras han guardado, también guardarán la vuestra..."  
"Tus palabras, Federico. (Abre la carta, leyendo)"(1987; 41)

permite<sup>18</sup>, es más la injerencia de Marta es que mientras ella lea sus palabras estas tienen la facultad de revivirlo, es un “estar ahí” siempre, un no haberse ido. Marta, nos presenta la situación:

No, no te has muerto. Supongo que caminas por un país lejano, inalcanzable. O quizá estés tan cerca que podría tocarte con las manos. (Se queda quieta en silencio, atrás avanza sigilosamente Alejandro. Ella lo percibe, sin volverse. Retoma la lectura de la carta). “Crucé hasta el último umbral y no se abrieron mis labios. ¿Sabes por qué?. Porque la única palabra que quería decir, que hubiera querido gritarles, ¡no estaba en mi memoria!” (1987; 42)

Así, Marta logra revivir a Federico o, más bien, reconstruir en su memoria los recuerdos de él gracias a sus palabras; toma una a una cada letra y trata de dibujar los recuerdos que tiene de la memoria de su compañero. Por su parte, Federico puede realizar un retrato a través de la palabra acerca de todo lo que vivió, pero a la hora de poder expresar lo que siente no logra encontrar las palabras adecuadas, por lo que prefiere el silencio ante sus ejecutores antes de no poder dar el sentido semántico de lo que quiere expresar. Así, la palabra viene a mostrar la necesidad de ser un portavoz de significados más allá de entenderlo como una serie de código, viene a ocupar un lugar principal dentro de la obra dramática y esta es la necesidad de los personajes que se nos presentan.

En otro caso de reflexión acerca del lugar que tiene el arte frente a las situaciones humanas, podemos encontrar la última obra de Isidora Aguirre *¡Subiendo... Último hombre!* Del año 2005 que corresponde a la última obra realizada por la dramaturga chilena. En este caso se presencia la reflexión frente a las artes escénicas de la mano con el motivo social que evoca el texto dramático: la necesidad monetaria que lleva a un exminero a dejar de lado sus raíces de trabajador de minas para pasar a vivir del arte de la representación dramática presentada por medio de una performance de guía turístico en la mina de carbón de Lota que ahora se mantiene abierta para la visita de un parque “eco-turista”. De este modo, la

---

<sup>18</sup> En el texto se nos presenta como la reconstrucción de los “hilos” de la historia de Federico. Marta nos dice que recoge uno a uno todos los hilos que conforman el recuerdo de Federico.

representación está pactada como una serie de imágenes yuxtapuestas que al lograr una visión completa fundamenta el montaje:

El escenario representa simbólicamente el interior del pique de una mina de carbón.

(Hay simultaneidad de tiempo y lugares. Mediante telones que permiten crear espacios para escenas en presente o en relatos (evocaciones) (...)) Hay escenas mudas que ocurren simultáneamente: Esposas de los ex mineros reunidas en el horno comunitario para amasar y cocer el "pan de mina", como lo hacían antes del cierre. En otro espacio un ex minero con casco, pero con usada ropa de diario, (El guía de los turistas), instala un cartel que reza: "Turismo Aventura en el Chiflón del Diablo". "La visita dura una hora 45 minutos"... Y un panel con una foto de unos turistas con casco, posando sonrientes luego de un tour<sup>19</sup>.

Así, se presenta una confección escénica en la que tenemos una multiplicidad de subescenas que a su vez configuran una gran imagen en sí misma. Se aprecia en esta presentación de la obra que la intención de la dramaturga es la de dar gran énfasis a este modo de ejercer las artes teatrales, nos referimos a la figura del ex minero con casco que es la figura guía en este paseo dentro de la mina en Lota, que, además, ofrece la oportunidad de obtener una fotografía con ese mismo atuendo a los visitantes; es decir que el trabajo teatral en este tour gira en torno a dos ámbitos: por un lado, se ofrece la ilusión doble de realidad al, primero, invitar a ser partícipe de esta "atracción" que forma parte de la historia chilena y, segundo, que el guía sea una persona que vivió las penurias de trabajar en aquella mina; por otra parte, se nos presenta el ámbito temporal, ya que el paseo tiene fecha de caducidad, hay un guiño hacia que la experiencia responde a un montaje teatral que dura solo 45 minutos.

---

<sup>19</sup> Todas las citas mencionadas sobre el texto de Isidora Aguirre *¡Subiendo... Último hombre!* Son tomadas de la página que se menciona a continuación. De igual modo, para efectos prácticos, de ahora en adelante se mencionará solo la fecha en que este texto fue agregado a la página web (2006):

Aguirre, Isidora. *¡Subiendo... Último hombre!* en

[http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr\\_obra\\_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html). 2006. (Visitado en Junio de 2014).

Desde el comienzo se presenta un clima emocional de nostalgia gracias al personaje del niño quién ha llegado de un viaje. Este viene ingresando y al momento de llegar se encuentra de frente con la mina convertida en esta suerte de parque de atracciones, hecho que le resulta increíble al pensar que efectivamente lo estaba viendo con sus propios ojos. De ahí en adelante, la atmosfera torna hacia la traición, ya que no cesa la culpabilidad de la persona que debe renunciar a su vida minera por poder obtener dinero que le permita sustentarse. En este sentido, el paseo contiene todo un guión que debe ser reproducido a la perfección por el guía, el que más que un discurso turístico, parece una maniobra de marketing publicitario:

El Guía 2: ¡Viva un safari bajo tierra en la Mina Chiflón del Diablo junto a su familia!. Esta es, señores, la única mina en el mundo abierta al público y ventilada naturalmente. Este "tour" lo interna a usted bajo el mar por 850 metros que recorrerá en hora y media, o poco más. En suma ¡una interesante visita por estas galería subterráneas, que gracias al empuje de la familia Cousiño, estaban ya en explotación en el Siglo Diecinueve!. Durante este "Tour" usted se irá enterando y de primera fuente, de la vida de los mineros que ahí laboraban. (2006)

Así, la oferta y demanda comienza a ser el motivo principal de la manifestación de teatro ejercido bajo la figura del guía. Las artes escénicas, por consiguiente, pasan a ser entendidas como una maniobra publicitaria: el arte no está entendido como una expresión propia del ser humano sino como una herramienta perteneciente a ala económica del ser humano. Toda manifestación artística es vista como una posibilidad de marketing por parte de los dueños de la mina, por lo que se ocupa para promocionar el tour: desde la venta de recuerdos confeccionados hasta la fotografía final del recuerdo. En este sentido, el teatro no es la excepción, ya que se nos presenta como el medio principal de “venta” de esta ilusión turística, por lo que la misión del ex minero es de convertirse en actor, el que lejos de hablar bajo el paradigma de su pasado trabajo, debe ser capaz de absorber la voz del área de marketing de una empresa, por lo que todo el discurso va en base a seguir la línea turística y no a perpetuar una memoria histórica entorno a la mina del “Chiflón del diablo”.

El teatro queda visto como una herramienta de marketing para la empresa dueña del centro eco-turista, y a lo largo de las escenas restantes, nos sigue mostrando esa visión

siempre bajo la voz dramática del personaje del guía. Así, hasta la escena 7 donde se superponen dos visiones presentes del ex minero: por un lado, el pensamiento personal de un trabajador que dio su vida y no fue recompensado y, por otro, el trabajador que debe vender este paseo. Así, la autora nos presenta las dos dimensiones, utilizando dos planos en escena: El guía que nunca deja de hacer propaganda al viaje y la de una serie de mineros que, a modo de racconto, nos relatan el cierre repentino de la mina en el año 1997. El retrato de aquella época resulta abrumador: familias enteras quedaron sin nada. Los mineros que relatan el hecho, son acompañados continuamente de las figuras de las mujeres que sufrieron con ellos (madres y esposas) quienes dan el cuadro de tristeza colectiva que amerita esta escena; no obstante, dado que en ningún momento el guía deja de exhibir su plan promocional a la nueva mina, y dado que sabemos que no es de su agrado, podemos pensar que este doble discurso puede ocurrir perfectamente en él y no fuera de este, que este doble planteamiento puede ser entendido como la encrucijada que vive; e incluso podemos pensar en la disputa frente al lugar de todo arte (por su puesto del teatro): hacerlo por placer o por vender.

Cabe destacar que esta “venta” del arte no entra en una discusión acerca de si es bueno o malo lucrar con la creación de alguna persona, es más, ni si quiera está en tela de juicio si es correcto o no que el marketing vaya asociado al teatro, solo tiene un sentido dialógico de presentar un choque ideológico que el actor- ex minero debe ser capaz de resolver. En este sentido, debemos agregar que la intención del minero dista mucho de utilizar el arte como un objeto vendible, sino que ejerce un derecho mucho más práctico: el derecho al trabajo.

El hijo ha vuelto y en tono misericordioso habla desde una perspectiva muy humilde a su padre, ya que llega pidiendo disculpas a su padre por el no haber seguido el oficio de minero que era lo que este esperaba como futuro para su hijo<sup>20</sup>, su padre no acepta las

---

<sup>20</sup>La llegada del hijo frente a su padre, ocurre justo después de una narración acerca de lo que sentía el joven, quien dice que en realidad no sabía cómo presentarse ante la figura paterna. Al parecer solo se miraron e improvisaron un saludo:

“El Padre: ¡Volviste!... (Se lo queda mirando, entre incómodo y sorprendido cuando El Hijo se va acercar a saludarlo. Se quedan frente a frente, mirándose). Bien. Ya podías regresar ¿no?. No hay peligro que tu padre te pida que vuelvas a la mina. (Con súbito tono dramático). "Para que ahí te forjes un buen porvenir".

disculpas y le propone que fue una decisión acertada, ya que no tuvo que vivir el cierre de esta, a lo que el joven responde: “No, quise decir que siento lo de... Lo que tuvo usted que vivir.”(2006) Podemos apreciar que el hijo nos da otro guiño acerca de lo vergonzoso que pasa a ser la traición de haber dejado de ganarse el pan con el sudor de su frente para pasar al oficio de guía, ya que las palabras se hacen escasas y se trata de cuidar hasta el mínimo detalle para no ofender a su padre.

La conversación poco a poco va cambiando de tono; desde esa amabilidad que expresa su hijo a un tono agresivo por parte del padre al recordarle que a él no le gustaba esa mina. El hijo trata de mantenerse en todo momento bajo este ambiente de respeto por la constante lucha de su padre para que no le faltara la comida y pudiera darle forma y sustento al hogar, no obstante el padre se siente rechazado y lo expresa ante la mirada atónita de su hijo:

“El Hijo no sabe qué decir, luego de un silencio, el Padre lo mira, ceñudo, volviendo al tono agresivo:

El Padre: Y pa' qué gasto más palabras si, supongo que a ti te alegró que cerraran la mina...”(2006)

Así, el padre aún se niega a aceptar que su destino resultó ser contrario a lo que se imaginó, su hijo negó a su pasado al no aceptar trabajar como minero y él termina siendo la palada sepulcral a la alta traición al verse en la necesidad de aceptar este empleo. En este sentido, se desarrolla el final frente a la idea de que la necesidad de tener algún sustento económico lo lleva a negar su tradición, puesto que el lugar que ocupa como hemos dicho en diversas ocasiones no resulta para nada de su agrado.

Finalmente, este encuentro con el arte teatral que lo lleva a ser su sustento finalmente luego del cierre de la mina es el responsable de que se ejerza la fuerte reflexión acerca del arte como vida (amor al arte) o como necesidad (sustento económico), y se plantea justo

---

El hijo: Papá... Lo siento. (Bajando el tono). Lo siento mucho.

El Padre: ¿Sientes no haber seguido en la mina?. Fue una suerte, después de todo, no tuviste que pasar por esto.

El hijo: No, quise decir que siento lo de... Lo que tuvo usted que vivir”. (2006)

frente a la tradicionalista del ex minero de proseguir un linaje de profesión. Así, el diálogo final nos invita a quedar con esta mirada crítica al arte:

El hijo: (Incrédulo) Quiere decir... que al final tuvo que aceptar ese oficio...

El Padre: Sí, maldita sea!. ¿Hay que comer, no?

La reflexión final viene a insistir en la reflexión, ya que, efectivamente desde una postura purista podríamos criticar y dar una férrea defensa al cómo y el por qué el arte debe ser entendido como un modo de expresión y por lo tanto no debe ir de la mano con el lucro a través de él, no obstante las palabras del ex minero, no nos pueden dejar indiferentes, pensando en que si bien es importante mantener nuestros ideales y perseguir los sueños, hay necesidades básicas que se deben cubrir y que hay que despertar en algún momento frente a alguna realidad adversa y se debe ser capaz de mirar más allá de lo romántico que nos parezca un sueño; el padre no pretende ser parte del sistema económico que se le plantea, ni si quiera está en su pensamiento el apoyarlo o destruirlo, solo tiene una certeza que le resulta ser la más simple de las reflexiones: al fin y al cabo de algo hay que comer.

### **V] Capítulo 3: *Los recursos metateatrales en la reconstrucción histórica: Golpe militar y Eco-turismo***

En este capítulo, reflexionaremos acerca de cómo llegar a una estancia crítica en la que relacionamos directamente el uso de los recursos metateatrales con la temática de la obra, entendiendo que la autora logra este acercamiento. Así, en las obras seleccionadas, podemos apreciar cómo en ambos casos se nos presenta la utilización de recursos con el fin de ser un eje articulador entre la obra y una reconstrucción crítica de un hecho histórico: por un lado, Isidora Aguirre utiliza dichos recursos como conexión a la reconstrucción de un fratricidio ocurrido en dictadura y por otro nos presenta un paseo eco-turista que efectivamente existe hasta en Lota.

En *Retablo de Yumbel* del año 1987, se muestra el caso de ejecutados políticos en la dictadura militar de 1973. En la obra se nos presenta una reconstrucción los hechos tal como sucedieron y se realiza un montaje tras esta idea. Así, la autora comienza recopilando datos para poder escribir el texto dramático, luego de que le pidieran que escribiera una obra que contara este hecho ocurrido y no se pierda en el tiempo. Aguirre, confirma su intención de abocarse sólo a los hechos reales, ya que su investigación consiste en recurrir a diarios de la época en los que se presentaba la noticia de estos 17 fusilados y, además, recurre al acta pública oficial de 1979 de un juicio pedido por los familiares de estos ejecutados políticos. En estos oficios legales, se encuentran las investigaciones hechas del caso, por lo que la referencia debe ser más objetiva, hecho que aprovecha la autora para dar una mayor cercanía y darle un cuadro realista al montaje teatral<sup>21</sup>.

La obra teatral, desde el comienzo se conecta con la idea de fratricidio. En el comienzo se nos presenta el texto con una cita bíblica a modo de epígrafe<sup>22</sup> que nos acerca a la temática a trabajar como lo es el asesinato de un hermano<sup>23</sup>. Esta cita bíblica es conectada inmediatamente con la figura de San Sebastián, santo Católico y patrono del pueblo de Yumbel, ya que se menciona la razón por lo que este santo pasa a ser reconocido como el “representante” del pueblo ante Dios: resulta ser que durante la colonización, unos soldados españoles dejaron abandonada la figura de yeso del santo sin percatarse, por lo que la figura

---

<sup>21</sup> Cabe destacar que en este juicio realizado sobre el caso de los detenidos ejecutados, el tribunal de la república dictaminó que efectivamente constituía un delito fragante, ya que se pudo encontrar tanto los cuerpos con evidentes marcas como los responsables de estos asesinatos (carabineros). No obstante, el juez de la época acoge un recurso presentado por la “ley de amnistía” aprobada por la junta nacional de gobierno de la dictadura chilena tan solo un año antes del juicio (1978). Tal como las diferentes leyes de amnistía que han sido aprobado tras o durante diferentes dictaduras militares en el mundo, esta consistía básicamente en otorgar extinción de responsabilidad penal sobre delitos cometidos en el período de 1973 a la fecha. Es decir que, a pesar de saber cómo se cometieron todos los asesinatos y de tener a los responsables, la justicia queda de manos atadas frente a esta protección legislativa. Para ahondar este tema, léase el documento oficial de la ley de amnistía:

[http://www.archivochile.com/Poder\\_Dominante/pod\\_publico\\_parl/PDparlamento0005.pdf](http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/pod_publico_parl/PDparlamento0005.pdf)

<sup>22</sup> En el montaje se trabaja con una voz en off con una música dramática, por lo que hemos preferido hablar de una suerte de epígrafe más que de uno propiamente como tal

<sup>23</sup> En la obra se nos presenta la cita como una voz en off: “Preguntó Yahvé a Caín ¿dónde está tu hermano Abel?. No lo sé, (repuso éste ), ¿acaso soy el guardián de mi hermano?. Y dijo Yahvé a Caín: ¡La sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra!” (1987; 13)

permanece enterrada mucho tiempo antes de volver a ser descubierta. Así, encontramos la idea de reconstrucción histórica, o la recuperación de lo perdido, gracias a la tierra. En este sentido, la tierra es entendida como el ser que denuncia el abuso y muerte de sus hijos, en cuanto a que en la cita bíblica que se nos presenta es Dios quien nos cuenta que es la tierra la que clama la justicia en nombre de la sangre de Abel; en este ámbito, también se nos muestra la imagen de yeso como una asignación para el pueblo de Yumbel, teniendo en cuenta que el santo es *sacado* de su escondite por la misma tierra, quien hace que esta figura vuelva a ser visible.

La conexión entre los recursos metateatrales, viene a ser el eje constructor, puesto que es a través de este medio que logramos dar una panorámica mayor acerca de la realidad histórica que se presenta. Así, dichos recursos no funcionarán como un caso aislado, sino como asociación en una puesta en escena que resulta ser íntegra, tanto en la construcción teatral (o metateatral) como en la reconstrucción crítica de un hecho que realmente ocurrió (realidad histórica). Así, la unión entre el epígrafe y el pequeño relato de la figura del santo son solo el comienzo de una serie de manifestaciones basadas en la importancia de los recursos metateatrales.

Por su parte, la historia de vida de San Sebastián que va a comenzar a ser relatada durante la festividad, es también presentada junto a la realidad histórica nacional de la dictadura militar chilena. Isidora Aguirre, pone los recursos metateatrales a funcionar bajo la voz de tres personajes:

Chinchinero:

Es una representación  
que narra el martirio cruel  
de San 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” (1987; 16)

Como apreciamos, el Chinchinero nos da la introducción acerca de lo que tratará la representación de ese año durante la celebración del patrono San Sebastián en la plaza del pueblo de Yumbel, nos adelanta sobre su martirio vivido y nos lo califica como *cruel* lo que inmediatamente nos da una connotación negativa y nos da a vislumbrar algo más allá de un simple asesinato. Además, nos muestra la conexión directa entre este sufrimiento injusto e innecesario con la realidad de dos personajes a las que simplemente llama *madres*, hecho que nos da hincapié en la necesidad de actualizar esta historia, ya que según la distribución temporal de personajes, estos últimos corresponden a una realidad contingente<sup>24</sup>. Así, la función de los actores de presentar una obra sobre la vida de San Sebastián es la mejor manera de mostrar el asesinato de los jóvenes, puesto que el abuso sin sentido y libre de culpables que sufrió el santo es un recordatorio de que hasta el día de hoy se comenten actos de injusticia y, más aún, nos viene a recordar que la realidad sigue superando a la ficción de una obra teatral.

La actualidad temporal queda representada en dos partes: por un lado, los actores encargados de la representación y, por otro, los personajes populares que van apareciendo en la plaza del pueblo. Los actores son amigos y familiares de uno de los ejecutados políticos de 1973; estos poseen el rol de conectar la vida de San Sebastián con la muerte de Federico, de tal modo que a través del recurso del teatro en el teatro logran establecer un símil entre la vida, pasión y muerte del santo y la vida de Federico en un contexto político determinado, como lo es la dictadura militar en Chile. Por su parte, los personajes populares cumplen el

---

<sup>24</sup> En el comienzo del texto se dan a conocer todos los personajes de la obra, se presentan los personajes populares que irán apareciendo en la plaza, quienes son los espectadores de la obra basada en la vida de San Sebastián. Así, los personajes son:

“Personajes Populares de la Plaza

Juliana: Muchacha que vende cirios

El Chinchinero: Hombre orquesta ambulante, padre de Juliana

Mujer 1: Del pueblo, que visita los presos

Madre 1: De la Agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos

Madre 2: De los que aparecen fusilados

Madre 3: De origen campesino” (1987; 11)

La conexión de la historia de San Sebastián es la actualidad del relato y, específicamente, entre la mujer 1 que es de la agrupación de los detenidos desaparecidos y la madre 2 que busca a su hijo entre los fusilados.

rol de mantenernos siempre en un contexto de emotividad al recordarnos en todo momento una búsqueda constante; en todo momento de la representación, estos personajes se encuentran tras las escenas y cada cierto tiempo vienen a recordarnos su labor: ser una especie de alma en pena que encuentra su razón de ser bajo la lógica de la búsqueda.

De esta manera, apreciamos como el foco reflexivo se mantiene sin dar una importancia mayor a un recurso, si no dando énfasis a la sumatoria de cada una de las partes que conforman el montaje; tanto el relato de los actores como los personajes de la plaza y la vida de San Sebastián son un todo gracias a la metateatralidad que funciona como el eje de conexión. Al conectarse cada una de las partes, el espectáculo pasa a ser sólo posible en medida que el receptor de la obra (lector o espectador) logra asimilar este carácter unitario, de ahí la importancia de los personajes populares que viven de la búsqueda:

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.

Madre 2: ¡El cielo dictó sentencia! (1987; 17-18)

El chinchinero se aprecia como la voz que nos hace hincapié en que el receptor de la obra no debe centrar su atención en una de las partes, puesto que es un todo. Así, nos presenta la vida de San Sebastián, pero como un modo de poder hablar del caso de los ejecutados políticos: es dar énfasis sin necesidad de decirlo. De ahí que la voz de la madre vuelve a surgir y conecta todos estos fragmentos: la tierra se abre y entrega los cuerpos de los detenidos, al igual que cuando “devuelve” la imagen de San Sebastián o denuncia el asesinato de Abel, es la tierra la que exige sentencia.

El montaje se mantiene entre estas pequeñas obras que van a avanzar siempre planteándose como temas y lugares comunes o guiños entre una y otra. Así, la representación los actores representan la vida de San Sebastián, quién resulta ser un soldado que trabaja para el imperio romano, bajo las órdenes de Dioclesiano. Sebastián es un fiel defensor romano en apariencia, pues resulta ser cristiano, creencia que estaba penada por ley so pena de cárcel por traición a Roma. Al imperio le afectaba directamente que surgiera el cristianismo, en vista de que podrían ser una gran fuerza opositora a las creencia de ese entonces, hecho que podría terminar con el derrocamiento de los emperadores que hasta ese momento se habían mantenido en el poder a base de inculcar una postura teocéntrica homogénea y el castigo físico de quiénes se negaran a adoptarla.

Por otro lado, entre cuadro y cuadro, los actores que cumplen el rol de presentar esta obra, van dejando las voces que reviven la historia de Sebastián y comienzan a dialogar desde su propia vivencia. Marta y Alejandro son los más afectados por la muerte de Federico, quién viene a ser un símil de Sebastián, según lo establecen:

Alejandro: (Suspira resignado y remota la lectura). “En el año 313, el César Galerio cae atacado por un terrible dolencia. Temiendo que sea aquello un castigo del dios de los cristianos, firmó la paz con ellos. Se les ve, entonces, salir de las cárceles y catacumbas, como un ejército de fantasmas. Cobran fuerzas y entonan sus himnos... parecen nimbados de luz... (Deja el libro. Soñador) Nuestro San Sebastián no alcanzó a ver realizada su esperanza.

Marta: Tampoco Federico. (Pausa). No es justo. Su fe era tan linda. (1987; 26-27)

La muerte de Federico pasa a ser algo de menos importancia, ya que él vive en sus ideas, de ahí que se comente sobre el poder ver cumplir su sueño. La similitud entre el modo de recordar o mantener viva la memoria de Federico y la tradición Católica, vienen a establecernos aún con mayor ahínco el hecho que, el espectador, debe mantener siempre una visión amplia a fin de integrar todos estos fragmentos para entender una composición escénica mayor. Así, los recursos metateatrales van en pos de darnos a entender que el

martirio de San Sebastián puede ser comparado perfectamente con el martirio de un ejecutado político de cerca de 1800 años después. En ambos casos, podemos acercarnos al asesinato por motivos políticos al pensar en San Sebastián como un soldado que, como cristiano, ayudaba a los encarcelados pues a sus ojos sufren injustamente; de igual modo, apreciamos a Federico, un joven que poseía una vida y una “fe tan linda”, pero que esta creencia podría desequilibrar la estabilidad de nuestra realidad nacional, hecho que para ambos emperadores era algo que no se podría aguantar.

En este sentido, se crea una similitud en el sistema político (el imperio y la dictadura militar) en el trabajo de Isidora Aguirre, ya que logra contar la historia de los actores de la obra siempre conectada a la vida de Sebastián en el imperio Romano; logra escribir ficción (vida de actores) sobre una base histórica (San Sebastián) para lograr un símil no forzado con detenidos desaparecidos (hecho histórico) y lograr un sustento por personajes ficticios (personajes populares de la plaza de Yumbel):

Por un lado, la obra de San Sebastián queda enmarcada en el abuso de poder y la traición que este recibe de parte de uno de sus amigos, cuando le revela al emperador la verdadera creencia de este cristiano. Por su parte, en la obra de la vida de los actores, se mantiene un diálogo de esta misma orden, al parecer uno de sus mismos amigos traiciona a Federico.

Por otro lado, la ejecución por motivos religiosos a manos del emperador Augusto Dioclesiano se basa en el miedo a su derrocamiento, ya que esta nueva creencia plantea la necesidad de mantener fidelidad solo con Dios; por su parte la realidad del Chile de 1973, durante las ejecuciones de estas 17 personas, se trata de una medida adoptada bajo el régimen de Augusto Pinochet, quien a pesar de no ser nombrado es de muy fácil asimilación el alcance de nombres, con la distinción de que el dictador chileno teme a su derrocamiento por parte de personas con los ideales de Federico (los “nuevos cristianos”). Finalmente, el asesinato de

personas humildes que no han hecho más mal que el de seguir sus ideales, logran ser muy bien trabajados por la autora bajo la presentación de los personajes populares que en todo momento se muestran cercanos a las vidas de San Sebastián y Federico, pero no como un memorial para el recuerdo, sino como un hecho actual.

Al referirnos al caso de *¡Subiendo... último hombre!* del año 2005, hemos explicado que trata de la conversión de la mina de carbón de Lota en un centro eco-turista, como parte de una serie de medidas adoptadas por el gobierno para que el pueblo chileno de Lota no se viera tan afectado en pérdidas laborales, ya que para las familias lotinas por generaciones completas este fue su único modo de mantener ingresos económicos<sup>25</sup>. En este marco, se implementa el *plan de reconversión en Lota* que consisten en una serie de medidas gubernamentales para que el minero despedido por este cierre no sufra un menoscabo económico, el que básicamente se divide en tres: Jubilación anticipada, capacitación y reinserción laboral. Este plan es en lo que se basa la obra, en el cómo no es bien llevado y no se sabe implementar, ya que el gobierno realmente nunca dio paso a una investigación efectiva acerca de las necesidades de un pueblo que posee un contexto determinado y que, por lo tanto, posee características propias y no comparables al resto de Chile. No obstante, el punto de mayor logro del plan es el de la creación centro turístico, ya que pasa a ser un modo rápido de lograr que Lota obtenga ganancias por visitantes, por interés o curiosidad; de ahí que sea la única alternativa “real” de seguir trabajando y manteniendo a una familia para una persona que vivió toda su vida dentro de esta cueva, siendo minero.

Los recursos metateatrales que la autora elige no son tomados al azar y son muestra de su planteamiento de trabajo serio y de gran pesquisa informativa. Esta vez se nos pone un personaje llamado hijo que al parecer viene llegando de un viaje que al ingresar a escena

---

<sup>25</sup> Todos los datos son recopilados desde documentos oficiales gubernamentales, que hoy en día podemos encontrar por internet. Para poder saber más acerca de este plan de reinserción laboral implementado en Lota, ponemos a disposición del lector el resumen de ley que se encuentra de libre acceso en internet. Léase: [http://www.dipres.gob.cl/574/articles-32194\\_doc\\_pdf.pdf](http://www.dipres.gob.cl/574/articles-32194_doc_pdf.pdf)

choca con los pequeños fragmentos que darán luz a la construcción completa que la autora quiere lograr: Primero, el personaje de hijo que parece extrañado de ver este pueblo, pero que no le resulta ajeno y que reflexiona en torno a lo increíble que le resulta ver la ciudad convertida en lo que está viendo. En segundo lugar, el exminero que se encuentra haciendo el recorrido de la mina eco-turística de Lota, siendo el guía turístico de este lugar que debe ser capaz de vender este producto para que los visitante-consumidores se vayan contentos de una experiencia “real”. Por último, en todo momento se recibe como apoyo una tercera línea argumental de la puesta en escena que son los familiares, hijos y mujeres de los ex trabajadores del carbón que vienen a dar una configuración emotiva al montaje teatral al estar, en todo momento, reflexionando entorno a la vida antes del cierre de la mina en Lota.

Estos tres relatos, a cargo de cada personaje, se encuentran yuxtapuesto con el fin de lograr que el montaje sea uno y no entenderlos como textos separados. No obstante, en muchas ocasiones las voces se entremezclan de tal modo que se nos presentan en una misma escena, como modo de recordar siempre que se trata de una construcción total:

El Guía: Dentro de unos instantes, señores y señoras, iniciamos la segunda visita del día al Pique del Chiflón del Diablo. Recorrerán ustedes unas galerías que están a 40 metros de profundidad bajo el mar. Deben encender sus lámparas al entrar al ascensor, "la Jaula" como la llamaban los mineros, y mantenerlas encendidas durante la visita (...)

El hijo: (Hacia público) Me habían dicho que el Chiflón del Diablo se había convertido en esto ¡pero no podía creerlo!

Por un extremo entra Rosa para ir a reunirse con las demás mujeres, pero se detiene un instante al escuchar lo que está diciendo el Guía:

(...)

Rosa: (Repite para sí) "Su cruda realidad"... (Entra al lugar donde están las mujeres, y exclama) ¡Qué cosas tiene la vida!. Hoy, cuando este pueblo vive su “más cruda realidad”, cesantía, pobreza, inseguridad... ¡el pique del Chiflón es un alegre paseo para los turistas! (2006)

El constante diálogo con estas tres visiones acerca del mismo conflicto, se hace presente en todo momento. El hijo que viene llegando no puede creer que fuera cierto todo

lo que le habrían dicho, mientras que la mujer viene a parecerle casi paródico que se pueda hablar de una estabilidad social en el pueblo cuando la cesantía ha llegado a índices tan altos, de hecho, llega a defender a la mina de carbón clausurada al hacer rimbombante la frase de “cruda realidad”. Por su parte, podemos presenciar al guía turístico como un ser indiferente a la realidad lotina, pues es el único que a este momento se reserva alguna opinión propia y sólo cumple su trabajo de atraer gente al paseo; este es el punto más importante del fragmento, pues es el que nos lleva a entender sobre los roles de cada uno: Mientras el hijo y los personajes van a ir construyendo bajo su mirada, el guía tiene el rol de pasar a ser un actor, es decir que no debe salirse de su personaje, el ser guía turístico y no un ex minero.

De las representaciones mencionadas arriba, la que muestra el mundo de las familias de los ex mineros de carbón es la que se encuentra en todo momento en la obra. Las mujeres que giran en torno al mundo de la mina, son esposas/madres de los trabajadores que conversan durante los interminables turnos que ejercían en Lota. Por parte de las mujeres, el acercamiento a esta reconstrucción de la mina, viene necesariamente con el reconocimiento del pasado de la misma; así, las mujeres están en todo momento recordando el funcionamiento de la mina como el modo en que ellas mantenían un cierto orden familiar. Como primer llamado de atención que hacen, está el sentido de apropiación de la mina como un lugar físico que les corresponde a ellas y a sus maridos, en cuanto a que hay un cierto recelo a que se llene de turistas que esta mina no dio nada<sup>26</sup>. De igual modo, existe un sentido

---

<sup>26</sup> La descripción interpretativa que procederemos a explicar, está basada en el diálogo que mantienen los personajes de Meche, Luisa y la abuela. Se trata de una conversación que mantienen al mismo tiempo que llega el hijo y el guía va a comenzar su paseo turístico, pero en ese momento estos tres personajes vienen adelante, es decir pasan a tener un lugar principal en la escena, por lo que nos parece muy necesario reflexionar en sus expresiones. En la voz de sus personajes, dice:

“Meche: Cierto, señora Rosa... Duele pensar que esas galerías en las que los mineros se afanaban sacando carbón con tantísimo esfuerzo, se llenen ahora de personas extrañas.

Luisa: ¡A las que uno de ellos entretiene contándoles cosas de antes!

Meche: ¡Seguro que no se atreven a hablarles del desamparo en que quedamos!...

Abuela: Malo estuvo que cerraran la mina, aunque yo siempre odié el Chiflón, y los piques donde el padre, el esposo o el hijo de una se mortificaban, sudando en lo oscuro, llenándose los pulmones de polvillo. Y una siempre con el alma en un hilo cuando se oía la sirena anunciando derrumbe o explosión...

Meche: ¡Jesús! Ahí corríamos al pique, esperando que el marido no estuviera entre los accidentados.

fuerte a negarse a la integración de todas las personas que visitan el lugar, en cuanto a que son sumidas como extranjeros que vienen a invadir un lugar que les pertenece; por este hecho, todo aquel que sea parte de los “suyos” no debe tener un contacto directo con *los de afuera*, los que no pertenecen a la realidad propia de cada familiar. Así, apreciamos cómo los personajes de Luisa y Meche, dialogan a cerca de lo paupérrimo que les resulta el hecho de que el guía turístico sea un ex minero de Lota, ya que es casi como un sentimiento de traición hacia los que sufrieron en este lugar al ser un intérprete de lo *bueno* que pretende mostrarse de la experiencia turística, por sobre lo *malo* que resultó ser para los habitantes el cierre de la mina; en otras palabras, se le exige al guía ser el porta voz de la *realidad* (miseria de la población) y no la voz de la *ficción* (viaje eco-turista).

En efecto, el guía se siente como parte de los que traicionan el recuerdo de trabajador de mina. Podemos analizar al personaje desde el punto de vista de la constitución de escena y la importancia de la obra que este personaje exista bajo las características mencionadas, entendiendo la construcción de este personaje como un recurso metateatral que posee un debate en torno al rol que debe cumplir: por un lado tenemos el rol de ser el actor que debe dar el discurso brindado por la empresa de eso-turismo y, por lo tanto, debe ser capaz de que el producto sea consumido por las personas que recurren al pasero; mientras que, por otro lado, tenemos la configuración interna del personaje ex minero que debe luchar con su ideología propia y soportar a verse a sí mismo como un traidor.

El guía se encuentra bajo un rol que debe cumplir, ya que su trabajo después de la mina pasa a ser el de un actor que debe guiar a los turistas por este paseo, de tal modo que debe hacer dos cosas: ser un guía *creíble* y debe hacer que el paseo vaya acompañado de

---

Luisa: El padre mío, desapareció entre los escombros en ese pique del Chiflón... Ahora apuntalaron la techumbre, y lo acondicionaron para que no haya peligro para los turistas.  
Meche: ¡Ellos importan, pues!”(2006)

promocionar la empresa. Así, el ser la voz de la empresa pasa a ser su rol de actor, lo encontramos cuando da el discurso:

El Guía: ¡Viva un safari bajo tierra en la Mina Chiflón del Diablo junto a su familia!. Esta es, señores, la única mina en el mundo abierta al público y ventilada naturalmente. Este "tour" lo interna a usted bajo el mar por 850 metros que recorrerá en hora y media, o poco más. En suma ¡una interesante visita por estas galería subterráneas, que gracias al empuje de la familia Cousiño, estaban ya en explotación en el Siglo Diecinueve!. Durante este "Tour" usted se irá enterando y de primera fuente, de la vida de los mineros que ahí laboraban. (2006)

El personaje de guía debe ser capaz de promocionar el paseo, para que la gente se vaya con ganas de invitar y/o comentarlo con amigos, por lo que necesariamente a parte de hablar de la mina debe ser capaz de promocionar a la empresa a cargo. Seguido de esto, debe ser capaz de representar una voz creíble, por lo que se le arma de una serie de estadísticas y fechas, casi como un catedrático que debe manejar una serie de hechos más que de experiencias: no debemos olvidar nunca que se encuentra el factor de que él trabajó en la mina de carbón que ahora es el centro eco-turístico, por lo que pasa a ser una figura muy confiable a los ojos de los turistas, ya que se trata de una experiencia que bajo una serie de factores manipulados se vuelve *real*. Así, la venta de este producto pasa a ser la *realidad adulterada*, en cuanto a que se produce una experiencia que va cobrando relevancia en medida que se van sumando factores: pasa a ser un recurso más a los ya nombrados de la metateatralidad. En este sentido, comprendemos que son pequeños gestos y recursos que en una sumatoria poseen un fuerte significado; al igual que en la totalidad de la obra, en la presentación del tour mismo son una serie de fragmentos los que ayudan a este personaje a dejar de ser un ex minero para ser actor que debe ser capaz de mantener la atención del público.

Por su parte, si el personaje de *guía* se constituye por ser un actor que cumple un rol, es porque la persona debe ser capaz de dejar de lado su propio ser, es decir que debe dejar de pensar y sentir el romanticismo de venir de una familia de mineros del carbón. En efecto, el

guía no puede en ningún momento dejar de lado su función, ya que significa perder su trabajo, por lo que se anula cualquier intención de poder expresar el personaje tras el guía, el personaje *real* en la *ficcionalidad* de ser guía: el ser un ex minero. Esto queda reflejado en un fragmento en el que el guía está cumpliendo su rol de actor, ya que en un momento dado comienza a hablar al público bajo la voz de trabajador del carbón:

Esto, para ustedes no más... Aunque trabajábamos igual que los topos bajo tierra, arriesgando un derrumbe o una explosión no podemos aceptar el cierre de la mina, es un crimen, porque queda aquí una riqueza que se está perdiendo. Aunque me llamen loco, palabra de hombre que de ser rico, ¡compro la mina y la abro, miércales!... (Con otro golpe musical retoma su actitud anterior con leve carraspera, sonrío y continúa con su discurso). De estas minas, señores, se extraían diariamente, 250 toneladas métricas de carbón metalúrgico... (2006)

Así, la construcción de este personaje nos demuestra que está cumpliendo un rol de actor, pero que no corresponde con el personaje de fondo. Vemos cómo la cierta vergüenza que sienten los que lo rodean no dista mucho de lo que él mismo guía piensa. Basta con un pequeño momento que tenga para poder dar a conocer lo que verdaderamente piensa en torno a la función minera y lo que siente con respecto al cierre de la mina. En este sentido, el trabajo de la dramaturga es dar cuenta de la mezcla de características y realidades en torno a este contexto, pues debe ser capaz de mostrarnos de esta doble configuración del trabajador: por un lado, el orgullo de un hombre frente a su tradición minera y por otro la necesidad económica que lo obliga a buscar y tomar rumbos que, aunque le disgusten, son los que subsanarán su pérdida de fuente laboral.

Para dar paso al tercer relato, es necesario entender la visión del traidor que se tiene por parte del guía turístico. Durante el desarrollo de toda la obra dramática se encuentra presente la idea de la dicha construcción doble del personaje guía y, como también se mencionó, en todo momento se mantiene la idea de “traidor de la memoria”. Por algunos momentos las encargadas de recordarlo son las mujeres presentes en el fondo de todos los diálogos, no obstante es el hijo quién sin tener la intención de ofender, le recuerda este

significado, cuando en el diálogo final este se encuentra con su padre mientras este ensaya el guión que debe memorizar para trabajar de guía turístico. Finalmente, es la respuesta del guía la que dice todo, el “de algo hay que vivir”, deja más que establecido que no se trata de un abandono al pasado sino de una obligación del presente para poder hacer algo con el futuro. En efecto, el personaje termina diciendo que hay algo más importante que el recuerdo de lo que fue la mina y es que sin esa mina deben ser capaces de buscar un mundo nuevo para subsistir y, para esto, debe dejar de lado por unos momentos su propia construcción identitaria para constituir el personaje de guía turístico.

El personaje del hijo es un ser que se encuentra presente en todo momento de la obra, en algunos momentos es espectador de los cambios que van ocurriendo a su andar, por otras es partícipe de la acción. Ambas estancias de la construcción de este personaje se encuentran sin separación escénica, por lo que habrán momentos en los que su diálogo se reducirá a dar cuenta de algún cambio frente a sus recuerdos de niño, como al momento de llegar de su viaje y sorprenderse, mientras que por otros momentos será él quien aporte a la construcción de esta mencionada obra fragmentada. Así, tendremos que será él quien mencione las largas estancias de su padre en la mina o las señoras llevando el almuerzo a sus maridos, o que ponga en un primer plano el sonido de la sirena de la mina como uno de los mayores recuerdos que tenga en la memoria sobre su padre. Así, nos cuenta el porqué de su viaje y dónde estuvo los últimos años: el hijo va a realizar un largo viaje después de una discusión con su padre al contarle que no quiere seguir con la tradición familiar de ser minero y querer salir a estudiar una carrera universitaria fuera de Lota. Su padre se siente traicionado, ya que no se trata solo de dejar de lado la opción de ser minero, sino que se trata de dejar de lado el apellido paterno, en vista de que su abuelo y bisabuelo, también eran trabajadores del carbón. Así, el hijo termina fuera de la casa y no sabe más de su padre hasta aquel día en el que nosotros hemos sabido que -con equipaje en mano- está de vuelta en Lota.

En el episodio final, ocurre el esperado encuentro entre el hijo y el padre, pero esta vez se nota una preocupación por no mantener esa relación de odio que se dio al momento de irse el niño a estudiar para ser algo más que un minero. Cabe señalar que el hijo pasa a ser uno más de los familiares y amigos que se encuentran muy ofendidos con el cierre de la mina, tal vez por el contexto y la riqueza cultural que conlleva el ser lotino o tal vez por costumbre, lo cierto es que el hijo no se siente alegre de la situación y trata de demostrarlo:

El Padre: Y pa' qué gasto más palabras si, supongo que a ti te alegró que cerraran la mina...

El hijo: ¡Cómo me iba alegrar! No, pues... ¿Por qué me dice eso?. Volví, y quisiera hacer algo.” (2006)

Se puede ver que el hijo trata de demostrar que él también es parte del pueblo, por lo que también es capaz de comprender el dolor de lo que significa que les hayan arrancado la mina. De hecho, el motivo por el que dice haber vuelto es tras haberse enterado del cierre de la mina, por lo que viene con sus estudios universitarios a ver si es capaz de ayudar o hacer algo para revertir esta situación. El padre se enoja inmediatamente y le reclama su actitud de hace años atrás, en vista que le recuerda que él no quiso ser parte de esta mina, como lo fue su familia. Esta vez, debemos tener clara una cosa: la negativa y el cólera del padre, no responde a un remordimiento contra el niño sino al sentimiento de culpa por haber aceptado el trabajo de guía turístico<sup>27</sup>.

Finalmente, el padre es quien se saca la coraza de hombre de difícil acceso para dar cuenta del cómo ha sido la vida misma la que le enseñó a comprender mejor las cosas. Se

---

<sup>27</sup>En el diálogo final, el padre confiesa al hijo el hecho de encontrarse muy arrepentido por lo obstinado y poco comprensivo que resultó con él cuando este le pidió querer proseguir estudios para no quedarse toda su vida de minero. Así, el padre dice que fue ese mismo orgullo el que no lo llevó a nada y que, más temprano que tarde tuvo que ser capaz de tragárselo con tal de vivir:

“El hijo: ¿Lección aprendida?

El Padre: (Saca de su bolsillo un folleto y recita leyendo) "Viva un safari bajo tierra en el pique del Chiflón del Diablo. y sepa que en 1837, gracias a la visión patriótica de la familia Cousiño, parte la explotación de los yacimientos carboníferos de Lota... (Guarda el folleto y deja caer sus brazos, deprimido.)

El hijo: (Incrédulo) Quiere decir... que al final tuvo que aceptar ese oficio...

El Padre: Sí, maldita sea!. ¿Hay que comer, no?...” (2006)

basa en un sistema de adaptación pero sin dejar de lado lo que se es, teniendo la capacidad de adaptabilidad con el medio. Así, solo con el cierre de la mina y el plan de reconversión funcionando, pudo darse cuenta de lo errado que estuvo al marginar a su hijo por una decisión; de igual modo, es el hijo como contraparte quien también puede finalmente encontrar a su padre y comprender la situación que lo llevó a actuar de esta manera. La escena final, logra concretar todos los pequeños fragmentos y unirlos en uno solo, logra que los recursos metateatrales analizados logren unirse a fin de mostrar el montaje teatral en su máximo esplendor: lograr la concreción de trama y conflicto en un final que une los fragmentos, formando un todo.

## **VI] CONCLUSIONES**

A modo de conclusión, hemos querido destacar la importancia de una propuesta de lectura en un texto dramático, basándonos en una lectura obtenida desde el análisis de los recursos teatrales que se puedan encontrar, para poder llegar a una propuesta temática. Sin duda, existen trabajos realizados sobre obras dramáticas, no obstante muchas veces resultan ser análisis que van por encima de su características distintiva y se deja de lado el análisis sobre alguna especificidad del teatro, para dar inmediatamente una lectura que se funda en el planteamiento temático de la obra.

En el caso específico de Isidora Aguirre, abundan los estudios sobre la dramaturga y su lugar en las artes nacionales o la importancia de que sea mujer en un círculo manejado por hombres. Efectivamente, algo de lo más llamativo que resulta al leer a Aguirre es que se encuentra posicionada en una época y una cultura en la que resulta ser la única dramaturga con trayectoria y reconocimientos, hecho que puede ser un punto de partida o de interés para comenzar a estudiarla, sin embargo, tenemos la postura que debe ser un punto a tener en cuenta mas no un determinante al momento de realizar una lectura sobre sus obras.

En este sentido, las obras publicadas por Aguirre superan en gran cantidad lo que cualquier lector se esperara, llegando a poseer una serie de antologías en las que se presentan una a una sus obras, más allá de la reconocida obra “La pérgola de las flores”. Debemos dejar en claro que bajo ni un punto de vista nos oponemos a las lecturas realizadas, así como no negamos la importancia que tuvo y seguirá teniendo dicha obra para la escena chilena; solo proponemos que existen muchas más y de las más variadas técnicas t temas trabajadas por la autora, por lo que hacemos un llamado a unirse a la fecunda creación de la dramaturga y no quedarse solo con una obra o una mirada.

En el caso de *Retablo de Yumbel*, poco a poco hemos visto como la obra pasa a ser motivo de estudio de los investigadores, por lo que creemos que nuestra reflexión va por el mismo camino: rescatar aquellas obras que no han gozado de la fama de algunas otras, pero que presenten una importante variación en cuanto a las técnicas teatrales. Por su parte, *¡Subiendo... Último hombre!* es una publicación mucho más reciente (2005), por lo que comprendemos que aún no sea trabajada masivamente, sin embargo invitamos a hacerse cargo de la lectura de aquella que, además de poseer la importancia de tratar a Lota actual más allá de la mina, resulta ser la última publicación dramática de la dramaturga más importante de las últimas décadas en Chile.

La propuesta de lectura, que se ha basado en un análisis de recursos para llegar a una importancia en relación al tema, ha tratado de mostrar que la autora en todo momento está consciente de que su creación posee la especificidad de que será un montaje teatral, es decir que en algún momento será representada. De ahí que la composición escénica que establece esté siempre delimitada por campos como escenografía y música, así como el clima emocional y perfil que debe tener cada personaje. No debemos pasar por alto este hecho, ya que es una invitación abierta a analizar la obra dramática como un todo y no ser entendido como una obra narrativa en la que la importancia puede estar más directamente relacionada con el tema.

Así, en ambas obras hemos visto cómo la autora ha presentado una serie de elementos que nos ayudan a reflexionar acerca del teatro, así como una serie de herramientas que nos permiten darnos cuenta de esta reflexión; estos recursos son los que hemos propuesto analizar y los hemos llamado metateatrales, haciendo injerencia en que no podemos centralizar la lectura hacia una sola definición de lo conocido como metateatralidad, pues no se trata de un único e infalible modo de hacer esta reflexión.

Con el fin de establecer elementos para un análisis sobre dichos recursos es que hemos organizado el trabajo con tres categorizaciones y conceptos que podamos establecer como puntos de análisis comparativos en ambas obras seleccionadas, así surgen: “El teatro en el teatro, una carta de derechos”, “El teatro como/por necesidad” y “Los recursos metateatrales en la reconstrucción histórica: Golpe militar y Eco-turismo”.

En el caso de “El teatro en el teatro, una carta de derechos”, se propone entender las obras a través del recurso del teatro en el teatro. Así, a través de este recurso hemos llegado a un análisis sobre la conexión de este elemento con el llamado de atención que Isidora Aguirre hace acerca de los derechos vulnerados en cada caso. Por su parte, en el capítulo dedicado al teatro como/por necesidad, hemos tratado de plasmar cómo Aguirre utiliza los recursos para llegar a una reflexión metateatral o una reflexión del teatro a través del teatro: por un lado, el caso de los personajes que necesitan del teatro para poder sobrellevar la vida y mantenerse unidos, mientras que por el otro, un personaje que se ve obligado a trabajar a través de la manifestación teatral para poder tener un trabajo que le ayude en su necesidad. Por último, trabajamos en torno al de qué forma los recursos metateatrales que utiliza la autora nos llevan a una reconstrucción histórica, a partir de una serie de relatos fragmentados que finalizan construyendo un todo; se trata de por lo menos tres puntos de vista sobre un hecho en común, el que termina siendo descrito desde todas sus aristas gracias a la integración de todos estos pequeños relatos.

Finalmente, solo nos resta aclarar que esta propuesta no debe ser entendida bajo ni un punto de vista como cerrada, ya que no pretende ser una conclusión sobre el trabajo de Isidora Aguirre, así como tampoco pretender ser la única postura frente a las obras seleccionadas. Muy por el contrario, tenemos la intención de que esta propuesta investigativa sirva como antecedente a futuros planteamientos acerca de la importancia de los recursos metateatrales en las obras de la autora y, también, ser un antecedente a futuras propuestas de lectura en

torno a las obras seleccionadas: *Retablo de Yumbel* (1987) y *¡Subiendo... último hombre!* (2005)

## **Bibliografía**

Aguirre, Isidora. *Retablo de Yumbel*. Ciudad de la Habana, Cuba; Ediciones Casa de las Américas. 1987

Aguirre, Isidora. *Subiendo... último hombre (2005)*. En “Antología escencial, 50 años de dramaturgia”. Santiago de Chile; Ediciones Frontera Sur. 2007

Aguirre, Isidora. *¡Subiendo... Último hombre!*. Santiago de Chile. 2006. En [http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr\\_obra\\_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl//CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%26OBRASID=14846,00.html) (Visitado en Junio de 2014).

Beatriz E. Aguirre. *La mujer y la historia. Chilenas en la dramaturgia de Isidora Aguirre*. En *LINGÜÍSTICA Y LITERATURA* No. 52, 2007

Del Campo, Alicia. *Una autora esencial, prólogo*. En Aguirre, Isidora “Antología escencial, 50 años de dramaturgia”. Santiago de Chile; Ediciones Frontera Sur. 2007

Gobierno de Chile. *INFORME DE SÍNTESIS EVALUACIÓN DE IMPACTO PROGRAMA DE RECONVERSIÓN LABORAL Y PRODUCTIVA DE LA ZONA DEL CARBÓN, CORPORACIÓN DE FOMENTO (CORFO)*. Santiago de Chile. 2003.

Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, *Más allá de la ficción teatral: el metateatro, Teatro de palabras*,5,2011 (<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>)

Hurtado, María de la Luz. *Isidora Aguirre: al trasluz de la historia*. En Adler, Heidrun & Woodyard (eds.) “Resistencia y poder, teatro en Chile”. Madrid; Editorial Iberoamericana. 2000

Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago de Chile. Ediciones Frontera Sur. 2007

Junta militar de gobierno. *Ley de amnistía*. Santiago de Chile 1978. En [http://www.archivochile.com/Poder\\_Dominante/pod\\_publici\\_parl/PDparlamento0005.pdf](http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/pod_publici_parl/PDparlamento0005.pdf) (Visitado en Junio de 2014).

Maestro, Jesús G. *Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral*, in Jeremy Rob-bins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercen-tenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (599-611). 2004

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Tomo I y II. PAIDOS IBERICA, España. 1984.

Rojo, Grinor y Sara. *TEATRO CHILENO: 1983-1987 (OBSERVACIONES PRELIMINARES)*. *Alba de América* 7.12-13 (July 1989): 31-34.

Olivares Henríquez, María. *Isidora Aguirre: Entre la historia y el compromiso*. *From: Latin American Theatre Review*. Volume 44, Number 2, Spring 2011