



## SUGAR WHITE

### Teatro y memoria por las víctimas del Apagón de Ledesma 1976

Ayelén Edith Condori

DNI 33690769

[ayelen.condori@gmail.com](mailto:ayelen.condori@gmail.com)

FHyCS/UNJu - UNICOHM

Jimena Beatriz Talavera

DNI 33128138

[jimotalavera@gmail.com](mailto:jimotalavera@gmail.com)

FHyCS/UNJu - UNICOHM

### Eje 11: Historia, memoria y comunicación

#### Resumen extendido

Durante la última dictadura militar argentina iniciada en 1976 desaparecieron 30.400 personas. La empresa Ledesma, ingenio azucarero privado ubicado en la provincia de Jujuy, en complicidad con los perpetradores del terrorismo de Estado, fue responsable de la desaparición de obrerxs jujeñxs “entre el 20 y el 27 de julio de 1976 en las localidades de Libertador General San Martín y Calilegua” (da Silva Catela, 2003). Este hecho es conocido como el Apagón de Ledesma, debido a que secuestraron obrerxs, estudiantxs y vecinxs durante apagones intencionales en estas localidades. Muchxs de ellxs en la actualidad siguen desaparecidxs.

Aún en el presente, no dejan de germinar diversas formas de resistencia frente al silenciamiento y olvido, a través del arte y las intervenciones de grupos artísticos que constituyen actos de memoria. En la obra de teatro “SUGAR WHITE Yugar... esta es nuestra manera de nombrarte, azúcar” lxs integrantxs de la Compañía de Otto, expresamente buscan interpelar al público con su posicionamiento anamnético. Para realizar esta



ponencia, entrevistamos a lxs actorxs y al director de la obra y realizamos una observación participante como espectadoras de esta propuesta escénica.

A partir del análisis de los testimonios, es posible interpretar que este trabajo dramático fue realizado por personas movilizadas por la memoria de lxs desaparecidxs del Apagón de Ledesma, cuya memoria y experiencia no les es propia, en el sentido de que la violencia no encarnó en sus cuerpos de forma directa. Por ello, problematizamos el entrecruzamiento entre los testimonios y esta obra dramática como performance, en términos de Diana Taylor (2005, 2006 y 2016), a partir de la categoría de postmemoria de Marianne Hirsch (1992 y 2016). Esta pieza artística que rememora a las personas desaparecidas durante la última dictadura, propicia la reparación, dentro de determinados límites, de la dislocación violenta que supone el trauma, como lo entiende Taylor (2005). Y esto no es sino lo que Alejandro Kaufman (2007) evidencia como cualidad de la memoria.

## INTRODUCCIÓN

Durante la última dictadura militar argentina iniciada en 1976 desaparecieron 30.400 personas en todo el país. En la provincia de Jujuy, la empresa Ledesma S.A.A.I., ingenio azucarero privado, en complicidad con los perpetradores del terrorismo de Estado, fue responsable de la desaparición de personas “entre el 20 y el 27 de julio de 1976 en las localidades de Libertador General San Martín y Calilegua” (da Silva Catela, 2003, p.1). Durante una semana de apagones intencionales en estas localidades fueron secuestradxs obrerxs, estudiantxs y vecinxs; este hecho es conocido como el Apagón de Ledesma. Muchxs de ellxs siguen desaparecidxs.

Actualmente, hay quienes entienden estos cruentos hechos como “una herida abierta” en la sociedad. Y consideran necesario trabajarlos artísticamente desde un compromiso personal. Lxs integrantes de la Compañía de Otto, con su obra teatral “SUGAR WHITE Yugar... esta es nuestra manera de nombrarte, azúcar”<sup>1</sup> buscan expresamente interpelar al público con su posicionamiento anamnético. La obra implica rupturas estructurales en distintos sentidos, partiendo desde el manejo del espacio escénico. Este se mezcla con lxs espectadorxs,

---

<sup>1</sup> En adelante: Yugar.



quienes no tienen sillas donde permanecer distanciadx o quietxs. Si además tenemos en cuenta el control de la luz y sobre todo de la oscuridad, en manos del elenco, lxs espectadorxs pueden llegar a perder la seguridad de hasta dónde serán interpeladx, y si su espacio personal será o no invadido, por ejemplo. No obstante, el quiebre más importante es con el silencio acerca de estos hechos, en una provincia en donde la mencionada empresa continúa ejerciendo gran poder económico, político y social.

Con esta ponencia nos proponemos indagar en la relación entre el arte teatral en la obra Yugar, y la militancia por los derechos humanos de su director, Juan Castro Olivera, a través de la categoría de postmemoria propuesta por Marianne Hirsch (2002). Y entrevistamos al nombrado dramaturgo quien la escribe, dirige e integra el reparto. Más adelante, charlaremos también con otrxs miembrxs del elenco, ampliando los alcances de esta investigación incipiente.

Consideramos pertinente el concepto de “postmemoria” porque la obra trata de las víctimas del Apagón de Ledesma, y su memoria y experiencia no les son propias a lxs actorxs, en el sentido de que la violencia no encarnó en sus cuerpos de forma directa. Pero esto no impide poder interpelar al público para generar empatía y solidaridad, en esto consiste el trabajo de la postmemoria. No impide poner estos temas sobre la mesa para explícitamente luchar desde el arte en contra del silenciamiento y el olvido.

### **ACERCA DE LA OBRA**

Yugar fue escrita en 2013 por Juan Castro Olivera. A partir de los posteriores aportes del elenco, se reescribió varias veces, pudiendo finalmente ser estrenada en la marcha del Apagón en Ledesma, en 2019.

La obra está compuesta por fragmentos de testimonios de secuestros, desapariciones, además, por problemáticas que aún en la actualidad se evidencian acerca de las enfermedades ocasionadas por la contaminación y explotación llevada adelante por el ingenio azucarero. Recrea una visita guiada al ingenio, solo posible dentro de esta obra cargada de ironía. Y está diseñada para ser presentada en la oscuridad total, pensada dramáticamente para representar los apagones. El uso de recursos lumínicos diversos para cada escenificación incluye linternas (a pilas y de celulares), fósforos y un proyector de filminas.



El nefasto hecho de terrorismo de Estado perpetrado en complicidad con la empresa Ledesma consistió, como fue explicado desde un principio, en reiterados apagones intencionales a lo largo de una semana, en las localidades de Libertador General San Martín y Calilegua. Sumiendo a estos pueblos en las tinieblas, secuestraron obrerxs, estudiantxs, militantrx y vecinx. En la obra, la cuestión lumínica es trabajada partiendo de la ausencia de la misma. La obra se monta siempre de noche, y la oscuridad es solo irrumpida por linternas que lxs actorxs dirigen a sí mismos o a otrxs actorxs. Los personajes se mueven así, apareciendo y desapareciendo en distintos momentos y lugares del “escenario”, cuyos límites no son claros. El espacio escénico es abarcativo y lxs espectadores están dentro de la obra de pie, pudiendo y, a veces, hasta debiendo moverse; ya que lxs actorxs se desplazan entre ellxs. Hay momentos en los que la oscuridad y el silencio es total. Y luego se oyen sonidos de distinto tipo y provenientes de diferentes puntos, sin que se pueda ver nada. La sensación es de vulnerabilidad y desorientación (unx podría, por ejemplo, tratar de ubicar a quién/es lx ha/n acompañado a ver la pieza). Unx pierde seguridad y empieza a preguntarse si su espacio personal será invadido o hasta qué punto será interpeladx. Gracias a este recurso de exponerlxs al juego de pequeñas luces en medio de la oscuridad, lxs espectadorxs pueden pensar en el Apagón y reflexionar en estos horribles episodios de otra manera, paradxs desde otro lugar. “Esta forma de identificación significa la habilidad de decir, ‘podría haber sido yo; era yo, también’, y, al mismo tiempo, categóricamente, ‘pero no era yo’” (Hirsch, 2002, p.76). De esto se trata el trabajo de la postmemoria.

## EN LA OSCURIDAD

A continuación, describimos cómo se inicia la obra.

El público espera sentado en las mesas de La Mar en Coche a que comience la obra. Nos anuncian que empezará la función y debemos hacer fila en la vereda. Podemos considerar que este es el inicio de la obra: una mujer sale por la puerta de la sala y, a modo de guía, nos invita a apagar los celulares y a pasar. Ella señala el camino con una linterna y, en fila, ingresamos por un pasillo. Tras recorrerlo, se va iluminando de forma tenue lo que es presentado como un “trapiche humano”. Lxs actorxs, utilizando máscaras de animales, representan a una “familia mecánica”; esta incluye a lxs niñxs. El trabajo infantil es común en el ingenio. El “trapiche humano” consiste en una mujer, un hombre y un niño (representado por un maniquí infantil) que se encuentran dentro de una caja llena de azúcar realizando



movimientos mecánicos y repetitivos, como si fueran robots. Parecen moler el azúcar con sus cuerpos. La presentadora anuncia: *A un país se lo saca adelante trabajando, y acá se puede ver a una familia en pos del progreso*, enarbolando un discurso propio de sectores de derecha.

Un rostro enmascarado en lo alto se ilumina y nos habla acerca de la elección del nombre de la obra. A modo de anécdota relata los diferentes nombres pensados al momento de registrarla. Ante el público se presenta el nombre definitivo de la obra que estamos por presenciar: Yugar.

## MEMORIAS DE OTRXS

Se ilumina un plano adelante con un proyector, dos actrices representan a Silvia y Ester que están atrás de una multitud reunida. Silvia, con su hijo Francisco de la mano, habla con Ester. Intentan ver a “el ingeniero”; quieren saludarlo. Silvia le comenta que debe llevar a nebulizar a su hijo al puesto de salud. El niño lleva un barbijo y la madre señala que está enojado, por eso no quiere saludar, y comenta: *No le gusta el puesto de salud. También no hace caso, se la pasa jugando en la calle y es alérgico y después no deja de toser, sabe que no se puede pasar de vivo, después andamos a las corridas. Cuando juega mucho a la pelota se le abren los pulmones y así le entra la alergia, se me está volviendo asmático.*

La pieza artística nos muestra lo que ocurría en la empresa azucarera. Familias enteras trabajando en condiciones deplorables. Las enfermedades se producían por la polución en toda la zona. La contaminación en Ledesma es una constante en los testimonios de lxs localxs. En los relatos recuperados por Juan Castro Olivera, según nos comenta, se encontró con muchos artículos y testimonios que hacían referencia a la contaminación. Es de esos documentos que surge el personaje de “Francisquito”. Él representa a lxs muchxs niñxs que nacen, o desarrollan a lo largo de sus vidas, deficiencias respiratorias, problemas pulmonares, y principio de asma.

Otra de las escenas que ilustra esta situación es la que proyecta una radiografía torácica en la pared. Se ven las costillas y con tintas en el proyector y acompañada por el sonido del funcionamiento de la fábrica en los parlantes, se representa la disfunción de los pulmones. El padre del niño entra en escena y relata la situación de la enfermedad de su hijo, quien pasó de visitas poco frecuentes al médico a asistir de manera recurrente. Le comenta al doctor que los remedios le producen sueño, por lo cual su hijo ya no juega. Este le



responde: *y vos, ¿qué querés? ¿que se cure o que juegue?* El papá contesta: *Las dos cosas, doctor.*

Estas experiencias, recuperadas por un trabajo documental, no le sucedieron de manera directa ni a Castro Olivera ni al elenco de la obra, pero son recreadas teatralmente para generar empatía o identificación en lxs espectadorxs. “La postmemoria se define a través de una identificación con la víctima o testigo del trauma, modulada por una admisión de una distancia insalvable que separa al participante de aquel nacido después” (Hirsch, 2002. p.76).

### LO AUTORREFERENCIAL EN LA ESCENA

Castro Olivera, el director, nos dice que la construcción de la obra parte de un deseo personal y un compromiso político de tratar este tema teatralmente, para difundir, dar a conocer. Durante el proceso creativo se encontró con actrices y actores que tenían ese mismo sentimiento de deber y deseo de contribuir desde la intervención artística. Si bien él empezó a escribir el libreto, a medida que fue trabajando con ellxs, fueron emergiendo sus propias historias. Aprovecharon entonces la posibilidad de relacionar las líneas que plantea la obra con las vivencias y memorias personales de cada unx. Lo cual también aportó al dinamismo, reconstrucción y actualización de la obra.

El trabajo de la postmemoria define la herencia *familiar* y la transmisión del trauma cultural. Aún así, creo que esta forma de recuerdo necesita no estar restringida a la familia, o incluso a un grupo que comparta una marca identitaria étnica o nacional: a través de formas particulares de identificación, adopción y proyección, puede ser más ampliamente accesible. (Hirsch, 2002, p.77)

Una de esas historias es la de la actriz Nayra Muñoz Arancibia. Basándose en el relato testimonial de su madre, quien fuera perseguida por la dictadura de Luis García Meza en los 80, en el cerro de Potosí en Bolivia, conformó una escena de la obra. Se escucha la sirena que anuncia la llegada de los militares. La sala está en total oscuridad, usando como recurso lumínico fósforos, la actriz representa la escena de las luces que se encienden en las casas del campamento minero. Cada fósforo encendido relata la intervención de los habitantes del campamento que reclamaban el cese del accionar militar, estaban por llevarse a una mujer



(la madre de Nayra). Ella lucha y arrastra las piedras en el piso con toda la fuerza puesta en los pies para que no se la llevaran. Finalmente logra escapar.

Una escena nos pone en presencia de un obrero que parece correr por un pasillo oscuro, solo su figura se ilumina. Mientras corre su vestimenta muestra señales de desgaste. Reclama que su casco no lo protege, el material es pésimo. Sus botas tampoco le sirven, las puntas de acero al calor de las máquinas le queman los dedos, se las quita mientras corre. Continúa corriendo descalzo, agitado. En este caso, este relato es propio de Gabriel Farfán quien protagoniza la escena. Por lo cual estamos ante la transmisión de una memoria.

La recuperación de estos relatos forma parte fundamental de la trama final. Esta interpretación artística involucra a lxs actorxs con ese compromiso de transformación teatral a partir de un plano muy íntimo, al tiempo que expone al público al contacto con sus historias y experiencias personales. Es de esta manera como se imbrican las memorias y las postmemorias.

## REFLEXIONES FINALES

Lxs integrantes del reparto de Yugar, se posicionan a través de sus cuerpos en escena, en contra del silenciamiento y la impunidad ante los crímenes de lesa humanidad cometidos por la empresa Ledesma como cómplice del terrorismo de Estado.

Conjeturamos que, mediante esta pieza dramática, lxs actorxs encarnan el trabajo de la postmemoria, que “es una cuestión de adoptar las experiencias traumáticas -y por tanto también las *memorias*- de otros como experiencias que uno mismo podría haber tenido, y así inscribirlas en la propia historia de uno” (Hirsch, 2002, p.76). Exponiendo sus vivencias al público a través de sus cuerpos, la Compañía de Otto transmite memorias y postmemorias.

Cabe mencionar que, durante la pandemia que azota a la humanidad desde 2020, la empresa no detuvo su funcionamiento, ni tomó las medidas de bioseguridad necesarias. El departamento de Ledesma tuvo los más altos índices de contagio y mortalidad por coronavirus en toda la provincia de Jujuy. Se viralizaron en redes sociales videos que mostraban los hospitales saturados. Y en las noticias de medios alternativos, daban a conocer que los cuerpos fallecidos permanecían en las casas porque no había espacio en los cementerios. Ante el abandono del Estado, la empresa continuaba exigiendo el cumplimiento de la jornada laboral a su personal, propiciando un foco de contagio en la región.

Red  
NACIONAL  
de Investigadoras  
e Investigadores en  
COMUNICACIÓN



Universidad  
Nacional  
de Quilmes



Departamento  
de Ciencias  
Sociales

## XXIV Jornadas Nacionales de Investigadoras e Investigadores en Comunicación

“Universidad por la  
Conquista de Derechos”



10, 11 y 12 de noviembre de 2021

Son estas situaciones de injusticia las que nos movilizan tanto a nosotras como a lxs creadorxs de Yugar a visibilizar y trabajar sobre las consecuencias del accionar de esta empresa; cuya historia se caracteriza por los crímenes de lesa humanidad, la explotación, el trabajo infantil, la polución y la desidia en plena pandemia.



## BIBLIOGRAFÍA

da Silva Catela, L. (2003) Apagón en el Ingenio, escrache en el Museo. Tensiones y disputas entre memorias locales y memorias oficiales en torno a un episodio de represión de 1976. En P. del Pino y E. Jelin (Comps.), *Luchas locales, comunidades e identidades*. (pp. 1-25). Siglo Veintiuno.

Fernández, C. (2011). La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. *Question*, 31, s. p. <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1212>.

Hirsch, M. (1992). Family Pictures Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse*, 15(2), 3-29. <https://www.jstor.org/stable/41389264>.

Hirsch, M. (2002). Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission. En N. K. Miller y J. Tougaw. (Eds.), *Extremities: trauma, testimony, and community* (pp. 71-91). University of Illinois Press.

Hirsch, M. (2016). La generación de la postmemoria. En G. Mira y F. Pedrosa. (Eds.), *Extendiendo los límites. Nuevas agendas en historia reciente* (pp. 45-75). Eudeba.

Souto, L. (2016). Escenarios cruzados. El trauma argentino en el teatro español: Si un día me olvidaras de Raúl Hernández Garrido. *Caracol*, 12, 125 -151. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i12p124-151>

Taylor, D. (2001). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, 6, s.p. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>

Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Paidós.