

Isidora Aguirre, entre la historia y el compromiso

Carmen Márquez Montes

Isidora Aguirre (Santiago de Chile, 1919) es una de las dramaturgas más significativas del panorama hispanoamericano. Además, ha incursionado en la narrativa y escrito guiones de cine y televisión¹, y también ha ejercido como profesora de dramaturgia².

Como dramaturga se inicia en la década del cincuenta con piezas de pequeño formato³, en las que reflexiona sobre las clases más desfavorecidas de su entorno, tendencia que permanecerá siempre en su producción. En este sentido debemos mencionar que Isidora Aguirre se halla encuadrada en la tradición del teatro social chileno, línea presente desde los inicios del siglo xx⁴. Junto a esta temática, hay que mencionar la historia como otro de sus motivos recurrentes. Con otras dos tendencias la autora chilena ha realizado una lúcida y comprometida revisión de todos los momentos significativos de su país, tratando de indagar en la identidad y reflexionando sobre el devenir de Chile y de sus gentes.

En los años cincuenta, momentos en que se inicia en el teatro, hay una necesidad en Chile de dar cabida al acontecer ambiental, debido a la situación de descontento de la sociedad 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 del teatro, con la aparición de diversos grupos universitarios⁵ e independientes⁶ y de una nutrida nómina de nuevos dramaturgos⁷ que siguen tres tendencias principales en su creación: escudriñan la crisis de la oligarquía y la burguesía, o muestran la pobreza

que provoca la sociedad moderna, o bien adoptan posicionamientos político-revolucionarios militantes⁸; 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 Brecht⁹ tuvieron una gran aceptación, pues aportaban las estructuras adecuadas para dar cabida a la convulsa situación por la que atravesaban estos países.

Isidora Aguirre aprovecha las influencias y tendencias creativas no con un sentido mimético, sino desde la voluntad de dar una visión abarcadora y reflexiva sobre la situación chilena, sirviéndose tanto de acontecimientos y situaciones de su presente como desde la historia. De este modo, ha elaborado en clave teatral una historia chilena, 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 y los momentos de la vuelta a la democracia a partir de los noventa.

En este estudio realizaré un recorrido por algunos de sus textos más significativos, a través de los cuales se recorrerá también la historia chilena, para lo cual no seguiré el orden cronológico de escritura de la autora sino el de la historia de Chile, para mostrar de un modo abarcador lo mencionado anteriormente, es decir, que Isidora Aguirre ha mostrado la realidad toda de su país desde la escritura dramática.

La primera obra suya que se debe encuadrar dentro de la historia es *El Adelantado don Diego de Almagro* (2003)¹⁰, donde hace un recorrido por la vida del personaje histórico, desde su infancia y difícil vida en Almagro hasta su llegada a América, deteniéndose en los momentos más significativos. La autora inicia la obra en los momentos previos a su muerte y desde ahí, a través de conversaciones con su última amante, Malgárida, conocemos no sólo la vida de Almagro sino sus pensamientos y deseos. Quizá Isidora Aguirre se ha dejado llevar en exceso por una gran admiración hacia el personaje español que llega por primera vez a tierras chilenas, del que hace una suerte de hagiografía. Aunque bien es cierto que toma los datos de los cronistas, pintando de modo objetivo, siempre partiendo de las crónicas, la relación de amistad primero y después de enfrentamiento con Pizarro, responsable del final de Diego de Almagro.

Lautaro, una epopeya sobre el pueblo mapuche (1982)¹¹, obra en dos partes, la primera dividida en tres jornadas y la segunda de jornada única, cuenta además con un prólogo titulado “Los antepasados” y el epílogo “Ocaso del caudillo”. Está concebida con una estructura brechtiana, con recitados, partes musicales¹², 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 “huinca” (extranjeros). La primera jornada se inicia en un poblado indígena al que llegan 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 resultarán de gran utilidad en el futuro. Se debate entre el respeto y afecto que ha recibido de Valdivia, frente al sufrimiento de su pueblo dominado, sin estar seguro de a cuál de esos mundos pertenece. Al final de la segunda jornada, Lautaro tiene una visión en la que su padre muerto le visita y 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 alma¹³.

Vuelve, pues, con su pueblo mapuche, pero éste 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 es 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 Agui-

re 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 mundos 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. Pero ello 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 de lucha por la libertad, pues 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 animando a la lucha por un espacio en el que desarrollarse libremente.

Manuel Rodríguez (1999) es una epopeya basada en la vida del guerrillero de ese nombre¹⁴, personaje mítico siempre presente en el imaginario de los chilenos, ligado a la libertad y a los procesos de luchas populares. Isidora Aguirre toma referencias de las crónicas y memorias de quienes lo conocieron, incluso incluye fragmentos de cartas de O'Higgins a San Martín en el que le pide ayuda para eliminar a Rodríguez, pues consideraba que ponía en peligro la campaña de independencia tal y como la tenían ideada. Incluye asimismo una serie de canciones compuestas por el cantautor Manuel López. De manera que la obra toma un cariz de crónica, en la que se producen saltos en la biografía y las luchas del personaje. La autora, como mencionaba el actor Claudio Lillo¹⁵, es fiel en la creación del perfil que se le atribuye de “noble, amigo, hermano, bueno, pícaro, audaz, hermoso, galante [...] líder carismático capaz de ejecutar grandes misiones, cálido, amoroso, apasionado, vividor y placentero”¹⁶.

Los libertadores Bolívar y Miranda (1984)¹⁷ es una pieza en dos partes, centrada en la independencia. Presenta a un Bolívar avejentado que a sus

cuarenta años, enfermo y agotado, 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 Francisco de Miranda, ello lo lleva a reconstruir algunos momentos con el prócer venezolano, desde su primer encuentro en Londres hasta que éste lo envía a defender Puerto Cabello, lo 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!’”¹⁸. 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* (1988)¹⁹, pues el tema tratado es el de la guerra civil chilena de 1891²⁰. La acción comienza al mes siguiente de finalizada ésta, en el momento en que el presidente Balmaceda —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.



Los que van quedando en el camino, de Isidora Aguirre, por el grupo Cleta.

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 una invitación a repensar el nebuloso espacio de finales de siglo, como el que vivimos ahora. En este sentido, hay también una invitación abierta 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 pasar²¹.

Y con *Los que van quedando en el camino* (1969)²² 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 hoy²³.

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 seudorrevolución 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 expresar²⁴.

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.

De un tono bastante más ligero es *La pérgola de las flores* (1960)²⁵, que a pesar de relatar hechos reales se sale de la tendencia tan marcadamente histórica de las 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 calles 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 amor²⁶.

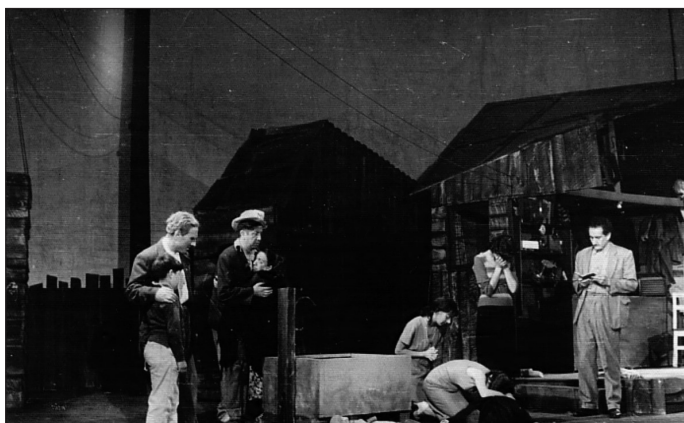
El personaje principal es la “Carmelita”, que deviene en el símbolo de la “pureza natural”. Se trata de una niña de largas trenzas que viene de su pueblo a la ciudad y que queda impresionada ante la gran urbe. Mira con ojos inocentes todo lo que hay a su alrededor. Frente a esta inocencia primigenia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

En esta misma línea se inscribe *Población Esperanza* (1959)²⁷, una de sus primeras obras, y en la que reconoce Isidora Aguirre que significó un aprendizaje en el manejo de tipos populares²⁸. 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* (1963)²⁹ continúa en la misma línea social, de hecho la autora considera que es la primera obra en que logra de modo claro este propósito. 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 que 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.

Dentro de la línea histórica y testimonial se inscribe *Retablo de Yumbel* (1987)³⁰, basada en la desaparición,

el 14 de septiembre de 1973, de diecinueve 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 combinando el verso con la prosa, y además con canciones. La música deviene en elemento estructurador y marca las transiciones de la pieza. 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, lo 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 escenificado 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



Población Esperanza, de Isidora Aguirre.

relevancia. Hay mezclas entre esos instrumentos pretéritos con los usados en la tortura contemporánea. Las madres intervienen continuamente dando muestras de terror y espanto, además de pedir 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 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 tú 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...³¹

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!³²

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 aun en la presentación de episodios morbosos y sangrientos [...]. Cambios de escena, de tiempo, uso de prosa y verso y elementos folclóricos en forma de décimas, música y cantos tradicionales ayudan a que el interés no decaiga³³.

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 de la Unidad Popular, el grupo se llamó “Los Cabezones de la Feria en Acción”³⁴, 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.

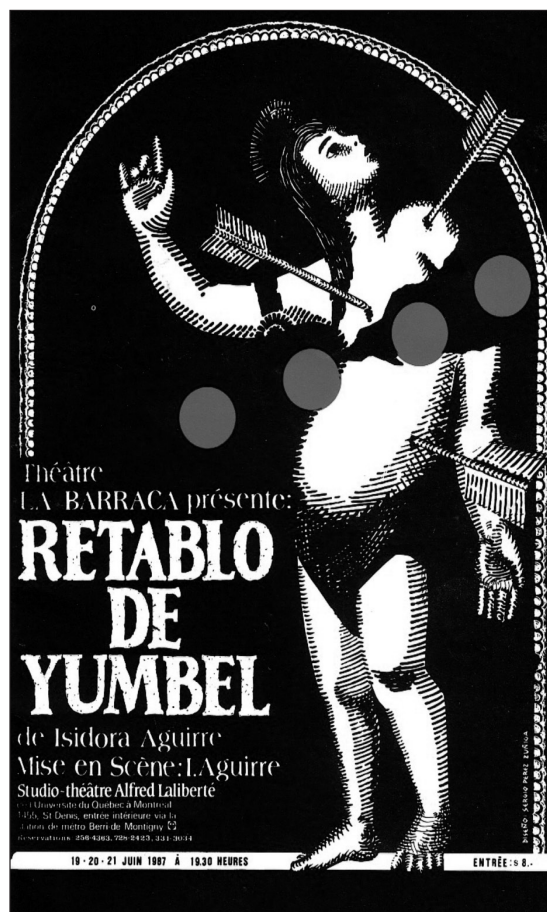
En las obras que se han comentado se ha optado por la historia o por introducir en escena a los sectores más desfavorecidos, con estructuras, en su mayoría, de corte brechtiano, con la intención de propiciar la reflexión y toma de conciencia por parte del espectador. Un teatro siempre comprometido con 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 ator.

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 folclore, las leyendas populares, el uso de la décima, etc. Además, 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 atractivos y éste ha sido el propósito que ha guiado su larga trayectoria creativa.

Y en la mayoría de sus piezas, son las mujeres las que instan a las movilizaciones, a la toma de posicionamientos activos, al mismo tiempo que son las detentadoras de la memoria colectiva. Así, pues, son la voz del pasado que viene a explicar mejor el presente, a la vez que son las oteadoras del futuro, porque no dejan nunca de mirar el horizonte.



Bibliografía

- Aguirre, Isidora, *Los que van quedando en el camino*, Santiago, Imprenta Mueller, 1970.
- , *La pérgola de las flores*, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1986.
- , *Retablo de Yumbel*, La Habana, Casa de Las Américas, 1987.
- , *Los papeleros*, Santiago, Editorial Torsegel, 1989.
- , *Diálogos de fin de siglo*, Santiago, Editorial Torsegel, 1989.
- , *Lautaro*, en *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, Madrid, Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 1.107-1.193.
- , *Los libertadores Bolívar y Miranda*, Santiago, Ediciones Lar, 1993.
- , *Manuel Rodríguez*, Santiago, Ediciones Clan, 1999.
- , *El Adelantado don Diego de Almagro*, Santiago, Ediciones Clan, 2003.

—, *Población Esperanza*, Manuscrito.

—, “Sobre mi teatro”, en VV.AA, *Teatro chileno actual*, Santiago, Zig-Zag, s/f.

Dolz Blackburn, Inés, “La verdad tratada en forma dramática: *El retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre”, en *Explicación de Textos Literarios*, (1989-1990), XVIII, n° 2, págs. 87-97.

—, “La historia en dos obras de teatro chileno contemporáneo”, en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm. 6 (2), 1991 Spring, págs. 17-24.

Flores, Arturo C., “Teatro testimonial: *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre”, en *Hispanic Journal*, núm. 12 (1), 1991 Spring, págs. 123-132.

González, Patricia E., “Isidora Aguirre y la reconstrucción de la historia en *Lautaro*”, en *Latin American Theatre Review*, núm. 19 (1), 1985 Fall, págs. 13-18.

Gotschlich, Guillermo, “Hablar por los que no tienen voz”, en *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, Madrid, Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 1101-1106.

Guerrero, Eduardo, *Acto único. Dramaturgos en escena*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae/RiL, 2001.

Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*, Irvine, California, Gestos, 1997.

—, “El teatro como tribunal”, en *Apuntes: Teatro*, núm. 119 (120), 2001, págs. 32-40.

Pulgar I., Leopoldo, “El escenario”, en *El Mercurio*, 9 de octubre de 1999, pág. 39.

Toro, Fernando de, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

Zegers Nachbauer, María Teresa, *25 años de teatro en Chile*, Santiago, Ministerio de Cultura, 1999.

notas

¹ Ha publicado las novelas *Doy por vivido todo lo soñado* (1987), *Carta a Roque Dalton* (1990) y *Santiago de diciembre a diciembre* (1998), y los libros infantiles *Ocho cuentos* (1938) y *Wai-Kii* (novela infantil, 1948). Ha escrito numerosos guiones de cine y adaptaciones para radio y televisión.

² Ha ejercido como profesora de Teatro Chileno y de Técnica Literaria del Drama en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

³ *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.

⁴ Como ejemplo baste citar a Armando Moock (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 situación social. El primero analizando a la clase media; el segundo, la vida campesina; y el tercero, a los obreros.

⁵ 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 de 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.

⁶ Los tres más significativos son: ICTUS, Sociedad de Arte Escénico y Compañía de Los Cuatro.

⁷ Entre los autores que comienzan a estrenar sus textos y que conforman esta generación se cuentan María Asunción Requena (1915-1986), Fernando Cuadra (1927), Fernando Debesa (1921-2006), Sergio Vodanovic (1926-2001), Luis Alberto Heiremans (1928-1964), Egon Wolff (1926) y Jorge Díaz (1928-2007), entre otros.

⁸ En este sentido cfr. María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*, California, Gestos, págs. 194-202.

⁹ Cfr. Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

¹⁰ Editada en 2003, Santiago, Ediciones Clan. Aún no ha sido estrenada. Se realizó una lectura dramatizada el 5 de julio de 2006 dentro del marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con dirección de Emilio Hernández.

¹¹ 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.

¹² Las canciones y música fue realizada por el grupo “Los Jaivas”.

¹³ En Isidora Aguirre, *Lautaro*, en *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, Madrid, Ministerio de Cultura/Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 1142-1143.

¹⁴ Santiago de Chile, Editorial Clan, 1999.

¹⁵ Claudio Lillo interpretó el papel de Manuel Rodríguez en su estreno en 1999 con dirección de Ana María Vallejo.

¹⁶ En Leopoldo I. Pulgar, “El escenario”, *El Mercurio*, 9 de octubre de 1999, pág. 39.

¹⁷ Pieza que aún no ha sido estrenada, editada en 1993 en Santiago de Chile, Ediciones Lar.

¹⁸ En Isidora Aguirre, *Los libertadores Bolívar y Miranda*, Santiago, Ediciones Lar, 1993, pág. 6.

¹⁹ Estrenada en 1988 por el grupo ICTUS, con dirección de Delfina Guzmán.

²⁰ 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, el agosto de 1891 el presidente firmó la renuncia al poder en favor del general Manuel Baquedano.

²¹ En María Teresa Zegers, *25 años de teatro en Chile*, Santiago, Ministerio de Cultura, 1999, pág. 251.

²² Estrenada en 1970 en la sala Antonio Varas por la compañía Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, con música de Luis Advis. Fue Premio Municipal de Teatro en 1972.

²³ En Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, Santiago, Imprenta Mueller, 1970, pág. 12.

²⁴ *Ibidem*, pág. 6.

²⁵ Estrenada en marzo de 1960, en la Sala Camilo Henríquez, con dirección de Eugenio Guzmán, por la compañía del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Con música y canciones de Francisco Flores del Campo.

²⁶ En Eduardo Guerrero, *Acto único. Dramaturgos en escena*, Santiago, Universidad Finis Terrae, 2001, pág. 14.

²⁷ Escrita en colaboración con Manuel Rojas. Estrenada en 1959 por Teatro de la Universidad de Concepción, con dirección de Pedro de la Barra.

²⁸ En este sentido cfr. Isidora Aguirre, “Sobre mi teatro”, en *Teatro chileno actual*, Santiago de Chile, Zig-Zag, s/f, pág. 51.

²⁹ 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.

³⁰ Estrenada en 1986 por el grupo El Rostro en Concepción, con música de Daniel Estrada. Premio Casa de las Américas en 1987.

³¹ En Isidora Aguirre, *Retablo de Yumbel*, La Habana, Casa de Las América, 1987, pág. 71. 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” (ibídem, pág. 71).

³² Ibídem, pág. 76.

³³ En Inés Dolz Blackburn, “La verdad tratada en forma dramática: el *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre”, en *Explicación de Textos Literarios*, XVIII, núm. 2, 1989-1990, págs. 87-97 (96).

³⁴ La autora relata, en una entrevista realizada por la revista *Conjunto* (“Los Cabezones de la Feria en Acción”, en *Conjunto*, núm. 16, abril-junio 1973, págs. 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 contra Salvador Allende. Aunque no era esta 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 (“Chile. De la comedia musical al teatro de protesta: Isidora Aguirre”, en *Conjunto*, 1968, núm. 4, págs. 45-47) ya había manifestado su intención de realizar este tipo de teatro popular.

³⁵ En Eduardo Guerrero, ob. cit., pág. 9.

