

Furia color de amor, amor color de olvido

Las Pascualas, de Isidora Aguirre

ÁNGELES MATEO DEL PINO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (España)

Doy por ganado todo lo perdido
y por ya recibido lo esperado
y por vivido todo lo soñado
y por soñado todo lo vivido.

La más viva congoja eché al olvido.
Del sueño más feliz no he despertado
y agradezco la pena que me han dado
que en flor de suavidad se ha convertido.

La tristeza quemante del pasado
tiene un color de sueño parecido
al de la fuga del amor logrado.

Y es porque el ansia y la inquietud se han ido
al recordar que el cielo prometido
comienza por la herida del costado.

(Juan Guzmán Cruchaga, «Doy por ganado».)

LO VIVIDO. LO SOÑADO

Imposible resultaría, a esta altura del siglo XXI, que tratáramos de hacer un recuento de la dramaturgia chilena y no figurara en él Isidora Aguirre. Tan absurdo como que al escribir una historia de la literatura paraguaya –en particular de su teatro– omitiéramos la presencia de Josefina Plá. Tal es el «experimento absurdo» que propone el crítico Francisco Pérez Maricevich, quien, para destacar la importancia de la escritora hispano-paraguaya, concluye que si alguien persiste en esta tentativa se le presentarán dos posibilidades:

Una de dos: o deletreará una fantástica e incoherente fabulación, o no encontrará modo de armar el rompecabezas, hallándose por doquier con hilos sueltos pero sin jamás dar con la punta del ovillo. Entonces no tendrá más alternativa –en caso de que prosiga con su intento– que inventar al personaje. Inevitablemente, éste asumirá el papel de Josefina Plá, aunque nuestro imaginativo historiador le conceda graciosamente otro nombre (5).

Hemos considerado oportuno traer a colación este «experimento» porque estamos seguros de que lo mismo sucede con Isidora Aguirre. Si obviamos la pro-

ducción de esta autora del panorama teatral chileno no tendremos más remedio que «crearla» y, entonces, igual que ocurría con Josefina Plá, devendrá ella misma, aunque la nominemos de otra manera. Sin embargo, pese a lo señalado, todavía en los últimos años podemos hallar algunos estudios donde su «presencia», al parecer, ha sido escamoteada. Esto es lo que observamos en el libro *Presencia femenina en la literatura nacional. Una trayectoria apasionante 1750-1991*, en el que el nombre de Isidora Aguirre se encuentra ausente. Hecho destacable, por otro lado, si tenemos en cuenta que, como resalta la propia investigadora, esta publicación se concibe sobre todo como «una obra de divulgación acerca del quehacer de la mujer en el campo de la literatura nacional»¹ (Vera 7).

Con todo, a excepción de las omisiones, no podemos negar que Isidora Aguirre es una dramaturga representativa de la cultura chilena y un aporte indispensable para el historial del teatro latinoamericano, como ha resaltado la crítica en numerosas ocasiones (Sandoval, 2004). Por ello es de justicia reconocer el papel que ha jugado como «hacedora» en este terreno, porque de esta forma estaremos en condición de acabar con ese «silenciamiento» que pesa sobre el discurso dramático o teatral de la mujer en América Latina, como denuncia Juan Villegas (9), y podremos así sustituir «el velo de silencio que reposa[ba] sobre la dramaturgia de autoría femenina por la voz personal y colectiva de las creadoras», tal y como propone Wendy-Llyn Zaza, aun cuando en su caso se trate de «desvelar», particularmente, la dramaturgia española contemporánea. Lo cual, sin lugar a dudas, implica un reto o más bien, parafraseando a Benjamín Rojas Piña, «un doble desafío», ya que si dar una visión amplia y abarcadora de la teatralidad nacional resulta siempre una tarea difícil, más complejidad aún implica «ingresar al enorme campo postergado de las escritoras y creadoras teatrales. De por sí parecieran insalvables algunos obstáculos [...] carencia de documentos del espectáculo mismo, carencia de los textos o libretos y carencia de registros de recepción de manera homogénea» (131). Nuestra autora tampoco se libra de esta suerte de «entrampamientos».

Isidora Aguirre cuenta con una larga trayectoria, más de medio siglo dedicada a la escena, lo que le ha valido ser considerada «una de las matriarcas de la escritura teatral de este continente», «teatrística inagotable», «piedra basal de la escritura teatral de Chile y América Latina», «adelantada y visionaria», por hacer referencia tan sólo a algunas de las adjetivaciones que sobre ella se han vertido recientemente, con motivo de un merecido homenaje que se le ha brindado en Santiago de Chile². No obstante, su nombre se ha dado a conocer, sobre todo, por ser la escritora de *La pérgola de las flores* (1960), la obra más taquillera del teatro chileno que casi han visto un millón de personas, aunque paradójicamente,

¹ En la «Introducción» que Lina Vera Lamperein hace a su obra destaca que «la finalidad de este libro es ofrecer una visión amena y global de la labor realizada por mujeres en el terreno de la literatura nacional en: novela, cuento y poesía». Más adelante añade que «la idea primitiva era abarcar la escritura femenina en todas sus facetas: teatro, periodismo, historia, ensayo, cuento, novela y poesía. Sin embargo, el volumen de información acumulado era de tal magnitud y complejidad que se hacía difícil dar término al proyecto en un tiempo razonable» (11). No obstante, al final del volumen incluye un apartado, «Otras autoras y sus publicaciones», en el que cita no sólo a poetas, cuentistas, novelistas, ensayistas y críticas literarias, sino también a dramaturgas, pero tampoco en este caso aparece consignada Isidora Aguirre, aunque sí lo hacen otras: Lidia Boza, Ester Cosani, Ester Irrázabal, María Asunción Requena y Gabriela Roepke (241-254).

² El IV OFF DRAMATURGIA CHILE –OFFÉMINAS–, celebrado desde el 10 al 15 de septiembre de 2007, se inauguró con un homenaje a Isidora Aguirre. Ver www.offdramaturgia.cl.

como ella misma ha insistido en varias ocasiones, la gente también piensa que esta comedia musical o bien se escribió sola o su autor no está vivo, por lo que, cuando recibió la Medalla al Mérito Pablo Neruda (2005c), por su aporte a la cultura, declaró irónicamente que en verdad la hizo «a los siete años en el colegio» (2005b). Quizá este éxito no haya hecho más que reducir a un segundo plano el resto de su trabajo dramático, impidiendo así que se conozca en profundidad sus más variados registros, destaca el crítico teatral Juan Andrés Piña (Irrazabal). Un título que por su popularidad se ha convertido en mito y, por lo mismo, ya no le pertenece, al menos eso es lo que ella confiesa:

Yo siento que cuando uno escribe una obra es de uno, muy personal, mientras está en el papel. Pero cuando está en manos del director ya es menos de uno; cuando está en el ensayo todavía es de uno, porque en el caso mío la sigo trabajando; pero cuando se estrena la obra pasa a ser de los actores y del público, nunca del autor. Que *La Pérgola* me haya superado o no, es algo que está ahí al lado mío, no está dentro de mí. Yo cuando la veo nunca pienso que yo la escribí (2005a).

Pero si algo une a su obra más conocida –*La pérgola de las flores*– con otras piezas anteriores o posteriores a ésta, como por ejemplo con *Las Pascualas* (1957) y, en especial, con la segunda versión de ésta, *La leyenda de las tres Pascualas* (1975), es precisamente la utilización de la música, quizá esto no haga más que responder a un planteamiento dramático muy personal, a tenor de las palabras de la dramaturga: «Me atrae el teatro como espectáculo total, donde la música juega un rol importante» (Aguirre 1966, 53). Y más adelante añade: «Son las canciones las que ayudan a que el auditorio comprenda que lo que está viendo ocurre en la realidad» (Aguirre, 2005b), al menos esto es una propuesta que observamos también en *Los papeleros* (1963), en la que igualmente colaboró con Gustavo Becerra, el mismo compositor al que se le debe la música incidental de guitarra presente en las dos *Pascualas*³. Ahora bien, tal y como advierte Louis Howard Quackenbush, si en la primera versión de esta obra la música era «incidental», «en la segunda juega un fundamental papel, al crear un ambiente misterioso» (137). Por ello, el sonido estará presente envolviéndolo todo y en ese variado repertorio escuchamos desde décimas acompañadas de guitarra, una antigua ronda francesa, romance, cueca, tonada, canción tradicional de angelito, refalosa, canción chilota, hasta el coro, el tambor y el cultrún que suenan de fondo. Música que también acompañará a otras piezas como ocurre con *El retablo de Yumbel* (1984), donde tiene la función de crear un «mayor impacto emocional», al decir de Inés Dölz-Blackburn (281). Esta insistencia en la aportación musical que vemos desde sus primeros títulos se complementa con otras recurrencias temáticas a las que Isidora Aguirre vuelve una y otra vez, la presencia femenina, el espacio doméstico, las relaciones sentimentales y la atmósfera chilena. Una insistencia que la acompañará siempre:

[...] conscientemente llevaba a la escena valores nuestros, sátira ligera de costumbres, personajes que me eran particularmente queridos de nuestro pueblo (como la

³ En este trabajo nos referiremos siempre a la primera versión como *Las Pascualas* (1957) y a la segunda como *La leyenda de las tres Pascualas* (1975). Cuando hagamos mención a las dos a la vez utilizaremos la denominación de *Pascualas*, tal y como figura en el título de este trabajo. Puesto que ambas versiones se encuentran inéditas, la paginación corresponde a la que siguen los textos que nos ha cedido la propia autora: *Las Pascualas* (42 páginas) y *La leyenda de las tres Pascualas* (56 páginas).

mama y la gente popular en *Las Pascualas*, leyendas, etc., tratando de rescatar esa riqueza latente, llevándola al escenario y mostrándola al público (Aguirre 1966, 51).

Lo propio, «lo nuestro chileno» –dirá Isidora Aguirre– ha sido una constante en su quehacer teatral, al parecer, responde a los consejos que le daba su maestro Pedro de la Barra: «escriban sobre lo nuestro, porque ni Shakespeare ni Lope de Vega sabrían hacerlo mejor» (Irarrázabal). Este planteamiento de «reflejar» una realidad y, en cierta forma, una idiosincrasia, le permite indagar en la cultura de su país, por lo que nos parece arriesgado afirmar que «[la dramaturgia de Aguirre] [s]e inicia con comedias ligeras de tema intrascendente» (Andrade & Cramsie 1991, 25). Pues ya en esa etapa de comienzo Isidora Aguirre aún a dos de sus grandes preocupaciones temáticas, lo popular y lo femenino, tal vez porque ambos son frecuentemente discriminados y su exclusión tienen orígenes semejantes, aun cuando la sociedad haya ido avanzando: «Vivimos en una sociedad machista y clasista, en una época en que la mujer y también la clase popular van conquistando sus derechos tanto en lo social como en el arte» (Aguirre 1991, 71). En ocasiones lo popular puede llegar a ser considerado marginal, lo que en sus diversas expresiones también ha sido abordado por esta autora, convirtiéndose en el motivo central de algunas de sus obras (Sandoval 2002). En este sentido, en el hecho de «proyectar» y, por ende, denunciar, evidencia su carácter comprometido. Por ello convenimos con María de la Luz Hurtado cuando concluye que esta dramaturga busca este género en cuanto arte total, «pero del teatro le atrae especialmente su capacidad de acoger y movilizar colectivos humanos, de dignificar a los excluidos y marginados del sistema imperante, de encender la llama de la rebeldía y de la acción para transformar las condiciones de vida de los desposeídos» (Hurtado 2000, 57).

Las obras de Isidora Aguirre se basan en hechos o circunstancias reales, la inspiración le brota de la documentación directa, «rescatar» episodios equivale para ella a recuperar la identidad chilena y, por lo mismo, le parece importante aludir a figuras de la historia nacional (Aguirre 2005b). Desde esta perspectiva, nuestra escritora examina gestas y personajes, sean éstos Lautaro, Bolívar, Miranda, Almagro, Manuel Rodríguez... Aunque también sus dramas se entretajan con esa otra historia en minúscula que permanece al margen del canon considerado «representativo». De este modo, al proyectar estos hechos, al poner en escena, no hace más que cuestionar la Historia con mayúscula. Así cobra sentido su consideración de que «el teatro es un arma de lucha» que ha de «mirar el futuro con los pies en las raíces» (Hurtado 73). Traemos a colación las palabras de la crítica chilena Miriam Balboa Echeverría por lo ejemplificadoras que resultan a este respecto:

Esta revisión que subvierte el orden tradicional rescatando y produciendo un discurso cultural en contrapunto con la historia oficial mitificada de la acción chilena y se hila a través de los actuales códigos prohibitivos. En la producción de Aguirre existe un código de marginado, voz femenina, resonando en el Corpus literario. Las voces marginales carecen de la agresividad de lo épico pero van componiendo con cada fragmento la reconstrucción de una memoria histórica (Balboa 421).

Ahora bien, mostrar la historia, basarse en acontecimientos o circunstancias reales para conformar una dramaturgia, en el caso de Isidora Aguirre no significa «mimetizar» la realidad, sino invitar al espectador a que haga juicios sobre lo que

está viendo y, por tanto, la finalidad de su teatro no es meramente entretener. Tal vez esto sea más perceptible en su producción correspondiente a los años sesenta, lo que ha hecho que la crítica, por lo general, cuando se refiere a la estética que predomina en su discurso dramático insista en resaltar su vinculación con el teatro épico y la influencia que en ella ha ejercido Bertolt Brecht (1898-1956). Sin embargo, lo político y lo social no son sólo intereses exclusivos de Isidora Aguirre, en verdad durante los años que van desde 1960 a 1972, asociado al contexto que se vivía en Chile, hubo una vitalidad creativa, una reforma universitaria que afectó al quehacer teatral, produciendo una valoración de lo nacional y lo latinoamericano, simbolizado en los sectores populares. Desde el folklore, el costumbrismo o el realismo psicológico se llega a un realismo épico de denuncia y carácter didáctico. Este teatro, ahora más político, evidencia el antagonismo social, siguiendo, sobre todo, las enseñanzas y teorías del dramaturgo alemán antes citado. Posteriormente, entre 1973 y 1976, luego del Golpe de Estado, se paralizó la dinámica que llevaba el teatro nacional. El repertorio mira entonces hacia los escritores clásicos, tanto españoles como franceses: Calderón de la Barca, Lope de Vega, Molière... (Ver «Dramaturgia chilena [1950-200]»). Por lo tanto, el discurso «épico» responde también a una época.

En este punto cabe preguntarse qué escribió esta autora durante los años del gobierno militar, exactamente después de 1973. Y la respuesta no difiere de lo que aconteció con el resto de dramaturgos: se dedicó sobre todo a los clásicos. Durante estos años versionó y adaptó obras de Maquiavelo, Lope de Vega, Molière, Shakespeare, Sófocles, entre otros⁴. Sin embargo, en este período también llevó a cabo la re-escritura de uno de sus primeros dramas, *Las Pascualas* (1957), después convertida en *La leyenda de las tres Pascualas* (1975). El hecho de que la acción de reescribir esta obra coincida con la etapa del golpe de estado que derrocó al presidente Salvador Allende, y la consiguiente toma de poder por parte de las Fuerzas Armadas, es lo que posibilita que el investigador Louis Howard Quackenbush haga una lectura más política del texto. En este sentido, considera que en dicha pieza «la falta de justicia social y de igualdad de los sexos se torna metafóricamente mortal y siniestra e incluye a todos los ciudadanos que comienzan a pelear por la libertad del país, sea cual fuese la expresión de esa libertad» (138). Pero esto lo abordaremos con más calma en el siguiente epígrafe.

NO HAY MÁS MUERTE QUE EL OLVIDO: LAS PASCUALAS

Los viejos
sabemos que el amor
es igual que el rocío.
La gota que tú tragas
no vuelve sobre el prado;
como el amor, se pierde
en la paz del olvido.

(Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*)

⁴ Ver a este respecto el apéndice «Fichas de la producción dramática de Isidora Aguirre» que se incluye en este volumen, elaborado por Carmen Márquez Montes.

Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

(Pablo Neruda, «Poema 20»)

En este apartado nos detendremos a comentar las dos versiones de las *Pascualas*: *Las Pascualas* (1957) y *La leyenda de las tres Pascualas* (1975)⁵. Como señalamos anteriormente, durante el período de dictadura Isidora Aguirre, como el resto de dramaturgos, eligió versionar, adaptar e incluso traducir a diferentes autores. Al parecer, poco sospechoso resultaba para el gobierno militar que la gente de teatro optase por los clásicos, aun cuando la elección no fuese del todo inocente, pues qué decir de temáticas como las que aborda *Fuenteovejuna*, *Ricardo III* o *Edipo Rey*, por mencionar tan sólo algunas. Por lo mismo, pensamos que «nada de malo» podría suponer, *a priori*, escenificar una leyenda, una historia «no real» que formaba parte de la tradición cultural chilena, máxime si, como advierte Alberto Manguel, «*legenda* significa, etimológicamente, “lo que debe ser leído”, es decir “la buena lectura”, la que ilumina y enseña con el ejemplo» (7).

Ahora bien, cuál es la trama que se nos relata bajo el nombre *Pascualas*. Hay varias versiones al respecto y todas ellas, con más o menos suerte, circulan a lo largo y ancho de Chile, a pesar de que como tal leyenda se originó en el sur, en Concepción, donde aún hoy existe una laguna con igual denominación⁶. Oreste Plath (1907-1996), uno de los escritores que ha hecho alusión a ella, se detiene primero a recordar la historia y luego apunta otras narraciones que por su parte tejen la leyenda. Respecto al hecho ¿real? se remonta hasta final del siglo XVIII, cuando tres muchachas lavanderas llamadas Pascualas, que siempre iban a lavar la ropa a la misma laguna, son encontradas flotando sobre las aguas, al parecer cayeron y no pudieron salir (234-235). Esta relación que recoge Oreste Plath recuerda en mucho a lo recopilado por Armando Cartes Montory, quien, destacando que las leyendas que perduran suelen tener un trasfondo de verdad, refiere que, en cuanto a las Pascualas, aunque se desconocen sus circunstancias precisas, «nadie duda» de lo que sucedió: tres féminas murieron ahogadas (28). Ahora bien, la fuente histórica que cita es la crónica de un soldado, D. Vicente Carvallo y Goyeneche, *Descripción Histórico-Geográfica del Reino de Chile*, terminada hacia 1796. Este cronista al describir el Valle de la Mocha señala lo siguiente:

por el norte [tiene] dos lagos de alguna profundidad denominados Laguna del Gavilán el uno porque así se apellida el dueño del territorio y Tres Pascuales el otro, a causa de haberse ahogado en él tres mujeres de este nombre, que se arrojaron a nadar en sus aguas, y sin duda fueron presas de algunas marinas, que llaman mantas, y

⁵ *Las Pascualas* fue estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en la Sala Talía, Santiago de Chile, diciembre de 1957. La dirección fue de Eugenio Guzmán, escenografía de Raúl Aliaga y música incidental para guitarra compuesta por Gustavo Becerra. Los actores fueron María Cánepa, Claudia Paz, Papi Cruz, Héctor Duveauchelle, Brisolia Herrera, María Castiglione y María Valle. Una vez estrenada la obra partió de gira hacia el sur, en enero de 1958. En esta ocasión los actores que conformaron la obra fueron los siguientes, tal y como aparecen en el programa de mano: María Canepa, Claudia Paz, Gabriela Cruz, Mario Lorca, Brisolia Herrera, María Castiglione, Clara Brevis y Flovio Candia. *La leyenda de las tres Pascualas* fue estrenada por el Teatro Universitario de Antofagasta en 1975. Dirección de Boris Stoichef y música de Rubén Cáceres.

⁶ En la primera versión de *Las Pascualas* Isidora Aguirre anota a pie de página que «en el año 1957 aún existía esta laguna, aunque a medio cubrir por vegetación y desechos. Más tarde se pavimentó el lugar» (1). Desde hace años esta laguna forma parte de un programa de recuperación, por lo cual actualmente se encuentra rehabilitada.

porque jamás volvieron los cuerpos a la superficie de sus aguas, y es regular haya en ellas estos monstruos, pues los hay en otros lagos de aquel reino (29).

Pero una vez presentada la fuente, Armando Cartes Montory añade que sin duda el soldado atribuye el deceso de las jóvenes a las «míticas mantas», y entonces incluye este comentario:

La tradición cuenta que las mantas o «cueros», que no son exclusivos de esta laguna, se ven flotando sobre el agua. De repente cobran vida y envuelven a las personas, arrastrándolas hasta las profundidades. Incluso se dice que tiene ojos y que se les ven las venas. Según los escépticos, se trataría de simples cueros de animales, que eran faenados en las riberas de los ríos y que, en ocasiones, se escapaban río abajo. Es más probable, entonces, que las algas o el fondo fangoso del lago hayan causado el penoso desenlace (30).

Como se comprueba la historia no nos dice cuál fue en verdad la causa para que estas muchachas perecieran. Las justificaciones, pues, las encontramos en las leyendas. Según lo que resalta Oreste Plath existen varias versiones. Una dice que las jóvenes amaban a un mismo hombre y que después de larga meditación resolvieron ahogarse. Otra cuenta que eran tres mujeres, todas rubias. Un día llegó un forastero y fue alojado por el padre de ellas. El hombre se enamoró de todas, cada una le correspondió en secreto y, no sabiendo a cuál elegir como esposa, en la noche de San Juan les dio cita en la orilla. A las doce, mientras remaba vio cómo se reflejaban en las aguas el rostro de las tres, las llamó y se adentraron en la laguna. Así, se dice que cada noche de San Juan se divisa una embarcación y se oye una voz que reclama desesperadamente a las jóvenes (235-236).

Pero existe otra variante, aquella que dio a conocer Ramón A. Laval, y que sitúa la historia en un hermoso palacio donde vivían una mujer con sus tres lindas hijas, Sol, Esperanza y Alegría, aunque se las conocía con el nombre de su progenitora: las Pascualas. Al morir la madre las niñas llevaron una vida disipada, lo que hizo que se hundiera la construcción donde residían. El lugar donde se sumergió es lo que se denomina la Laguna de las tres Pascualas (Plath 236).

Quizá el relato más romántico, y también el que atisba una cierta venganza, corresponde al recogido por Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Según este autor, eran tres las lavanderas que conocieron a un forastero, éste reunía todas las cualidades soñadas por ellas. El hombre se había hecho el propósito que debía enamorarlas a las tres y así lo hizo, pero un día desapareció y las jóvenes decidieron que la que más rápido nadase y llegase antes a la orilla opuesta de la laguna iría a buscarlo por el mundo, y bien se casaría con él o bien lo mataría. Pero ninguna aventajó a las otras, hasta que, una a una, fueron desapareciendo en las aguas. Los ancianos, sin embargo, aseguran que no han muerto. Por el contrario, consideran que las muchachas viven en un palacio encantado en el fondo de la laguna, en él esperan la vuelta del hombre que las traicionó.

A pesar de que éstas son las versiones más difundidas, existen otras. Algunos de los escritores que han recreado esta leyenda son: Nicasio Tangol, Horacio Lara, Valduino, Antonio Landauro, María Cristina Menares, Manuel Valenzuela Ortiz, Dolores Pincheira Oyarzún, Esteban Gatica Avendaño..., todos ellos mencionados por Armando Cartes Montory (102-148).

Las dos piezas teatrales que sobre esta temática le debemos a Isidora Aguirre –*Las Pascualas* (1957) y *La leyenda de las tres Pascualas* (1975)– presentan elementos

que coinciden con las diferentes variantes e incluso con el «hecho histórico», como son las apariciones de mantas o «cueros» que figuran en la primera versión, no así en la segunda, y que, como veremos más adelante, no hace más que reforzar el carácter mágico de esta obra. Pero también, existen analogías con lo recogido por Oreste Plath, la figura de ese forastero que enamora a las mujeres y que cita en la orilla, precisamente en la festividad de San Juan, noche de embrujo a la que también se refiere Isidora Aguirre, aunque sólo en su segunda versión. Igualmente encontramos similitudes con lo relatado por Antonio Acevedo Hernández, en ese mismo propósito por parte del hombre de enamorar a las tres y luego desaparecer, así como la insistencia de las jóvenes en nadar para demostrar quién era la que más lo quería. De manera explícita nuestra autora ha reconocido que para encarar la escritura de 1957 lo único que encontró sobre la leyenda «fue media página en una crónica del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández» (6), lo que nos lleva a pensar que se trata de la historia recogida en *Leyendas chilenas* (1952). Además, comenta que este dramaturgo había escrito un drama sobre *Las Pascualas*, que no tuvo éxito y que, según sus comentarios, ni siquiera pusieron en escena (7). Isidora Aguirre ha dejado testimonio de todo ello en el «Epílogo» que incluyó en el diario de trabajo⁷ que redactó durante el tiempo que fue dándole forma a *Las Pascualas*. Por este documento sabemos que la obra fue un éxito de público y de crítica, amén de aportar una serie de datos relativos a los entresijos de los ensayos, al trabajo del director y al de los actores, la puesta en escena y una primera impresión del público que asistió al estreno. En este diario, que se inicia el 21 de julio de 1957 y llega hasta diciembre de ese mismo año, justifica incluso el porqué de esta escritura «testimonial» y reconoce la satisfacción que logró con el que hasta ese momento era su primer texto dramático en tres actos:

Escribí este «diario de trabajo» presintiendo que esta primera obra (de duración completa) sería un importante aprendizaje al trabajar en los ensayos y tener no sólo la dirección de Eugenio, la asesoría de Pedro de la Barra y la ayuda de los actores que detectan si algo falta y enriquecen los personajes con su talento. [...] En suma, la experiencia con *Las Pascualas* me pareció importantísima, ya que pasé a combinar drama con realismo y fantasía, lo poético, trabajo de lenguaje, y estudio de personajes populares campesinos. Y con el toque de humor (que tanto le molestó a Lillo...) que no puede faltar en mis obras (7-8).

Por las mismas fechas, en esta ocasión en una carta personal datada el 7 de noviembre de 1957, Isidora Aguirre recalca la enriquecedora vivencia que ha tenido como dramaturga, por lo que declara ser una convencida de la labor colectiva en teatro, ya que no sólo valora la dirección de Eugenio Guzmán, y la define como una estupenda experiencia, de las más importantes, sino también elogia el método usado por él, improvisación y trabajo en equipo (autor-director-actores), lo que le ha permitido corregir la obra y redondearla⁸.

Aparte de estas referencias encontramos más información de *Las Pascualas* en la misma obra que nos cedió la autora, pues en ella manifiesta cuáles fueron las verdaderas motivaciones que la indujeron a recoger esta historia. Estas palabras resultan muy interesantes porque además contienen una reflexión acerca de lo que

⁷ «Diario de trabajo de la obra *Las Pascualas*», texto de 8 páginas, cedido por la autora, fechado en 1957.

⁸ Carta personal dirigida a Recabarren, cedida por la autora, 9 páginas, fechada en 1957.

Isidora Aguirre considera como leyenda, y la transformación que ésta sufre hasta llegar a convertirse en lo que en verdad será su texto, una narración poética:

¿Cómo nace la leyenda? Parte tal vez de un hecho verídico que la superstición, la fantasía y la filosofía popular convierte en una narración poética, simple, a veces pícaro. Aunque al pasar de boca en boca se va adornando o sufre modificaciones, suele conservar la verdad y la esencia del hecho que narra. Es lo que quise demostrar al interpretar libremente esta leyenda del sur de Chile, imaginando cómo pudieron ocurrir los hechos en la realidad antes de convertirse en leyenda. La obra se desarrolla en un doble plano, el de los hechos en su acontecer cotidiano y el otro, que es la interpretación que le dan los personajes populares, campesinos y sirvientas, mezclando a la realidad la magia o la fatalidad. Triunfa finalmente la leyenda sobre la compleja realidad cotidiana y bajo esta síntesis poética o enriquecida por la fantasía popular, pasa a integrar la tradición.

LA LEYENDA: Las tres Pascualas vivían junto a una laguna soñando con el amor: pasó por allí un forastero y a las tres enamoró. Un día el forastero se fue, y las Pascualas que se querían como hermanas, se miraron con recelo. Al fin se dijeron: «¿No estamos sufriendo las tres del mismo mal? Vamos a nadar en la laguna y la que primero alcance la otra orilla, es la que más lo quiere». Y nadaron hasta el cansancio, llegando juntas a la otra orilla. La primera desapareció bajo el agua. La segunda se sumergió en su busca, desapareció, la tercera se dejó morir con ellas. Por las noches se escuchan voces y campanas. Son ellas que lloran su amor desde el fondo de la laguna (1).

No podemos negar que dicha leyenda ha tenido y tiene una fuerte presencia en la cultura chilena, ya que más allá de la repercusión literaria su influencia se ha dejado sentir en las artes. A este respecto no queremos dejar de mencionar la escultura de las tres Pascualas que creó la artista Marta Colvin, y que fue presentada en la Exposición de París (1954), unos años antes del estreno del drama de Isidora Aguirre. En 1957 Olga Arratia, al comentar dicha pieza escultórica, decía de ella que representaba a cada una de las jóvenes, como si se tratase de estadios o caracteres del ser femenino. En cierta forma pareciera que estuviera definiendo a esas otras mujeres, también Pascualas, pero esta vez salidas de la pluma de Isidora Aguirre: Elvira, Adelaida/Úrsula y Marcela/Catalina⁹:

la mujer-niña, cándida, alegre, con sol en el cuerpo juvenil y en los ojos ingenuos; la mujer-madre, protectora, de caderas amplias y gesto tierno en el que parece caber el mundo; y la mujer-hembra, la embrujadora, con su cintura de mimbre, sus nalgas redondeadas y el ademán de llama envolvente... (Cartes 78).

Isidora Aguirre sitúa la historia en un ámbito doméstico, en un campo del sur de Chile, «cerca de la cordillera», anota expresamente en la primera versión, pues la segunda carece de tal apreciación. Esta no ubicación exacta del lugar lo consideramos un acierto, porque amplía el espectro de la ambigüedad y crea una atmósfera de magia que posibilita que la leyenda pueda realizarse en otra geografía. Sin embargo, dicho esto, hallamos que en las mismas fechas en que redacta el «diario» antes mencionado, exactamente el 7 de noviembre de 1957, le dirige una carta a un tal Recabarren, nombre que corresponde a uno de los personajes de *Dos y dos son cinco*, otro drama de Isidora Aguirre que se representará al mismo

⁹ En la primera versión los personajes femeninos se llaman Elvira, Adelaida y Marcela. En la segunda: Elvira, Úrsula y Catalina.

REPARTO

Las Pascualas:

ELVIRA María Cánepa
ADELAIDA Claudia Paz
MARCELA Gabriela Cruz

Los Campesinos:

MAÑUCA Brisolia Herrera
GUMERCINDA Clara Brevis
CARMELA María Castiglione
ANTONIO Flavio Candia

El Forastero:

DANIEL Mario Lorca

La obra ocurre en algún lugar de Chile a principios de este siglo.

Los versos que recita Marcela pertenecen a "La Leyenda de los Copihues Blancos", de Rolando Araneda.

El primer acto está dividido en tres cuadros.

El segundo en dos cuadros y el tercero en un cuadro y un epílogo.

Talleres Gráficos Lautaro



Programa de mano del estreno en 1957. Teatro Experimental Universidad de Chile.

tiempo que *Las Pascualas*, aunque en esta ocasión el estreno se hará en Concepción; en ella también colabora Gustavo Meza, ahora en el papel de director. En esta misiva, aparte de dar unos datos biográficos, respondiendo así a la petición que le hiciera este señor, comenta que para configurar el ambiente se alimentó del recuerdo de sus años infantiles: «El año pasado [1956] fui especialmente al Sur para «chequear» varias cosas de mi obra, y entre otras visité la famosa laguna que no es como para inspirar a un poeta precisamente. Sitúo la obra en un punto vago del Sur (que conocí en mi infancia y se llama Quilquilco)»¹⁰. Sólo una premisa deberá cumplirse, como cada elemento en la obra los parajes donde transcurre la leyenda tendrán que hacerse eco de ese «embrujo» que lo impregna todo: tres mujeres a la espera del amor.

Con respecto al período cabe precisar algunas cuestiones. Más arriba hicimos mención del período político que se vivía en Chile mientras se estrenaba *La leyenda de las tres Pascualas* (1975), y conectamos la reescritura de esta pieza con

¹⁰ Carta personal dirigida a Recabarren.

la dictadura militar, lo que dio pie al investigador Louis Howard Quackenbush a que viera la leyenda como una metáfora de la situación social que se vivía en el país (138). Si revisamos entonces el contexto político-social que imperaba durante los años en los que se montaba el drama de *Las Pascualas* (1957), hallamos que era bastante convulso, de diversos reajustes, de tránsito, pues nos encontramos en las postrimerías del segundo mandato del general Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) y los comienzos de la presidencia de Jorge Alessandri (1958-1964). A propósito, especialmente ejemplificadora resulta la recreación que de este momento hace, desde la ficción narrativa, el escritor chileno Jorge Edwards:

Eran tiempos grises, de mediocridad rampante: años de apariencia tranquila y de fondo terrible. Y ya tenían, los años aquellos, aunque no todos lo percibieran, un definido carácter de vísperas: estaban llenos de anuncios que no se llegaban a interpretar en su correcto sentido, de movimientos y desplazamientos subterráneos, de cambios dramáticos, repentinos. A pesar de que en Chile, como se decía con insistencia en todos los ambientes, en los tonos más diversos, nunca pasaba nada, y sin embargo pasaba, y pasaría. Había procesos sordos, ajustes geológicos, ruidos y temblores de toda especie, y no se encontraba demasiado lejos la era de los grandes cataclismos (12).

Por su lado, María de la Luz Hurtado (1983, 20), al analizar la dramaturgia que se desarrolla entre 1960 y 1973 y, en lo que concierne a Isidora Aguirre, detenerse en la obra *Los papeleros* (1963), menciona que durante la época de escritura de esta pieza, en cuanto a lo cívico, eran tres los gobiernos que inhibían la organización sindical, en especial la articulación del movimiento social a través de los partidos políticos. Ahora bien, en nota a pie de página señala que fue en 1947, en el gobierno radical de Gabriel González Videla (1946-1952), cuando se dictó la Ley de Defensa de la Democracia que puso fuera de la ley al Partido Comunista, que no volvió a la legalidad hasta 1958, a fines del segundo gobierno de Ibáñez, justo antes de las elecciones presidenciales en que triunfará Alessandri. Sin duda, esta etapa de cambios sociales y proyectos históricos se avienen mejor con un drama épico como *Los papeleros* que con una leyenda como *Las Pascualas*. Lo cual no impide que no veamos en ella algunos cuestionamientos de clase y de género.

Si anteriormente hicimos alusión a la no especificación de un espacio en concreto en el que situar la acción de las *Pascualas* –más vago en la segunda versión que en la primera–, lo mismo ocurre con el tiempo en que transcurre la historia, pues si en *Las Pascualas* se hace mención a un año en particular, «alrededor de 1910», en *La leyenda de las tres Pascualas* tal precisión no existe: «puede ser comienzos de siglo, no definido». De nuevo la ambigüedad temporal contribuye a reforzar esa atmósfera mágica, pues el *tempo* se desarrolla en un doble plano, el real y el mítico. No olvidemos que la leyenda se conforma en dos niveles de lectura, uno que alude a lo humano –«los hechos en su acontecer cotidiano»– y otro a lo «divino» –la creencia o «interpretación» popular–. Al final, enuncia Isidora Aguirre, triunfa la leyenda, una mezcla de realidad, magia o fatalidad, lo que deviene síntesis poética o fantasía popular, y como tal pasa a integrar la tradición (1957a, 1). Pero además, en este sentido, debemos tener presente lo anotado por María de la Luz Hurtado, que «rara vez la obra de Isidora Aguirre se sitúa en un *aquí y un ahora*» (Hurtado 2000, 59). Ciertamente que las leyendas como tal necesitan ser atemporales, en ellas radica su supervivencia.

Respecto a los personajes podemos afirmar que esta autora ha configurado un drama en el que la presencia femenina resulta realmente poderosa. Si Federico García Lorca subtituló *La casa de Bernarda Alba* como *Drama de mujeres en los pueblos de España*, lo mismo podríamos decir de la(s) obra(s) que nos ocupa(n): *Drama de mujeres en los pueblos de Chile*. La mención al escritor andaluz no debe entenderse como gratuita, pues García Lorca está presente en la dramaturgia de Isidora Aguirre, y no nos referimos sólo a las *Pascualas*. En estos textos se siente constantemente un aire a Lorca, tanto en las imágenes utilizadas –mortajas de luna, galas de plata y luna, amor duende, los gallos...–, lo que podríamos llamar una iconografía lorquiana, como en esa atmósfera por momentos poética donde prima el deseo, la pasión, el amor, el dolor, la locura, la muerte... Constantes igualmente perceptibles en el teatro de Federico García Lorca. Relación intertextual analizada por el investigador Louis Howard Quackenbush (137-145).

En *La casa de Bernarda Alba* Federico García Lorca configura un universo femenino, en el que, aparte de las féminas principales –María Josefa, la abuela (80 años), Bernarda, la madre (60) y las hijas: Angustias (39), Magdalena (30), Amelia (27), Martirio (24) y Adela (20)–, encontramos también un grupo diverso compuesto por criadas, mendigas y otras mujeres. Un mundo asfixiante, cerrado, donde las rígidas convenciones sociales dejan sentir todo su peso sobre las mujeres, como el hecho de que ante la muerte del padre deberán guardar luto durante ocho años y Magdalena, sin resignarse, exclamará: «Malditas sean las mujeres» (801). También Amelia se lamentará «Nacer mujer es el mayor castigo» (836). En contraposición a este orbe de féminas hallamos a un solo hombre: Pepe el Romano (25 años). Él será pues el desencadenante de la tragedia, pues con él se materializan el deseo y la pasión erótica, pero igualmente los celos y las envidias, de este modo, no sólo las hermanas se pelean por el mismo hombre, sino que el mismo hombre será el que las lleve al río, lo que provocará que el amor se transforme en muerte. Así, Adela en un momento de desesperación dirá: «Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla» (877). Más tarde se ahorca, creyendo que su madre ha matado al amado. Pero de la misma forma, ese deseo, pasión, locura, afectará a la abuela, quien enajenada reconoce: «Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres» (820).

Hemos traído a colación esta obra de Federico García Lorca porque consideramos que existen numerosas similitudes en cuanto a los planteamientos con las *Pascualas* de Isidora Aguirre. Analogías que van más allá de la trama principal, como son los temas secundarios, motivos que igualmente sobresalen: el amor sensual y la búsqueda del varón, la hipocresía (el mundo de las falsas apariencias), los sentimientos de celos y de envidia, la marginación de la mujer, la honra..., tal como ha analizado Eduardo Galán al comentar *La casa de Bernarda Alba* (1989, 33) y que podemos comprobar al examinar las *Pascualas*. Todo ello envuelto en una *dimensión poética* que lo impregna todo: personajes, situación dramática, espacio simbólico, estructuración de la obra en un doble plano –real (representado) e imaginado (simbólico)–... Lo que deviene *poetización de la realidad*, es decir, no una aproximación a la «historia» desde el realismo literario sino desde la poesía.

Uno de los grandes aciertos de nuestra autora es haber construido un drama en el que los personajes femeninos son los grandes protagonistas, no sólo por una

mera cuestión genérica sino sobre todo por haber colocado a la mujer como sujeto y no como mero objeto de la escena. Hecho este último que, al decir de Kirsten Nigro, era frecuente que ocurriera en el teatro anterior a los años sesenta. De esta manera, en las tablas se reflejaban imágenes del mundo tal como se suponía que era y no como se suponía que debía ser. Posteriormente se advierte una toma de conciencia que dará lugar a un nuevo cuestionamiento, en el que se abre «un espacio en el cual *crear* (en vez de reflejar), para hacer de la mujer un *agente*, el sujeto de su propia acción y no el objeto de la acción ajena» (259). Aunque dicha crítica se centra en la obra *El retablo de Yumbel* (1987) de Isidora Aguirre, pues advierte que en ella «se crean espacios para insertar a la mujer como agente y no objeto pasivo del devenir histórico» (263), nosotros queremos destacar que en las *Pascualas*, a pesar de tratarse de una leyenda y como tal ser fruto de otra época –siglo XVIII–, con una carga ideológica y unas normas de conductas más estrictas que las actuales, las mujeres ejercitan su poder, con lo cual de objetos amados pasan a ser sujetos amorosos que se resisten a no gozar del amor y del deseo, optando por abandonarse a las aguas de la laguna. De esta forma son ellas las que deciden su propio fin: suicidio o muerte colectiva.

Esta temática del amor y el universo femenino no podemos negar que ha dado lugar a una extensa y rica literatura, sobre todo aquella que se centra en las mujeres que a lo largo de la historia han debido replegarse a los dictámenes masculinos; incluso esas otras en la que las normas sociales o reglas patriarcales han sido asumidas por ellas, hasta tal punto que luego éstas ejercen un poder férreo sobre otros seres de su misma condición genérica. Esto es lo que hallamos al revisar ciertas conductas presentes en obras contemporáneas muy conocidas y difundidas, como sucede en *La casa de Bernarda Alba* (1936), donde observamos que el principio a guardar es ese que subraya que la hermana que debe casarse primero sea siempre la mayor. O bien, como ocurre en *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, que la hija menor deba permanecer soltera para cuidar a la madre en la vejez. En cierto modo, estas convenciones parecen estar gravitando en las *Pascualas* de Isidora Aguirre, sólo que aquí aparecen magnificadas, puesto que se trata de un enfrentamiento por el mismo hombre que hace contrincantes a madre e hija, hermana contra hermana, tía contra sobrina. Además, esta «lucha» se ve reforzada por un episodio ocurrido tiempo atrás, el motivo es el mismo, un hombre, el actual marido de la hermana mayor. Por esta razón, aun cuando en la obra se juega con la ambigüedad, no queda del todo claro qué sucedió en realidad, la menor es muda –¿accidente o intento de suicidio?–. Su relación con el mundo se entabla desde el silencio.

María Eugenia Barrenechea de Holzapfel¹¹ señala, a manera de resumen o relato, que *Las Pascualas* revela un mundo impregnado de tradiciones históricas, superstición y moral rígida, dominada por el concepto del pecado que condena como tal las manifestaciones naturales de la sensualidad y del amor. En medio de este cotidiano «va consumiéndose la necesidad vital de amor de las Pascualas». Sin embargo, del mismo modo anota que «Elvira, la mayor, se hizo cargo del mando de la hacienda desde que su marido quedó invalido. Úrsula, su hermana,

¹¹ Nos referimos al texto «Relato de *La leyenda de las tres Pascualas*, de Isidora Aguirre», texto de 1 página, cedido por la dramaturga, aparece firmado por María Eugenia Barrenechea de Holzapfel, sin fecha.

enmudeció después de tratar de matarse porque su novio la dejó para casarse con Elvira». Esto último nos parece una afirmación demasiado contundente, sobre todo, teniendo en cuenta, como destacamos más arriba, que en las dos versiones este acontecimiento parece reservado al secreto, como un enigma, lo que potencia esa atmósfera a medio camino entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, como las mismas leyendas. Consideramos que la «certeza» del hecho rompería ese ambiente de «duda» que propician las habladurías de otras mujeres.

Tampoco estamos de acuerdo con la interpretación que hace Louis Howard Quackenbush sobre el comportamiento del forastero y la conquista que lleva a cabo con cada una de las tres Pascualas, pues, siguiendo su (psico)análisis, dicha actitud no hace más que evidenciar lo siguiente:

la violación de todas las mujeres por los hombres lascivos y sin escrúpulos, porque cada una de estas mujeres [...] capta[n] una mentalidad femenina antigua y estereotipada: la madre casada con un hombre viejo y enfermo que morirá pronto (fallece durante la primera parte del drama), se cansará luego de su vida aburrida y se dejará conquistar por este hombre misterioso y muy macho; a su vez su hermana Úrsula, la «muda», que sufrió un fuerte desengaño amoroso cuando su hermana le quitó al hombre a quien quería, ya de mujer mayor, aunque sin experiencia y sin esperanzas, irá a convertirse en la solterona violada que se vuelve loca porque hasta cierto punto le gustó la experiencia y, además, no opuso resistencia. Por último, la niña quinceañera con todas sus fantasías, la adolescente que quiere escaparse de esa prisión que es su pueblo [...], convirtiendo su vida en un cuento de hadas (140).

Los personajes de Isidora Aguirre van más allá de estos «estereotipos femeninos» de casada aburrida, solterona violada y quinceañera soñadora, incluso de los masculinos, hombre macho y misterioso que enamora a todas, por lo que reducir los caracteres a ellos nos parece todo un desacierto, además de atentar contra la magia y la poesía que crea la obra. Sólo por detenernos en un aspecto, queremos aludir a la mudez de Úrsula. Sea ésta voluntaria o no, creemos que debe entenderse como una metáfora del sentimiento dormido, del amor que no ha llegado a materializarse, en contraposición a su hermana Elvira, que ya lo ha conocido y, por lo mismo, necesita que éste se verbalice. En la segunda versión Elvira dirá: «...no puedo engañarme: ¡hay algo que me empieza a faltar!... Que él me quiera. Y algo más ¡que me lo venga a decir! (19). De Úrsula se nos dice que «habla en sueños» (22). Su mundo es el silencio, quizá por esto ella será la primera que se «refugie» en la laguna, lo que nos trae ecos de aquel romance de Federico García Lorca, perteneciente a *Romancero gitano*, en el que se incluye una serie de «Tres romances históricos». Uno de ellos, el segundo en particular, se titula «Burla de don Pedro a caballo», con un subtítulo, «Romance con lagunas». En la «Última laguna» leemos: Bajo el agua/están las palabras. /Limo de voces perdidas» (1974a, 438). ¿Las habrá ido a buscar Úrsula?

El director del Instituto chileno-francés de Antofagasta, Jean Lucat, después de la lectura y estreno de la segunda versión de Isidora Aguirre, en mayo de 1976, escribió un comentario bastante enjundioso de esta obra. Entre otras cosas, además de considerar al personaje masculino como clave del drama, remarca que éste no hace más que evidenciar su «irrealidad» en escena, pues en verdad «no existe» como tal:

El forastero no llega por casualidad... «no extravió el camino»... Él es la forma identificable para el espectador de esa necesidad del Otro que sufren las tres mujeres.

Y el Otro es a la vez el Demonio mayor, el adversario con quien la lucha a muerte podrá empezar en este anfiteatro, en esta «media-luna» de los rodeos chilenos, en este circo de farsa en el que el Machi (el *Diablo*) con huascazos va ordenando a sus bestias, los diablillos (*duendes*) del Coro, tirando de los hilos hasta romperlos, como un infatigable Maestro de Ceremonias de este «teatro dentro del teatro» (1).

Si, según este autor, el hombre representa el deseo o la necesidad del Otro, lo que nosotros denominamos el conceptualismo áureo de la temática amorosa, utilizando un tópico clásico ampliamente tratado en el Siglo de Oro, más conocido como «amor al amor», las Pascualas –o Pascuala, Jean Lucat utilizará el singular para enfatizar su tesis– en contraposición hay que entenderlas como «un mismo ser, triplicado por la mágica virtud del arte» (2) y, en este punto, pareciera coincidir con la lectura que de esta leyenda diera Olga Arratia, salvo que ella lo hacía con el pretexto de comentar la pieza escultórica de Marta Colvin:

La Pascuala se desplaza continuamente, aún si está inmóvil, gracias a sus tres versiones: Elvira, la Muda y Catalina, tres momentos diferentes, tres edades, tres actitudes, tres tentativas de la felicidad, o tres tentativas para seducir la felicidad. Quizá al ser tres, se creen ellas más fuertes. ¿Acaso Edipo no responde a la Esfinge que ese animal cuyo número de patas cambia tres veces, es el hombre? (Lucat 2)¹²

Este hombre «irreal» que aparece y desaparece por arte de magia, del que no sabemos nada, ni siquiera su nombre –en la primera versión se hacía llamar Daniel Norton, pero en la segunda es simplemente «El forastero»–, contribuye a potenciar el misterio en la obra, pues él mismo se define como «el vendedor de sueños» (13), su única preocupación es cazar mariposas. Simbólicamente queremos enfatizar los cambios que van a sufrir cada una de las mujeres cuando el hombre irrumpe en sus vidas, pues si bien sus metamorfosis no implican una modificación radical como la que viven los insectos –de oruga a crisálida y luego a mariposa–, sí presentarán transformaciones que responden a la simbología de vida, muerte y resurrección, en este último sentido, su renacer como leyendas. Aun cuando tan sólo se trate de una reminiscencia en cuanto al título, de nuevo recordamos a Federico García Lorca, en este caso su drama *El maleficio de la mariposa*, el que resulta ser su «primer ensayo dramático» y durante mucho tiempo se creyó perdido, según cuenta el editor Arturo del Hoyo. A pesar de que *El maleficio...* se publicó tardíamente, en 1954, sabemos que se estrenó en Madrid en 1920. Dicha pieza, de dos actos y un prólogo, se presenta como «comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña el corazón» (5) y, aunque el tema es el amor, se trata del sentimiento amoroso que se desarrolla en una pradera entre insectos. Como sucede en las *Pascualas*, los personajes, al tratar de ir más allá del amor, mueren, por ello se nos advierte: «Y es que la Muerte se disfraza de Amor» (6). En el caso de las *Pascualas* sería oportuno añadir que «el Amor se disfraza de Muerte».

Hasta el momento hemos hecho varias alusiones al mundo de magia que presenciamos en las *Pascualas*. El énfasis en proveer a la obra de una atmósfera de «embrujo» fue una de las insistencias de la propia autora. En el diario de tra-

¹² El texto de Jean Lucat no los ha cedido Isidora Aguirre, se inicia con la siguiente aclaración: «Comentario de Jean Lucat Antofagasta 1976 (*Las Pascualas* 2ª versión. Instituto Chileno Francés de Antofagasta) sobre *La Leyenda de las Tres Pascualas*, de Isidora Aguirre (Después de la lectura y estreno de la obras por el Teatro de la Universidad de Chile, de Antofagasta, Mayo de 1976)». Al final aparece firmado y fechado en Antofagasta, el 20 de junio de 1976. Texto de 3 páginas.

bajo de *Las Pascualas*, Isidora Aguirre reitera que el drama ha de tener misterio, y que, por ello, no sólo el Forastero –Daniel Norton– ha de ser «misterioso» sino que también deben serlo los lugares donde transcurre la acción. Mucho tiene que ver en este sentido la utilización de los números a manera de ideas analógicas, imágenes expresivas o símbolos. Desde esta perspectiva nuestra autora empleó lo que ella misma denominó «Cábala del 3». Así, al referirse a cada uno de los tres cuadros en los que se divide el II acto, se detiene en el «Cuadro 2» y anota: «Una tormenta eléctrica. Hay un velorio de un niño ahogado en la laguna. Otro muerto, más el marido, son 3 (cábala del 3)» (2). Más adelante, pero en la misma entrada del diario, fechada el 21 de julio de 1957, a modo de corrección destaca que en «una obra con 3 escenas de amor y muertes no hay lugar para detalles y matices que pueden alargar y quitar fuerza dramática» (2). Posteriormente, el 6 de noviembre de 1957, vuelve sobre el mismo tema y en esta ocasión reconoce cuál ha sido la inspiración que la ha guiado:

Creo que la obra «pasa bien» del embrujo (la fatalidad y supersticiones) a los grandes trazos de la tragedia. Los personajes populares están excelentes [...] Contrastan estas tres mujeres [Mañuca, Gumerinda y Carmela] con las tres Pascualas, o más bien, las equilibran (con el uso de la cábala del número 3), y Antonio, [...] representa un poco al forastero. Con la actuación adquieren mayor relieve y todo su valor este recurso, la «cábala» del 3 y sus múltiplos (inspirada en un autor que admiro, Valle Inclán, en su *Tirano Banderas* que usa la del 7 (6).

Difícil sustraerse al «embujo» del tres al que nos «somete» Isidora Aguirre, máxime cuando se hace visible desde el mismo título de su segunda versión, *La leyenda de las tres Pascualas*, en la que se refuerza la tesis de la simbología numérica o, como diría Juan Eduardo Cirlot, de la «síntesis espiritual» (336). A propósito no queremos obviar los comentarios que hace el escritor catalán, porque los datos aportados parecen ser conocidos –y manejados– por Isidora Aguirre:

El tres es un número sobre el que nunca se insistirá bastante, por su extraordinario dinamismo y riqueza simbólica. El valor resolutorio del tercer elemento, queremos indicar, puede tener un aspecto favorable, pero también adverso. Por ello aparecen en mitos y leyendas, constantemente, tres hermanos, tres pretendientes, tres pruebas, tres deseos. El elemento uno y el dos corresponden en cierto modo a lo que se tiene; el tercer elemento es la resolución mágica, milagrosa, que se desea, se pide y se espera. Pero este tercer elemento, como decíamos, puede ser negativo. Así como hay leyendas en que, donde fracasan el primero y el segundo (pasa a veces con seis, y vence el séptimo), triunfa el tercero, la inversión del símbolo produce el resultado contrario, es decir, que a dos datos favorables (que suelen ser crecientes) sucede un tercero destructor, o negativo (338-339).

La interpretación del tres tiene múltiples y diversas lecturas. Sigmund Freud opina que es un emblema sexual, el cristianismo lo asocia con la Trinidad y Pitágoras sostiene que es el número perfecto porque tiene un principio, un medio y un fin (Pérez-Rioja 405-406). Casi todas estas interpretaciones pueden «leerse» en la obra de Isidora Aguirre, tal como apreciamos en el empleo que esta autora hace de dicho número, y no queremos constatar lo que de por sí resulta evidente, que se trata de un drama estructurado en tres actos, lo que responde a la máxima de presentación, nudo y desenlace y permite que de esta manera evolucionen los sentimientos, los personajes y la acción dramática. Organización a la que también responde la obra *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Pero más allá

de esto hallamos la magia numérica en las mujeres protagonistas: Elvira, Úrsula y Catalina; en las edades de cada una de ellas –treinta y cinco, treinta y tres y quince, respectivamente–. Sin olvidar que el forastero tiene treinta años. Estas féminas que, como señalaba más arriba Juan Eduardo Cirlot, por lo general constituyen leyendas «aciagas», como aquella de la tradición oral, «tres eran tres las hijas de Elena, tres eran tres y ninguna era buena» y que no puede por menos que evocarnos a las tres hijas de esa otra Elena mexicana que recreará Laura Esquivel en *Como agua para chocolate*: Rosaura, Gertrudis y Tita. Tal vez para reforzar el componente imaginario Ramón del Valle Inclán jugó con el siete, que en cierta forma implica al tres, unión del ternario y el cuaternario, como también lo hizo Federico García Lorca, ya que éste es el número de las hijas de Bernarda Alba. Otras recurrencias a esta «cábala del 3», que adivinamos en la segunda versión de las *Pascualas*, son las siguientes: tres son los años que hace que el marido de Elvira está inválido (8). Tres veces golpea el Forastero en el portón (12). Tres dobleces hacen los sirvientes en una sábana (13). Tres velas encendidas (15). Tres pataguas (27). Tres difuntos –el loco Anselmo, el patrón y el angelito– (31). Tres pedidos o rezos a San Lorenzo (38). Tres campesinos montados en caballos de palo con cabezas de paja (44). Tres golpes de riel (51). Tres veces canta el gallo (53). Tres ahogadas...

Si, como hemos señalado, en esta obra se manifiesta un gusto por la numerología, así mismo se recogen diversas convicciones que nos llevan desde la religión católica a la superstición. Esta última íntimamente vinculada con las creencias populares. Esto explica que se dé por supuesto la existencia del «Cuero» que chupa a las personas cuando se acercan a la orilla, «Diz que es feazo, que tiene forma de pellejo de animal vacuno» (25), lo que nos evoca aquella crónica del soldado Vicente Carvallo y Goyeneche y el comentario de Armando Cartes Montory (30) que recogimos más arriba. Pero también que se «venere» a las ánimas, «almas que vagan en pena» (2), y que se les construya «animitas» (4), pequeñas casas donde puedan encontrar asilo: «para que salgan de pena y le vean la cara a Dios» (4). Un ejemplo de ellas lo encontramos en el libro de Juan Forch, *Animitas. Templos de Chile*, en el que, a modo de reportaje poético, recoge diversas fotografías a lo largo de este país con una *loca geografía*, parafraseando a Benjamín Subercaseaux. Juan Forch se acerca poéticamente a esta creencia y nos dice:

el ánima:
 espíritu
 hálito de vida desvanecido
 silente soplo de Dios esperanzado
 alma
 penante
 ociosa
 vagando entre los vivos (Forch 26).

Y qué decir del «velorio de angelito» que documenta Isidora Aguirre, tradición campesina para velar a los niños que mueren de poca edad: «Se viste con una túnica y le ponen alitas de papel plateado entre cirios y flores. Le cantan y de esa manera aseguran su entrada al cielo» (30). Una costumbre para que los padres queden conformes. El dinero siempre debe alcanzar: «Puede faltar para medicina, pero nunca para hacerle velorio al angelito. ¿No ve que así la madre se asegura que tiene alguien en lo alto para que cuide a los demás niños, y que al morir le

abra a ella las puertas del cielo?» (31). Como ésta muchas otras son las creencias y supersticiones de las que se hace eco nuestra autora, mundo de presagios y de malos agüeros, como el vuelo del chonchón, la presencia de choroyes, las alusiones al Maligno, al Diablo, Satanás, Lucifer, los duendes –carmelitos–, las brujas y los brujos... por citar tan sólo algunas.

Respecto a la religión católica observamos que ésta se materializa, sobre todo, en la lectura que en silencio lleva a cabo Úrsula y que Catalina hace en voz alta, que no es otra que *La leyenda dorada*, una obra hagiográfica que, según Alberto Manguel, después de la Biblia fue la más popular de la Edad Media. En verdad, *La leyenda dorada* es esencialmente «un florilegio de lecturas ejemplares que narran las fechas cumbre de la liturgia católica y la vida de los santos reconocidos por la Iglesia del siglo XIII» (Manguel 7). Úrsula, como la Angélica de *El Sueño* (1888) de Émile Zola, no lee más que este libro, porque de esta forma se apodera de sus infiernos y milagros, sus torturas y redenciones, sus castigos, recompensas y martirios. Como relata Zola «cuando una doncella hace el signo de la cruz todo el infierno se desmorona» (Manguel 10) y Úrsula lo debe haber aprendido. Creemos que el hecho de que Isidora Aguirre haya variado el nombre de los personajes de la primera a la segunda versión radica en la importancia que le concede a esta obra, que no está presente en el texto de 1957, pero sí en el de 1975. De este modo, si en principio las mujeres se llamaban Elvira, Adelaida y Marcela, luego pasarán a denominarse Elvira, Úrsula y Catalina. Santa Catalina y santa Úrsula junto al episodio de las once mil vírgenes son algunas de las vidas recogidas en *La leyenda dorada*, pero también se alude a ellas en *La leyenda de las tres Pascualas*, pues estos dos títulos tienen en común que nos aportan una serie de datos, anécdotas y sucesos, donde las escrituras hagiográficas se unen a las tradiciones populares y las leyendas sacras a la realidad cotidiana. Además, ciertos atributos de las Pascualas se corresponden con los símbolos o iconografía religiosa. De esta forma, Catalina vendría a ser la contracara de la santa, Catalina de Alejandría, aunque comparta con ella la determinación que le impone el propio nombre: *Catharina* palabra compuesta de *catha* ‘universo’ y de *ruina* ‘desmoronamiento’, por lo que significa ‘total destrucción’. Según *La leyenda dorada* «esta santa destruyó completamente cuanto el diablo en ella trató de edificar» (Vorágine 765). Se caracteriza por su humildad, virginidad y menosprecio de las cosas temporales. No podríamos decir exactamente lo mismo de la Pascuala. En lo que respecta a Úrsula ella será la que más se acerque a este sentido de beatitud, pues como señalamos antes, se proyecta en la lectura *dorada*, aspirando a ser una mártir, lo que logra, en cierto modo, pues ella es la primera que se sacrifica, quizá al comprobar que no está hecha con la misma pasta que se requiere para ser santa.

Con todo, afirmamos que las *Pascualas* se han visto envueltas en una trama erótica, lúdica y trágica, que bien podríamos denominar *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) –*El juego del amor y del azar*–, para hacer un guiño a la obra clásica del escritor francés Pierre de Marivaux (1688-1763), con el que, salvando las distancias, Isidora Aguirre presenta algunas similitudes, sobre todo en lo que concierne a la observación del sentimiento amoroso, a su desarrollo o metamorfosis, a las convenciones sociales y mundanas, a las relativas contradicciones de los personajes entre el «ser» y el «parecer», el instinto, el deseo y las apariencias. Aunque también podríamos establecer «afinidades» con la obra *Le jeu de l'amour et de la mort* (1925) –*El juego del amor y de la muerte*– del también autor galo Romain Rolland (1866-1944). En

ambos textos *Eros* se transforma en *Thanatos*, planteamiento que aparece de manera temprana en una de las primeras lecturas que hiciera de esta obra el director de la misma, Eugenio Guzmán, y que Isidora Aguirre recogió en su diario de trabajo, el día 17 de octubre de 1957: «Segunda lectura con los actores [...] [Eugenio Guzmán] habló de la similitud con el «destino» en las tragedias griegas. La pasión que deforma los sentimientos y puede arrastrar a la muerte» (3).

Una obra, dos versiones, y la misma metáfora: el erotismo, el deseo, es la clave para descubrir el enigma del mundo, como se lee en *Un río, un amor* (1929) de Luis Cernuda. Por lo mismo, hemos titulado este ensayo «Furia color de amor, amor color de olvido», para hacer un doble homenaje, no sólo al poema de Luis Cernuda, «La canción del oeste» (90), sino también a Federico García Lorca, pues estos mismo versos fueron utilizados por el poeta granadino para inaugurar la primera serie de poemas –«Poemas de la soledad en Columbia University»– que conforma su *Poeta en Nueva York*. Amor, pasión, muerte y olvido, ¿no son estos los ejes sobre los que se vertebran esta leyenda?...

EL TRIUNFO DE LA MEMORIA

Conviene adentrarse con cautela en los laberintos de la memoria, tanteando huellas y buscando la puerta precisa. De otro modo corres el riesgo de convertirte en asesina de recuerdos.

(Isidora Aguirre, *Doy por vivido todo lo soñado*).

Una última pregunta. ¿Hasta qué punto estos amores de las Pascualas tienen color de olvido? Desde la conciencia mítica podemos entender que estas muertes no han sido del todo en vano, de alguna manera las Pascualas han sobrevivido, pues se han convertido en inmortales. A este propósito recordemos lo enunciado por Isidora Aguirre: «Triunfa finalmente la leyenda sobre la compleja realidad cotidiana y bajo esta síntesis poética o enriquecida por la fantasía popular, pasa a integrar la tradición» (1957a, 1).

Esta idea del triunfo de la memoria frente al olvido es también una constante en el teatro de Isidora Aguirre, y en este punto queremos traer a colación un texto emblemático al respecto, *El retablo de Yumbel*, pues si dicha obra se erige como un «recordatorio y homenaje a los detenidos-desaparecidos» (9), como señala la propia autora en las palabras de presentación de la obra, igualmente se eleva como un canto desesperado para que no se olvide, pues ésta es la manera para que no se repitan los desmanes cometidos en el pasado. Así, las madres, como coro popular, van repitiendo: «¡No podemos olvidar!» «¡No debemos olvidar!» «Si olvidamos el pasado ¡estaremos condenados a repetirlo!» (1987, 69 y 72).

Memoria que se entreteje con la lírica y el embrujo, premisa que coincide con la respuesta que diera Isidora Aguirre ante la pregunta de si existe un discurso literario femenino diferente al masculino. Por lo general, señaló, «el lenguaje de la mujer es más cercano a la realidad y a la vez busca la poesía y la magia» (1991, 71-72). Su teatro es reflejo de la realidad chilena, aderezado con una dosis de realismo mágico y una dimensión poética que impregna el lenguaje, éstas son sus marcas de estilo, aunque también son sus «necesidades en lo formal o contenido» (1991, 75), como ella misma ha reconocido.

Por último, queremos ceder la palabra a Federico García Lorca, quien en una charla sobre teatro expresa su sentir sobre el «latido social e histórico», que, en cierta manera, no es más que el ritmo de la memoria, entendiendo como tal el bagaje cultural e *identitario*. De seguro nuestra autora compartirá esta defensa:

[yo hablo esta noche] como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama «matar el tiempo» (1178).

Pero no podemos concluir sin aludir a ese otro elemento remarcado por García Lorca, «el drama de sus gentes y el color genuino» que debe formar parte de la dramaturgia. Esto mismo es lo que desde una perspectiva de género valora Raquel Olea, aunque su consideración parte del conocimiento que tiene de la producción literaria de mujeres poetisas y narradora chilenas cuyos textos emergen durante la década de los ochenta y principio de los noventa.

Desde los espacios de lo latinoamericano, es en los dobleces del mestizaje, en las identidades de cuerpos provistos de otros lenguajes, donde narradoras y poetisas –nosotros añadimos dramaturgas– en cruces de tradiciones y lenguajes, hacen emerger un discurso literario que construye una razón de (ser) latinoamericana, un discurso que provea esa razón (15).

En una reciente reflexión que hacía Ángela Molina a partir de la puesta en escena de la muestra *Un teatro sin teatro* que el historiador Bernard Blistène preparó en julio de 2007 para el MACBA –Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona–, se nos dice lo siguiente:

La teatralidad va más allá de la producción de significado en escena. Es un acontecimiento político desde la resistencia, una expresión siempre en *dirección contraria* capaz de producir subjetividades alternativas y significados a partir de un lenguaje ancestral que remite a la antigua medida del ser humano. El *convivio* de lo teatral apunta a la escala de lo corporal y al territorio. Es volátil, porque se consume en el momento de su nacimiento. No es la idea realista de una copia de la vida, sino una experiencia vital intransferible, antídoto frente al artificio de lo social (Debord) y herramienta de asunción del horror pasado y presente (Molina 16).

Por ello, para reforzar esta idea de la dramaturgia de Isidora Aguirre como «experiencia vital transferible» nos ha parecido conveniente comenzar con el poema «Doy por ganado» del poeta y dramaturgo chileno Juan Guzmán Cruchaga (1895-1979), perteneciente a su último libro, *Sed* (1978), porque éste le sirve a Isidora Aguirre como inspiración para dar título a su obra «testimonial», *Doy por vivido todo lo soñado* (1987). Porque en este juego de recurrencias se demuestra,

contraviniendo lo anotado por Ángela Molina, que la experiencia vital puede –y debe– ser «transferible», más allá de las copias y los artificios, esto quizá sea uno de los grandes aciertos del arte y, en particular, del teatro de Isidora Aguirre.

OBRAS CITADAS

- AA.VV. *Teatro chileno actual. Antología*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966.
- AA.VV. «Dramaturgia chilena (1950-2000)». *Memoria chilena. Portal de la cultura de Chile*. http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=dramturgiachilenaenlasegundamitaddelsigloxx (27-4-2006).
- Acevedo Hernández, Antonio. *Leyendas chilenas*. Santiago de Chile: Nascimento, 1952.
- Aguirre, Isidora. *Las Pascualas*. Santiago de Chile: texto de 42 páginas, cedido por la autora, 1957a.
- «Diario de trabajo de la obra *Las Pascualas*». Santiago de Chile: texto de 8 páginas, cedido por la autora, 1957b.
- «Carta personal dirigida a Recabarren». Santiago de Chile: texto de 9 páginas, cedido por la autora, 1957c.
- «Sobre mi teatro». *Teatro chileno actual. Antología*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966, pp. 51-53.
- *La leyenda de las tres Pascualas*. Santiago de Chile: texto de 56 páginas, cedido por la autora, 1975.
- *Retablo de Yumbel*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- *Doy por vivido todo lo soñado*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- «Respuestas al cuestionario». *Dramaturgas Latinoamericanas contemporáneas. (Antología crítica)*. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie (eds.). Madrid: Verbum, 1991, pp. 71-75.
- *La pérgola de las flores*. 2ª edición. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2003.
- «Isidora Aguirre (Lado B). Más allá de San Rosendo». Entrevista de Muñozcoloma. *Escáner cultural. Revista virtual* 77 (2005a). <http://www.escaner.cl/escaner77/mc.html> (27-4-2006).
- «Isidora Aguirre, gloria del teatro nacional». Entrevista de Virginia Vidal. *Anaquel Austral* (2005b). http://virginia-vidal.com/publicados/entrevistas/article_74.shtml (27-4-2006).
- «Cuatro destacadas mujeres recibieron la Medalla Pablo Neruda». *Radio cooperativa* (2005c). http://www.cooperativa.cl/p4_noticias/site/artic/20050305/pags/20050305173126.html (27-4-2006).
- Andrade, Elba e Hilde F. Cramsie (eds.). «Estudio preliminar: Isidora Aguirre (Chile)». *Dramaturgas Latinoamericanas contemporáneas. (Antología crítica)*. Madrid: Verbum, 1991, pp. 25-32.
- Balboa Echeverría, Miriam. «Historia y representación en Chile: La voz de Isidora Aguirre». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992, pp. 421-427.
- Barrenechea de Holzapfel, María Eugenia. «Relato de “La leyenda de las tres Pascualas”, de Isidora Aguirre», texto de una 1 página, cedido por la dramaturga.
- Cartes Montory, Armando. *Las tres Pascualas. Patrimonio natural y cultural de Concepción*. Concepción: Editorial Pencopolitana, 2005.
- Cartes Montory, Armando. «La leyenda de las tres Pascualas en la literatura». *Las tres Pascualas. Patrimonio natural y cultural de Concepción*. Concepción: Editorial Pencopolitana, 2005, pp. 102-148.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1942-1962)*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002, pp. 102-148.

- Cirlot, Juan Eduardo. «Números». *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998, pp. 334-339.
- Dölz-Blackburn, Inés. «Códigos verbales y extra-literarios en el tratamiento de la violencia en dos obras del teatro de protesta en Chile: *Lo que está en el aire* de Carlos Cerda y *El retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre». *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Eds. Peter Roster y Mario Rojas. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1992, pp. 275-283.
- Edwards, Jorge. *El inútil de la familia*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Forch, Juan. *Animitas, Templos de Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- Galán, Eduardo. *La casa de Bernarda Alba*. Federico García Lorca. Madrid: Ciclo Editorial, 1989.
- García Lorca, Federico. *Obras completas: Verso. Prosa. Música. Dibujos*. Ed. Arturo del Hoyo. Pról. Jorge Guillén. 19ª edición. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1974a.
- *Poeta en Nueva York. Obras completas: Verso. Prosa. Música. Dibujos*. Ed. Arturo del Hoyo. Pról. Jorge Guillén. 19ª edición. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1974a.
- «Burla de don Pedro a caballo. Romance con lagunas». *Romancero gitano. Obras completas: Verso. Prosa. Música. Dibujos*. Ed. Arturo del Hoyo. Pról. Jorge Guillén. 19ª edición. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1974a, pp. 436-438.
- *Obras completas: Teatro. Entrevistas y Declaraciones. Cartas*. Ed. Arturo del Hoyo. Prol. Vicente Aleixandre. 19ª edición. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1974b.
- *El maleficio de la mariposa. Obras completas: Teatro. Entrevistas y Declaraciones. Cartas*. Ed. Arturo del Hoyo. Prol. Vicente Aleixandre. 19ª edición. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1974b, pp. 3-57.
- *La casa de Bernarda Alba. Obras completas: Teatro. Entrevistas y Declaraciones. Cartas*. Ed. Arturo del Hoyo. Prol. Vicente Aleixandre. 19ª edición. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1974b, pp. 787-882.
- «Charla sobre teatro». *Alocuciones. Obras completas: Teatro. Entrevistas y Declaraciones. Cartas*. Ed. Arturo del Hoyo. Prol. Vicente Aleixandre. 19ª edición. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1974b, pp. 1177-1180.
- Giorgi, Rosa. *Santos*. Trad. Carmen Muñoz del Río. Barcelona: Electa, 2002.
- Hurtado, María de la Luz. «Isidora Aguirre: apelación a una primaria organización de los desposeídos». *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual (1960-1973)*. Santiago de Chile: CENECA, 1983, pp. 15-22.
- «Isidora Aguirre: al trasluz de la historia». *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Ed. Heidrun Adler y George Woodyard. Madrid: Iberoamericana, 2000, pp. 57-74.
- Irrarázabal Sánchez, Elena. «Los secretos de *La pérgola de las flores*». *El Mercurio*. 14 de septiembre (2003).
- Lucat, Jean. «Comentario sobre *La leyenda de las tres Pascualas*, de Isidora Aguirre», texto de 3 páginas, cedido por la dramaturga, 1976.
- Manguel, Alberto. «Prólogo». *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial Bolsillo, 2004, pp. 7-14.
- Molina, Ángela. «El museo como escenario». *El País*. Suplemento de Cultura *Babelia*, n° 776, 7 de octubre de 2006, p. 16.
- Monteleone, Jorge. «Rehén de la hermosura». *La Nación*. Suplemento de Cultura, 8 de septiembre de 2002, p. 1.
- Neruda, Pablo. *Obras completas*. Ed. Hernán Loyola. Vol. I. Galaxia Gutenberg. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- Nigro, Kirsten. «Sexualidad y género: La mujer como signo en el teatro latinoamericano». *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990, pp. 257-266.

- Olea, Raquel. «Presentación». *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, 1998, pp. 11-18.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de Símbolos y mitos*. 7ª edición. Madrid: Tecnos, 2003.
- Pérez Maricevich, Francisco. «Comentario». Josefina Plá. *El espejo y el canasto*. Asunción, Paraguay: Ediciones NAPA, 1981, pp. 5-7.
- Plath, Oreste. «La laguna de *Las Tres Pascualas*». *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Santiago de Chile: Nascimento, 1973, pp. 234-236.
- Quackenbush, Louis Howard. «Isidora Aguirre». *Escritoras chilenas. Teatro y ensayo*. Eds. Benjamín Rojas Piña y Patricia Pinto Villarroel. Vol. I. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994, pp. 135-152.
- Repetto Betes, José Luis. «Introducción». *Santoral del clero secular. Del siglo XIII al siglo XX*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, pp. I-XX.
- Rojas Piña, Benjamín. «El teatro: Prólogo». *Escritoras chilenas. Teatro y ensayo*. Eds. Benjamín Rojas Piña y Patricia Pinto Villarroel. Vol. I. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994, pp. 131-134.
- Sandoval-Gessler, Enrique. «El tema de la marginalidad en dos dramaturgos contemporáneos: Athol Fugard y Juan Radrigán». *Polis. Revista On-line de la Universidad Bolivariana* I-3 (2002). <http://www.revistapolis.cl/3/sandovl3.htm> (27-4-2006).
- Sandoval, Enrique. «El papel de la mujer en el teatro latinoamericano». *Cyber Humanitatis* 31 (2004). http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14067%25261SID%253D499,00html (27-4-2006).
- Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. 11ª edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Vera Lamperein, Lina. *Presencia femenina en la literatura nacional. Una trayectoria apasionante 1750-1991*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Villegas, Juan. «Prólogo: una antología como debe ser». *Dramaturgas Latinoamericanas contemporáneas. (Antología crítica)*. Eds. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie. Madrid: Verbum, 1991, pp. 9-11.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Trad. Fray José Manuel Macías. Vol. I-II. Madrid: Alianza Editorial Forma, 1990.
- *La leyenda dorada*. Trad. Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial Bolsillo, 2004.
- Zaza, Wendy-Llyn. *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.