

ROMENA CASTILLO, J. (ed.). Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Madrid: Visor, 2005.

## Los espacios sociales en la dramaturgia de Isidora Aguirre

Carmen Márquez Montes  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Isidora Aguirre (Santiago de Chile, 1919), es una de las dramaturgas<sup>1</sup> más significativas del panorama hispanoamericano. Entra en la escena con piezas de pequeño formato en la década del cincuenta<sup>2</sup>, en las que reflexiona sobre las clases más desfavorecidas de su entorno, tendencia que permanecerá siempre en su producción. En una línea de teatro social encuadrada en la tradición del teatro chileno<sup>3</sup>. Además, en los momentos en que comienza a escribir la dramaturgia, hay una necesidad de dar cabida al acontecer ambiental, debido a la situación de descontento de la sociedad chilena hacia sus gobernantes, y que se intensifica en la década siguiente, dando lugar a un espíritu de rebeldía que se percibe en todos los aspectos de la vida y especialmente en el teatro. De manera que se produce un auge de teatros universitarios<sup>4</sup> e in-

<sup>1</sup> Isidora Aguirre también ha publicado las novelas: *Doy por vivido todo lo soñado* (1987), *Carta a Roque Dalton* (1990) y *Santiago de diciembre a diciembre* (1998); los libros infantiles: *Ocho cuentos* (1938) y *Wai-Kii* (novela infantil) (1948). Ha escrito numerosos guiones de cine y adaptaciones para radio y televisión. Ha ejercido como profesora de Teatro chileno y de Técnica literaria del drama en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

<sup>2</sup> *Carolina* (obra en un acto), *Pacto de medianoche* (obra en un acto), *Entre dos trenes* (obra en un acto), *La sardina* (monólogo), *La micro* (monólogo), entre otras.

<sup>3</sup> Como ejemplo baste citar a Armando Mooch (1894-1942), Germán Luco Cruchaga (1894-1936) o Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), los dramaturgos más significativos de la primera mitad del siglo XX, que escriben un teatro en el que dan entrada a la situación social. El primero, analizando a la clase media; el segundo, la vida campesina; y el tercero, a los obreros.

<sup>4</sup> Los de mayor actividad en la década del cincuenta y sesenta son: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, creado en 1941, pero que en 1959 toma el nombre de Instituto del Teatro de la Universidad de Chile ITUCh; el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943); Teknos, Teatro de la Universidad Técnica del Estado (1958); y el Teatro Universitario de Concepción.

dependientes<sup>5</sup> y aparece una nutrida nómina de nuevos dramaturgos<sup>6</sup> que siguen tres tendencias principales en su creación: 1) escudriñar la crisis de la oligarquía y la burguesía; 2) mostrar la pobreza que provoca la sociedad moderna; y 3) adoptar un posicionamiento político-revolucionario militante (cf. Hurtado, 1997: 194-202). Líneas que pueden manifestarse en un único autor, como es el caso de Isidora Aguirre. Tampoco hay que olvidar que esta corriente de militancia política en el teatro está presente en toda la Hispanoamérica del momento, donde las tesis del teatro político de Piscator y los postulados de Brecht (cf. Toro, 1987) tuvieron una gran aceptación, pues aportaban las estructuras adecuadas para dar cabida a la convulsa situación por la que atravesaban estos países.

A pesar de estas influencias, no hay que pensar que su producción sea mimética, sino que la autora ha mostrado una visión personal sobre la realidad toda de su país. Lo que la diferencia de los otros componentes de su generación es que ha pretendido, desde una visión abarcadora, reflexionar sobre la situación chilena tanto a través de acontecimientos y situaciones del presente como desde la historia. De este modo, ha elaborado en clave teatral una historia chilena, tocando todos los momentos y acontecimientos significativos de su país, desde las luchas de los mapuches contra los españoles, pasando por la independencia, la guerra civil, las revueltas de inicios de siglo XX, hasta la dictadura de Pinochet.

Para realizar el recorrido por esta peculiar historia chilena se ha optado por seguir el orden cronológico de la historia y no de la producción de la autora. Así que la primera pieza en la que hay que detenerse es *Lautaro*, «una epopeya sobre el pueblo mapuche»<sup>7</sup>. Obra en dos partes: la primera dividida en tres jornadas y la segunda de jornada única, además de un prólogo titulado «Los antepasados» y el epílogo «Ocaso del caudillo». Está concebida con una estructura brechtiana, con recitados, partes musicales<sup>8</sup>, distanciamiento, etc.

En el prólogo se recita y canta, en un tono casi mítico, al pasado, cuando los mapuches eran dueños de la tierra, antes de la llegada de los «huincas» (extranjeros). La primera jornada se inicia en un poblado indígena al que llega

<sup>5</sup> Los tres más significativos son: ICTUS, Sociedad de Arte Escénico y Compañía de Los Cuatro.

<sup>6</sup> Entre los autores que comienzan a estrenar sus textos y que conforman esta generación se pueden citar a María Asunción Requena (1915), Fernando Cuadra, Fernando Debesa (1921), Sergio Vodanovic (1926), Luis Alberto Heiremans (1928-1964), Egon Wolf (1926), Jorge Díaz (1928), entre otros.

<sup>7</sup> Primero se tituló *Marichi Hueu (Nunca seremos vencidos) Epopeya mapuche y vida de Lautaro*, y así apareció en su primera edición de la revista *Conjunto* en 1980. Fue estrenada por Producciones Teatrales Chilenas en 1982. En 1981 había ganado el Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn, organizado por la Universidad Católica.

<sup>8</sup> Las canciones y música fue realizada por el grupo «Los Jaivas».

Valdivia y sus soldados. A partir de ese momento comienza la invasión y el joven Lautaro es llevado con los españoles como asistente de Pedro de Valdivia. Con él permanecerá dos años, en los cuales se entabla entre ambos una peculiar relación de dominador-dominado a la vez que paterno-filial. Hay respeto y afecto, pero Lautaro recuerda continuamente que su pueblo y, por tanto, él mismo, están subyugados al poder «huinca». El joven mapuche aprende la lengua, costumbres y técnicas de guerra de los españoles, que le resultará de gran utilidad en el futuro. Se debate entre el respeto y afecto que ha recibido por parte de Valdivia y por el sufrimiento de su pueblo dominado, ya no está seguro a cuál de los dos mundos pertenece. Al final de la segunda Jornada Lautaro tiene la visión de su padre muerto, quien le aclara que su lugar está con los suyos:

LAUTARO.- [...] *Si es tu claro pensamiento el que me visita, di pronto, ¿a quién debo dar la razón... a Valdivia o a mi pueblo?*

CURIÑANCU.- *Cada cual tiene sus razones. Las de tu pueblo no son buenas para Valdivia. Las de Valdivia no son buenas para tu pueblo.*

LAUTARO.- *Lo sé, padre. ¡Es por eso que mi alma está dividida!*

CURIÑANCU.- *Responde entonces: ¿quiénes son los que se fatigan en las encomiendas y lavaderos de oro y son duramente castigados si intentan huir? ¿Los extranjeros o los nuestros?*

LAUTARO.- *¡Los nuestros, padre, son los que se fatigan y mueren!*

CURIÑANCU.- *¿Quiénes llegaron a apoderarse de nuestra tierra y a imponernos sus leyes?*

LAUTARO.- *¡Los extranjeros!*

CURIÑANCU.- *¿Quién los manda, quién los guía?*

LAUTARO.- (Con dolor) *Valdivia.*

[...]

CURIÑANCU.- *Hijo mío, ve con los tuyos, y ¡muéstrales el camino ¡El Padre-Dios te proteja! Curada está tu alma (Aguirre, 1992: 1142-1143).*

Pero a su vuelta, en la tercera jornada, su pueblo no lo acepta, pues considera que está contaminado por la influencia «huinca». Finalmente, Lautaro se integra y logra convencerlos para emprender la lucha de liberación, ya que en su estancia con ellos ha aprendido que son vulnerables, que los españoles no son invencibles. La guerra va a comenzar.

La segunda parte, bastante más breve, presenta la guerra y la victoria sobre los españoles, que deben cruzar el río Bío Bío, frontera natural de las tierras mapuches. Mientras que en el epílogo, Lautaro, enardecido por la victoria y a pesar de que su ejército está diezmado, por la peste y la hambruna producto de la guerra, decide perseguir al español más allá de sus fronteras.

En esta segunda empresa resulta vencido por la traición del Picunche. Traición simbólica porque representa también la del propio Lautaro, que ha traicionado el ideario mapuche al iniciar esta persecución más allá de sus tierras. En la primera lucha estaba guiado por la defensa y protección de la tierra de sus antepasados, lo que le conduce al triunfo, pero ahora era guiado sólo por el odio y la venganza, de manera que sólo podía terminar en catástrofe.

El epílogo está conformado tanto por recitaciones como por partes dialogadas en las que se observa la muerte de Lautaro. A pesar de este final trágico, la obra termina de modo esperanzador, con el grito de guerra mapuche que lanza Lautaro desde la muerte.

A pesar de la estructura brechtiana, Lautaro y Valdivia no son personajes tipo, sino que Isidora Aguirre ha sabido dotarlos de un carácter muy preciso. A través de los extensos diálogos se va apreciando la evolución psicológica del joven Lautaro que, desde su rabia inicial, va madurando y sabiendo reconocer las virtudes de Valdivia, lo que le lleva a dudar de su identidad. Y Valdivia reconoce el valor del pueblo mapuche a través de este joven valeroso, inteligente y orgulloso; hay un respeto creciente, que en ocasiones, se torna verdadera admiración. En la batalla se reconocen dignos adversarios y son concientes de que pertenecen a dos mundo irreconciliables.

Esta obra ofrece de forma narrativa y de un modo un tanto objetivo la dicotomía entre dos mundos, dos imaginarios, que aún están presentes en Chile. Ello, según ha apuntado en algún momento Isidora Aguirre, porque no se toma conciencia de la propia identidad, reclama el conocimiento de la historia para tratar de construir una identidad chilena, ahora escindida porque desconoce su pasado y por ende su propia identidad.

Se trata también de un grito a la lucha por la libertad, hay que recordar que fue estrenada en 1982, momentos en los que comienzan ya de forma más clara los movimientos contra la dictadura de Pinochet. De modo que el grito final de Lautaro es el de la propia autora a la sociedad chilena, un grito a la lucha por un espacio en el que desarrollarse libremente.

*Los libertadores. Bolívar y Miranda*<sup>9</sup>. Pieza en dos partes, está centrada en la independencia. Presenta a un Bolívar avejentado a sus cuarenta años, enfermo y agotado, que delira por las fiebres. Este estado le lleva a recordar algunos momentos de su pasado, desde la infancia, pasando por su corto matrimonio con María Teresa, sus amores con Manuela, su educación con Simón Rodríguez, etc. Todo ello al ritmo delirante y desordenado que le impone su mente febril. El tema recurrente son los remordimientos por haber traicionado a Miranda, ello lo lleva a reconstruir algunos momentos con el prócer chileno, desde su primer encuentro en Londres hasta que éste lo envía

a defender Puerto Cabello, y que Bolívar interpretó como un intento de alejarlo de la lucha. Tras la pérdida de esta plaza y las capitulaciones de Miranda, el joven Bolívar lo entrega al ejército español.

Hay una reflexión sobre los enfrentamientos y envidias entre los próceres de la independencia americana, quienes, desde los pedestales donde están sus estatuas en bronce, bajan de nuevo a tierra y debaten sobre sus actuaciones, el poder y los peligros de los deseos de grandeza. Hecho que terminó manifestándose en las continuas dictaduras que asolaron a los países hispanoamericanos tras la independencia. Resulta irónica, a la vez que amarga, la frase que menciona la estatua de Sucre al inicio: «Circula un dicho infame: "Sólo habrá libertad para los pueblos ¡cuando desaparezcan los libertadores!"» (Aguirre, 1993: 6). Refleja muy bien el espíritu crítico que inunda la pieza, a través de la cual, Isidora Aguirre hace una referencia a las dictaduras, sobre todo a la reciente chilena, en la que los dictadores enarbolan la bandera de salvadores de la patria.

Estrechamente relacionada con esta obra está *Diálogos de fin de siglo*<sup>10</sup>, pues el tema tratado es el de la guerra civil chilena<sup>11</sup>. La acción comienza al mes siguiente de finalizada ésta, en el momento en que el presidente Balmaceda<sup>12</sup> —perdedor de la guerra— se suicida. La situación de enfrentamiento y división de la sociedad chilena del momento es simbolizada a través de una familia en la que sus miembros han luchado en bandos distintos. Alberto, triunfador de la revolución, es nombrado intendente de Santiago. Mientras, su hijo Felipe, que había luchado en el bando de Balmaceda, llega clandestinamente a la casa. Esto provoca una serie de enfrentamientos y situaciones tensas que reflejan fielmente lo que sucede en el espacio público, un Chile dominado por la violencia, la intolerancia, la ambición, los intereses y el uso de la fuerza como solución a los problemas políticos y sociales. Lo que provoca muerte y destrucción.

Por ende, es de nuevo una obra en la que se presenta un hecho histórico como reflexión y trampolín para explicarse el presente. Como muy bien señala María Teresa Zegers:

*Hay un cuestionamiento del poder como perversión, a la violencia, y a una invitación a respetar el nebuloso espacio de finales de siglo, como el que vivimos ahora. En este sentido, hay también una invitación abierta*

<sup>10</sup> Estrenada en 1988 por el grupo ICTUS con dirección de Delfina Guzmán.

<sup>11</sup> La guerra civil chilena se inicia a principios de 1891, en la que la mayoría de los partidos del congreso propiciaron una rebelión contra el presidente J. Manuel Balmaceda, fueron apoyados por la Marina. Tras nueve meses de guerra, en agosto de 1891, el presidente firmó la renuncia al poder en favor del general Manuel Baquedano.

<sup>12</sup> Balmaceda, de orientación liberal, gobernó entre 1886 y 1891.

<sup>9</sup> Pieza que aún no ha sido estrenada, editada en 1993.

*a mirar el pasado contenido en el presente, y el riesgo de una interpretación voluntarista o reductora, pero donde toda coincidencia con la realidad no es para echarla al olvido o dejarla pasar (1999: 251).*

Y con *Los que van quedando en el camino*<sup>13</sup> se adentra en el siglo XX, en ella desarrolla el alzamiento campesino que tuvo lugar en Ranquil en la década del 30 y que terminó con una gran matanza. También se trata de una obra de corte brechtiano, dividida en dos partes y con un personaje central que es el que hace la crónica, Mama Lorenza; una suerte de memoria colectiva que mantiene vivo el recuerdo de los hechos narrados. Todos los personajes son tipo y van relatando la situación del campesino en los años treinta, con una continua referencia al presente:

ACTOR I.- *Allá por los años veinte un gobierno... «progresista» prometió la tierra a los campesinos pobres.*

CORO.- *Igual que hoy.*

ACTOR II.- *Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos confiados en la ley, reclamaron sus derechos.*

CORO.- *Igual que hoy.*

ACTOR III.- *Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios.*

CORO.- *Igual que hoy (Aguirre, 1970: 12).*

Estas referencias tan directas fueron explicadas por la autora en los siguientes términos:

*Como en Chile hay una situación de mucha ambigüedad política, porque hay una revolución, una pseudorevolución que está frenando la que yo siento que es la verdadera revolución, tuve que usar muy claramente los términos para que no quede ninguna duda de qué es lo que quiere expresar (Aguirre, 1970: 6).*

Esta mixtura entre pasado y presente es debida a que en 1967 se dicta en Chile una Ley de Reforma Agraria que es tan ambigua como la de finales de los años veinte, hasta el punto de ser conocida como la «reforma maceta». Esto movió a Isidora Aguirre a escribir una obra en la que se llama directamente a la lucha contra esta nueva injusticia, y el mejor método fue recurrir a una situación similar acontecida a principios del siglo.

<sup>13</sup> Estrenada en 1970 en la sala Antonio Varas por la compañía Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, con música de música de Luis Advis. Fue Premio Municipal de Teatro en 1972.

Dentro de esta misma línea histórica y testimonial se inscribe *Retablo de Yumbel*<sup>14</sup>, basada en la desaparición, el 14 de septiembre de 1973, de 19 dirigentes sindicales, cuyos restos aparecieron en Yumbel en 1979. Obra dividida en dos partes y ocho cuadros, además de la técnica brechtiana recurre también al teatro dentro del teatro. Está escrita en verso y prosa, y la música deviene en elemento estructurador y marcando las transiciones. Cuatro personajes con nombre propio y un actor se disponen a representar el martirio de San Sebastián, el 20 de enero de 1980, en la plaza de Yumbel. Antes de que comience la representación una serie de personajes populares y las madres de los desaparecidos cuentan por qué se construyó el Santuario de San Sebastián, amén de presentar a los actores y referir el asunto de la representación, haciendo continuamente alusión a que lo que verán no es sólo ficción. Desde la llegada de los actores a la plaza, se establece un diálogo entre estos y el público. Diálogo que va a continuar cuando suben a escena. De modo que hay en todo momento un distanciamiento entre personajes y representación, que es la que dota a *Retablo de Yumbel* de un doble distanciamiento, en el juego completo que hace Isidora Aguirre del teatro dentro del teatro. A su vez, hay dos planos muy claros, el del martirio del santo y el de los jóvenes desaparecidos, en una continua retroalimentación. A medida que avanza el martirio de la escena se va haciendo más evidente la asociación de éste con el de los diecinueve sindicalistas. La situación de los cristianos en Roma es la misma que la de los obreros chilenos y los elementos de tortura que hay sobre la escena van tomando cada vez mayor relevancia. Hay mezclas entre esos instrumentos prereritos con los usados en la tortura contemporánea. Las madres intervienen continuamente dando muestras de terror y espanto y pidiendo justicia.

La obra termina con el grito de las madres pidiendo que no se hable de sus hijos como los diecinueve de Yumbel, sino que se mencionen sus nombres para que no sean olvidados, de modo que se organiza una suerte de procesión en la que las madres devienen en una especie de coro griego que camina hacia el santuario de San Sebastián, momento en que una de ellas pronuncia un monólogo en el que mezcla su desesperación con palabras de su hijo:

MADRE 1.- *Hijo, ¿dónde te llevaron? ¿Qué hicieron contigo? (Pausa). «Está oscuro, madre; abro y cierro los ojos y está oscuro. Tengo las manos atadas, el cuerpo doblado y hace frío» (Pausa). Hijo, nunca dejaremos de buscarlos, aunque siempre den las mismas respuestas: véase a fojas 2, el*

<sup>14</sup> Estrenada en 1986 por el grupo El Rostro en Concepción con música de Daniel Estrada. Premio Casa de las Américas en 1987.

*trámite es lentísimo, hay que hacer algunas consultas, no está detenido, no se sabe, no hay lugar... El Hábeas corpus ¡no salva a nadie del martirio!* (Pausa). «Madre, piensa que un pueblo no se acaba, que un río no termina, que tu seguirás creyendo y reconstruyendo, junto con las gentes sencillas, con tus manos, con futuro ¡si te puedo dejar dignidad para siempre!» (Pausa) *Hijo, quieren romperte a pedazos negándote la vida, sin concederte tampoco la muerte...*<sup>15</sup> (Aguirre, 1987: 71).

Tras el monólogo, se suma a la procesión y cada una va pronunciando el nombre de su respectivo hijo, en una terrible letanía, que sólo termina con el recitado conciliador del final, cuya última estrofa dice:

*¡Entre la tierra y el cielo  
la injusticia es un flagelo  
y su remedio el amor!* (Aguirre, 1987: 76).

Terrible situación la que presenta Isidora Aguirre, para la que ha utilizado cartas, relatos y datos proporcionados por los familiares o fragmentos de documentos oficiales, lo que intensifica aún más la referencia testimonial. De manera que el espectador no puede mantenerse indiferente, es imposible que no se remueva su conciencia ante esta muestra de dolor. Pero por ello no debe considerarse una obra panfletaria, es uno de los mayores logros estructurales de la autora, que ha sabido aunar y dotar de armonía tan variados elementos y tan complejo tema: la creación de tres espacios, la mezcla de prosa y verso, la fuerte presencia de la música —tanto popular como culta adaptada—, el uso del teatro dentro del teatro, etc. Hecho destacado por Inés Dolz-Blackburn:

*Las finas y rápidas variaciones y juegos dramáticos controlan el equilibrio de la acción de tal manera que se evitan los excesos aún en la presentación de episodios morbosos y sangrientos [...]. Cambios de escena, de tiempo, uso de prosa y verso y elementos folklóricos en forma de décimas, música y cantos tradicionales ayudan a que el interés no decaiga.* (1989-1990: 96).

De un tono bastante más ligero es *La pérgola de las flores*<sup>16</sup>, que a pesar de relatar hechos reales se sale de la tendencia tan marcadamente histórica de las

<sup>15</sup> La autora introduce una nota en la que dice que este monólogo «fue construido sobre un poema de José Manuel Parada, asesinado en 1985, que él escribiera a raíz de la detención y desaparición de su suegro, Fernando Ortiz, en 1976» (Aguirre, 1987: 71).

<sup>16</sup> Estrenada en marzo de 1960, en la Sala Camilo Henríquez, con dirección de Eugenio Guzmán, por la compañía del Teatro de Ensayo Universidad Católica. Con música y canciones de Francisco Flores del Campo.

obras referidas hasta el momento. Asimismo, cambia también la estructura y el género, se trata de una comedia musical que la autora escribió por encargo, y que es la obra de mayor trascendencia de todos los tiempos en Chile. Ha sido montada en muchísimas ocasiones, tanto dentro como fuera del país, con un enorme éxito.

El tema tratado retoma la vida de las floristas que tenían sus puestos en las calle aledañas a la iglesia de San Francisco, se centra en el momento en que se hizo un proyecto de modernización de Santiago, para lo cual se ampliaría la Alameda. Ello implicaba el desalojo de las pérgolas de las floristas. Aunque el proyecto urbanístico existía, lo cierto es que las autoridades lo aprovecharon para intentar que las floristas desapareciesen del centro de la ciudad, pues consideraban que eran un foco de perturbación social. Esta noticia provoca el revuelo y la protesta de las floristas, y aunque el desalojo se produjo realmente en 1948, en la obra no aparece, ya que pidieron a la autora un final feliz.

A partir de este motivo, Isidora Aguirre crea una crónica mordaz sobre la vida de Santiago de Chile a mitad de siglo XX, tanto de la vida popular como de la clase media. La autora reconoce que trató con especial cuidado a las clases populares, mientras que criticó irónicamente a la clase media y alta:

*Lo que hice fue caricaturizar, simpáticamente, a la clase alta. En cambio, tomé a la gente del pueblo, tanto a la campesina como a las floristas, sin caricaturas y con mucho amor* (Guerrero, 2001: 14).

El personaje principal es la «Carmelita», que deviene en el símbolo de la «pureza natural», se trata de una niña de largas trenzas que viene de su pueblo a la ciudad y que queda impresionada ante la gran urbe. Mira con ojos inocentes todo lo que hay a su alrededor. Frente a esta inocencia primigenia está la doblez, el juego de apariencias y la hipocresía de las clases altas.

En esta misma línea se inscribe *Población esperanza*<sup>17</sup>, una de sus primeras obras, y en la que reconoce Isidora Aguirre que significó un aprendizaje en el manejo de tipos populares (cf. Aguirre, s/f: 51). En ella presenta, con una estructura tradicional en tres actos, las anodinas, oscuras y tristes vidas de las poblaciones callampas. La acción se centra en la lucha de un ladrón que trata de dejar de serlo, pero fracasa porque el medio le impide salir adelante.

Con *Los papeleros*<sup>18</sup> continúa en la misma línea social, de hecho la autora considera que es la primera obra en que logra de modo claro este propósito.

<sup>17</sup> Escrita en colaboración con Manuel Rojas. Estrenada en 1959 por Teatro de la Universidad de Concepción, con dirección de Pedro de la Barra.

<sup>18</sup> Estrenada en 1963 en el Teatro Carpa Alejandro Flores, por el Sindicato Profesional de Actores, con dirección de Eugenio Guzmán y música de Gustavo Becerra.

Es la primera vez que emplea recursos brechtianos. Con ella se traslada a las clases más desfavorecidas, presenta la vida de las personas que viven de la recolección de basura y que son explotados por el dueño de un basural. La protagonista es una mujer que incita a la lucha para mejorar las condiciones de vida, ella lucha por conseguir una casa digna en la crezca su hijo. Pero las condiciones en las que viven son tan paupérrimas que resulta difícil que salgan de ellas. La autora no da solución alguna, sólo muestra la situación para remover las conciencias y dejar que sean los políticos los que encuentren las soluciones.

Además de estas obras de gran formato, Isidora Aguirre ha escrito y estrenado un gran número de piezas breves en las que siempre está presente su reflexión sobre la problemática social chilena, intentando que el público no permanezca impasible y reflexione sobre lo que se les muestra en las tablas. Hay que destacar que realizó un teatro popular con piezas de pequeño formato durante el gobierno popular, el grupo se llamó «Los Cabezones de la Feria en Acción»<sup>19</sup>, con el que representó en los más diversos espacios obras de gran compromiso ideológico y de apoyo a la revolución social.

Junto a los mencionados, otros textos de Isidora Aguirre que se adentran en temáticas diferentes no dejan nunca de aportar referencias sociales. En toda su obra hay una crítica y una demanda por un espacio social en libertad donde los chilenos se puedan desarrollar dignamente. Quizá por este motivo todas las obras que se han venido comentado, excepto *Diálogos de fin de siglo*, se desarrollan en espacios abiertos, en ese espacio social que reclama la autora para su pueblo.

En las obras que se han comentado ha optado por la historia o por introducir en escena a los sectores más desfavorecidos, con estructuras, en su mayoría, de corte brechtiano; con la intención de propiciar la reflexión y toma de conciencia por parte del espectador. Un teatro siempre comprometido con el hombre, con la necesidad de mejora y con la denuncia de la explotación y la injusticia, uniendo ideario político y estética creativa. La propia autora destaca esta peculiaridad de su teatro:

*Mi aporte ha sido entregar un teatro comprometido. Desde que tuve contacto con Brecht, a través de los libros, por supuesto, entendí que el teatro podía ser el vehículo de las ideas del autor (Guerrero, 2001: 9).*

<sup>19</sup> La autora relata, en una entrevista realizada por la revista *Conjunto* [«Los Cabezones de la Feria en Acción». En *Conjunto*, 16, abril-junio 1973, 10-17] su actividad al frente de este grupo y la función social que quería lograr con él. Hay que indicar que una de las motivaciones fue intentar frenar la campaña de desprestigio que se realizaba sobre Salvador Allende. Aunque no era ésta su única intención, sino también la de formar y acercar el teatro a las clases más desfavorecidas, de hecho, ya en 1968, en otra entrevista en *Conjunto* [«Chile. De la comedia musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre». *Conjunto* (1968) 4, 45-47] había manifestado su intención de realizar este tipo de teatro popular.

El compromiso ideológico no ha conducido a Isidora Aguirre hacia un teatro panfletario, sino que ha cuidado la forma y ha ensayado continuamente en su producción, conjugando magistralmente las técnicas foráneas con la tradición chilena, presente siempre a través del folklore, las leyendas populares, el uso de la décima, etc. Además de que no ha olvidado otros géneros como la comedia o el musical, no rechaza el teatro más ligero, pues considera que es el que posibilita el acceso al teatro de muchos sectores de la población. Aunque reconoce que es preferible mezclar el mensaje social e ideológico con elementos atrayentes y éste ha sido el propósito que ha guiado su larga trayectoria creativa, como ella misma afirma:

*Las obras ideológicas son las que más me interesan, pero las más difíciles, que tienen para mí una importancia capital, por ser testimonios vivos que obligan al público a tomar conciencia de los problemas; pero las obras festivas, «La pérgola de las Flores», «La dama del canasto», y las comedias, cumplen para mí la función cultural de llevar al público al teatro, de abrirle es puerta con el mayor atractivo. Quizá el ideal de teatro que concibo es la obra que cumpla ambas funciones, que junto con atraer al público por su encanto o por el espectáculo, lo obliga a pensar. Ése sería el camino ideal que me he marcado, y que con inmensas dificultades espero ir realizando (s/f: 53).*

#### Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Isidora (1970). *Los que van quedando en el camino*. Santiago: Imprenta Mueller.
- (1986). *La pérgola de las flores*. Santiago: Ed. Andrés Bello.
- (1987). *Retablo de Yumbel*. La Habana: Casa de Las Américas.
- (1989a). *Los papeleros*. Santiago: Ed. Torsegel.
- (1989b). *Diálogos de fin de siglo*. Santiago: Editorial Torsegel.
- (1992). «Lautaro». En *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, VV. AA., 1107-1193. Madrid: Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica.
- (1993). *Los libertadores Bolívar y Miranda*. Santiago: Ediciones Lar.
- (s/f). *Población esperanza*. Manuscrito.
- (s/f). «Sobre mi teatro». En VV.AA. (s/f), *Teatro chileno actual*. Santiago: Zig-Zag.
- DOLZ BLACKBURN, Inés (1989-1990). «La verdad tratada en forma dramática: *El retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre». *Explicación de Textos Literarios*, XVIII, 2: 87-97.
- (1991). «La historia en dos obras de teatro chileno contemporáneo». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Spring 6 (2), 17-24.

- FLORES, Arturo C. (1991). «Teatro testimonial: *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre». *Hispanic Journal*, Spring 12 (1), 123-32.
- GONZÁLEZ, Patricia E. (1985). «Isidora Aguirre y la reconstrucción de la historia en *Lautaro*». *Latin American Theatre Review*, Fall 19 (1), 13-18.
- GOTSCHILICH, Guillermo (1992). «Hablar por los que no tienen voz». En *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, VV. AA., 1101-1106. Madrid: Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica.
- GUERRERO, Eduardo (2001). *Acto único. Dramaturgos en escena*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae/RiL.
- HURTADO, María de la Luz (1997). *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*. Irvine, California: Gestos.
- (2001). «El teatro como tribunal». *Apuntes: Teatro*, 119 (120), 32-40.
- TORO, Fernando de (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.
- ZEGERS NACHBAUER, María Teresa (1999). *25 años de teatro en Chile*. Santiago: Ministerio de Cultura.