

La mujer y la historia chilenas en la dramaturgia de Isadora Aguirre

*Beatriz E. Aguirre**

Resumen

La dramaturga chilena Isadora Aguirre sitúa sus obras en tres siglos diferentes, los de la historia del país: *Los papeleros* (1963) presenta un cuadro social en el Chile contemporáneo; *Lautaro* (1982) re-escibe la historia de la epopeya del pueblo mapuche en su lucha contra el conquistador español en los albores del siglo XVII; *Retablo de Yumbel* (1987) re-escibe la historia de San Sebastián y el emperador Diocleciano enfrentándola con el asesinato de 19 dirigentes chilenos durante el gobierno de Pinochet y *Diálogos de fin de siglo* (1988) re-escibe el acontecimiento político más importante de Chile a fines del siglo XIX: el suicidio del presidente Juan Manuel Balmaceda en la sede de la Embajada Argentina el 19 de septiembre de 1891. A través de este recorrido histórico, Isadora Aguirre experimenta con la caracterización de los personajes femeninos y los representa en las posibles identidades que puede asumir la mujer en la sociedad de todas las épocas.

Palabras claves

Aguirre, Isadora, dramaturgia chilena, teoría de género y dramaturgia.

* Profesora de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Ph.D. Comparative Literature. Coordinadora de la Maestría en Literatura Colombiana. Contacto: baguirre@quimbaya.udea.edu.co

Abstract

The Chilean drama writer Isadora Aguirre locates her work in different centuries, those of the history of her own country. In *Los papeleros* (1963) presents a social drama placed in 20th c.; *Lautaro* (1982) re-writes the epic history of the Mapuche people in their struggle against the Spanish conqueror at the beginning of the 17th c.; in *Retablo de Yumbel* (1987) re-writes the history of Saint Sebastian and the emperor Diocletian paralleling the assassination of 19 Chilean opposing leaders during Pinochet's government, and in *Diálogos de fin de siglo* (1988) re writes the most important political event at the end of 19th c.: the suicide of president Juan Manuel Balmaceda at the Argentinean Embassy. Through this historical journey, Aguirre experiments with the representation of women and characterizes them in the possible identities a woman can assume in the society of all times.

Key words

Aguirre, Isadora, Chilean drama writing, gender theory and drama writing.

Este ensayo explorará de qué manera el cambio en la caracterización de los personajes femeninos en la obra de la dramaturga chilena Isadora Aguirre revela un proceso de concienciación de la autora, en cuanto a lo que significa la posición de la mujer en la sociedad. Las obras a discutir son: *Los papeleros* (1963), *Lautaro* (1982), *Retablo de Yumbel* (1987) y *Diálogos de fin de siglo* (1988). De estas cuatro obras, *Los papeleros* presenta un cuadro social específico en el Chile contemporáneo, las otras tres desarrollan un tema histórico, cada uno situado en tres siglos diferentes, los de la historia del país. *Lautaro* re-escibe la historia de la epopeya del pueblo mapuche en su lucha contra el conquistador español en los albores del siglo XVII. *Retablo de Yumbel* re-escibe la historia de San Sebastián y el emperador Diocleciano enfrentándola en paralelo con el asesinato de 19 dirigentes chilenos durante el gobierno de Pinochet. *Diálogos de fin de siglo* re-escibe el acontecimiento político más importante de Chile a fines del siglo XIX: el suicidio del presidente Juan Manuel Balmaceda en la sede de la Embajada Argentina el 19 de septiembre de 1891. En este recorrido histórico, Isadora Aguirre experimenta con la representación de los personajes femeninos y las posibles identidades que puede asumir la mujer en la sociedad de todas las épocas.

Isadora Aguirre, nacida en Santiago de Chile en 1919, ha incursionado en una amplia variedad temática en su producción dramática. A finales de la

década de los años 1950 su obra tomó un acento brechtiano que continúa hasta el presente y al respecto dice la dramaturga:

Brecht para mí fue importantísimo. Yo antes escribí teatro porque me atraía la escena, ese juego de recrear vidas etcétera, pero en el momento en que yo me encuentro con Brecht cambié radicalmente, es decir, descubrí que en el teatro podía expresar una ideología de manera dinámica (Bisset, 33).

Tal “ideología” se materializa en su oposición y resistencia al régimen dictatorial del General Augusto Pinochet y su afiliación a la coalición socialista-comunista que eligió a Salvador Allende como presidente de Chile. Es necesario apuntar aquí que durante los primeros años del régimen de Pinochet, la producción dramática de Isadora Aguirre incluyó varias adaptaciones de obras de autores extranjeros, las que superan en número a las obras originales publicadas en ese período. Grínor Rojo apunta que: “The playwrights who had been opening a play every two or three years before the coup, were silent” (Aguirre, Wolf, Vodanovic) (529). El director y actor chileno Héctor Noguera expone con claridad el porqué de ese silencio de los dramaturgos:

censorship in Chile is indirect. In the first years of Pinochet’s rule it was much more difficult. We did not dare to do Chilean or Latin American plays. We only did the classics –Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Calderón– because with the classics you can say a lot of things indirectly (86).

Para Epstein fue posible estrenar *Lautaro* y *Retablo de Yumbel*, obras que denuncian las atrocidades de la dictadura y se constituyen en un ataque directo a ella, debido a ese aflojar de la censura en los últimos años del gobierno de Pinochet, lo que de todas maneras no dejaba de ser un riesgo pues como dice Héctor Noguera refiriéndose al puesto ocupado por la gente de teatro en Chile:

The government likes to give the impression that we are peripheral, but we are not. The proof is the threats [...] if we are threatened it is because they fear we have influence. Socially we are important (Epstein, 91).

En *Retablo de Yumbel*¹ por ejemplo, hay testimonio de las amenazas sufridas por la gente de teatro en Federico, hermano de Alejandro y compañero de

1 Isadora Aguirre. *Retablo de Yumbel*. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de Las Américas, 1987. Me referiré a ella como *Retablo*.

Marta, quién, como dice Alejandro, “aunque figure en esas listas de ‘detenidos-desaparecidos’, sabemos que no va a regresar” (Aguirre, 24).

Varios críticos coinciden con Isadora Aguirre al adscribir su obra en las filas del teatro épico brechtiano. Las cuatro obras mencionadas antes, incorporan, en mayor y menor medida, características del teatro épico brechtiano combinadas con algunas contribuciones del teatro documental y del género testimonial. Estos tres géneros conviven armoniosamente en su obra, acomodando “con sabiduría a la sensibilidad teatral chilena” (Aguirre, 1972, 11) el teatro épico brechtiano, como dice Carlos Solórzano en la presentación de *Los papeleros*.² Una característica épica común a las obras de Isadora Aguirre es su estructura fragmentada. Las escenas son muy cortas y en general están unidas por pasacalles en los que desarrolla una acción marginal, o por cuadros donde los narradores exponen el conflicto directamente al público, pidiendo tácitamente una reacción y no una identificación. Otras características épicas comunes son, por mencionar las más evidentes, la importancia que Aguirre le concede a la música y a las canciones en todas sus obras, la colaboración de la dramaturga codo a codo con los directores y actores que llevan a escena sus obras. Sin embargo, algo se escapa del diseño épico, los personajes femeninos que en *Los papeleros* eran fieles al modelo brechtiano de madre, se alejan de su modelo y abandonan tal papel monolítico para aparecer representadas como mujeres con una multiplicidad de papeles, estableciendo una relación plural con su momento histórico.

De las cuatro obras a tratar, *Los papeleros* es la que se adscribe más firmemente a la estructura épica. Los personajes están caracterizados siguiendo el concepto de extrañamiento diseñado por Brecht, y en cierta manera resultan estereotipados, representados monolíticamente. Judith I. Bisset, tratando de validar esta representación, dice que personajes como el Tigre, La Mocha, Romilia, y muchas de las escenas que resultan melodramáticas deben ser “visualized or performed with the concept of Gestus clearly in mind” (33) para que pueda existir el efecto de extrañamiento. En *Los papeleros* Aguirre establece una marcada separación entre hombres y mujeres en cuanto a su relación con la posición de oprimidos que comparten. Entre los hombres del

2 Isadora Aguirre. *Los papeleros*, en: *El teatro actual latinoamericano*, Carlos Solórzano (ed.), México: Ediciones de Andrea, 1972.

basurero El Rucio es el único que entrevé una posible salida luchando, pero no logra convencer a sus compañeros pues su lenguaje suena ajeno a lo que los papeleros conocen. Los demás hombres del basurero, Julio, Don Núñez, Francisco Mora y el Pinto son hombres derrotados que, aunque alimentan una esperanza de salir a flote de su desgracia, no buscan la salida sino que esperan pasivamente la intervención de un tercero que les sacará de ella. “Un caballero alemán que ahora anda por las Uropas” (Aguirre, 1972, 30) es la esperanza de ayuda de Don Núñez, Felipe Mora espera encontrar al “ciudadano que se quedó con [sus] papeles” (31), para el Pinto un “veterano, persona pudiente, [que] tiene carretela” es quien va a ayudarlo. Todos se proponen ir mañana a ver a sus salvadores a lo que Romilia objeta: “¡Mañana van a ir! Aquí todos se lo pasan divareando: mañana... ¡Mañana no es nunca para el papelerero!” (39). Mas Romilia no se entretiene hilando posibles soluciones que habrán de venirle a través de intermediarios con la vida; Romilia no sueña, ella vive el presente minuto a minuto. La canción “Ahí está el mar”, que cierra la escena III y que entona Romilia, es un lamento a la desesperanza:

Con qué fin vivir soñando / que la vida va a cambiar / mejor estarse sosegados / que
harto cansa patelear/... /yo me tengo prohibido / el vicio de la esperanza... con qué
fin vivir soñando... (39).

En este momento de la obra *Romilia* no idealiza, no se ciega ante su situación miserable, pero tampoco lucha por salir de ella. Es sólo cuando su hijo el Tigre aparece que Romilia lucha con su presente para construir su futuro y, por supuesto, el de su hijo: “Me había dejado derrotar cuando todavía tengo un hijo que defender” (55).

En *Los papeleros*, la mujer es representada siguiendo muy fielmente el modelo concebido por Bertolt Brecht: la mujer es madre y es a través de su papel de madre que la mujer “becomes the champion of the sociological revolution which is at the same time ethical” (Fenn, 201). En *Los papeleros* hay dos mujeres pertenecientes a dos generaciones, Romilia y La Mocha, a quienes une el Tigre, hijo de una y enamorado de la otra; además ambas hallan en sus hijos el único motivo para enfrentar la realidad: por sus hijos son capaces de renunciamientos y heroísmos. Siguiendo las características del teatro épico, el objetivo que persigue el personaje de Romilia no es crear una reacción emocional ni menos una identificación, sino un cuestionamiento de la situación social que deter-

mina su comportamiento. Por consiguiente, no es de extrañar que el personaje de Romilia haya sido creado para resultar repelente a la audiencia o al lector, antes de conocerla en su papel de madre, la conocemos como una mujer sola e independiente. Los habitantes del basural, a excepción de Julio, no la conocen de antes y la imagen que tienen de ella es resumida en el retrato que La Mocha hace de ella: “Poco le duran los hombres a la Guatona. Es harto ‘cura’. Y cuando anda con trago, ligerito saca la cuchilla” (44). La representación de Romilia como mujer no es un modelo a seguir sino a cuestionar en su contexto social, otra característica didáctica brechtiana. De otro lado, La Mocha parece una niña jugando a ser madre, pero es madre ante todo. En el momento de escoger entre el hombre y el hijo es éste segundo afecto el que predomina en ella: “No pude, Tigrito. Te vas a tener que ir solo para San Carlos. Nunca me he separado del Lucho y es como [...] como si me fueran a cortar los brazos” (71).

Si la relación madre-hijo entre La Mocha y el Lucho conserva el carácter de protección, por la constante vigilancia de la madre sobre el hijo, esta relación se invierte en el caso de Romilia y el Tigre. Romilia no es la madre protectora pues, a diferencia de Madre Coraje brechtiana, se ha separado de su hijo para venirse a la ciudad, en dónde pensó encontrar un medio de subsistencia para proveer al hijo con una mejor vida. El hecho es que Romilia se separa de su hijo, no es la madre que protege constantemente al hijo guardándole de los peligros como hace Coraje y esta separación trae consecuencias negativas en el desarrollo de El Tigre:

Si mi hijo aprendió malas costumbres, no es culpa de él. Culpa de la madre que por apartarlo no lo pudo aconsejar. Pero lo ¿iría a traer a este sucucho insalubre? Al tener casa decente otro gallo me cantarí. Porque no he caído tan bajo que desconozca mi obligación [...] (55).

En *Los papeleros* se invierte la relación brechtiana madre-hijo, pues en este caso no es Romilia quien salva al hijo sino que es ella quien se salva de caer “tan bajo” al querer proteger al hijo, al reasumir su papel de madre. Al fin y al cabo es el papel de madre el que predomina, la mujer, concomitantemente con la aparición del hijo, abandona su papel de amante, y su vida de bebida y camorra, y se transforma en la madre protectora del hijo y, por extensión de la comunidad, luchando por mejorar las condiciones sociales de todos los del basural.

La acción final de quemar el basurero diferencia a Romilia de la madre brechtiana quien sobre todo cuida su carro, la fuente de su sustento, aunque ese celo le hace perder a los hijos que tanto protege. Para Romilia el perder la seguridad material no es una amenaza para su hijo, al contrario, su acción de quemar el basural hará adquirir conciencia a su hijo sobre sus derechos humanos y sociales: “Ah, pero él ya vio lo que está pasando aquí, y es joven para aprender” (88). Romilia es consciente de que las palabras no sirven para desafiar a una autoridad que ejerce su poder en la distancia por medio de la palabra, ya que el patrón es sólo una voz vibrando a través de un parlante su discurso opresor. La acción violenta de Romilia no consigue una solución material inmediata, como lo dice la canción final: “El teatro cuenta los hechos, / tan absurdos como son: / a vosotros corresponde/ pensar en la solución!” (91), pero sí plantea el medio de lucha: el crear conciencia de la realidad, lo que conducirá al oprimido a luchar por sus derechos.

Para Romilia y *La Mocha*, como para la *Madre Coraje* de Brecht y otras de sus mujeres, la relación marital no es primordial; todas son madres cuya única compañía es la de los hijos, de los cuales pueden ser separadas en el mundo diseñado y comandado por los hombres. Bernard Fenn señala que en las obras de Brecht hay una: “scrupulous avoidance of the direct representation of the relationship between the male and the female as man and wife”, característica que se cumple sólo a medias en *Los papeleros* (53)³. A medias pues si bien en el caso de Romilia y el Tigre la figura del padre está ausente, Aguirre parece entrever cierta esperanza en la familia como institución social al unir al Tigre, *La Mocha* y el Lucho, familia que se forma gracias al papel de madre que representa *La Mocha* y que la hace atractiva al Tigre: “Me encariñé con vos por lo que sabís querer a ese guacho” (72).

En 1982 Isadora Aguirre escribe *Lautaro*⁴ a petición de un amigo mapuche con el objetivo de “apoyarlos en su lucha de hoy” (8). En la introducción a la obra, Aguirre pone de manifiesto las fuentes en las que se basó para re-escribir la historia del héroe mapuche: “Valdivia nació de sus bellísimas cartas al rey de España. Lautaro –de quien hay tan pocos datos– nació más bien de mi contacto

3 El uso diferencial de “man” y “wife” es problemático: la mujer es esposa y está sujeta a ciertas condiciones, el hombre no es esposo y por tanto es libre de compromisos con la mujer.

4 Isadora Aguirre. *Lautaro*. Chile: Editorial Nascimento, 1982.

directo con los mapuches” (9). Sin embargo, la autora parece haber olvidado mencionar una obra que ella debe conocer bastante bien, *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Aunque aquí no se intenta dilucidar las influencias autoriales ni la verosimilitud histórica en *Lautaro* es necesario referirse al poema de Ercilla pues personajes y acciones – ficticios y/o reales, son comunes a ambas⁵.

Los episodios de la muerte de Valdivia y de la elección de Caupolicán como toqui de guerra son idénticos en ambas obras, pero el personaje de Gualcolda es enriquecido en muchos aspectos en la obra de Aguirre. En *La Araucana*, Gualcolda aparece únicamente relacionada con la muerte de Lautaro, cuando por permanecer con ella, la muerte le encuentra desprevenido. Aunque Gualcolda sea un personaje imaginado por Ercilla –para seguramente complacer el gusto literario de la época en la cual los amores tipo caballería todavía eran bien recibidos y más aún esperados– no pasa de aparecer como la bella mujer preocupada exclusivamente por el amor de su amado y el futuro de ese amor. En *Lautaro*, Isadora Aguirre no sólo re-escribe la epopeya mapuche dando voz a los silenciados por la historia escrita desde el punto de vista blanco occidental, sino que, quizá sin conciencia de ello pues no lo menciona en la presentación de la obra en la que parece evidenciar el control del texto, re-crea a la mujer mapuche en Gualcolda, una mujer re-presentada en múltiples dimensiones. Gualcolda tiene un origen y un desarrollo, sabemos de ella como niña, como adolescente, como mujer. Más aún, Aguirre la dota con historia propia y con conciencia de la historia.

En el mundo mapuche el hombre es quien ostenta el poder, lo que no parece muy diferente de la estructura patriarcal occidental, y allí Gualcolda tiene como lugar propio la esfera privada, la casa, situación que ella no subvierte pero en la que reclama que le sean reconocidos y respetados la madurez y el derecho al dolor que la individualizan como persona. De esta manera, Gualcolda aparece no como la pasiva doncella, amada y escogida por el héroe, sino como la mujer que ejerce su derecho a elegir y por ello sale al encuentro y propicia la relación amorosa. Gualcolda corrige las palabras de Lautaro cuando éste asevera

5 Si como dicen Morinigo y Lernes en la introducción a su edición de “La Araucana”, Gualcolda, Caupolicán, Colocolo, Tucapel y otros son “los araucanos [...] imaginados” por Ercilla (38), el poder de la invención de este autor ha pasado a formar la historia de Chile, en donde estos nombres son usados para denominar desde calles hasta deportistas, pasando por edificios públicos, teatros y publicaciones literarias entre otros.

haberla escogido por esposa: “te equivocas [...] ¡fue Gualcolda quién escogió a Lautaro!” (Aguirre, 1982, 24).

Curiñancu, en una acción que evidencia su poder patriarcal, cree que Gualcolda no podrá soportar la presencia de la violencia: “[...] no es cosa de ser vista por los ojos tiernos de una niña...”, a lo que Gualcolda responde: “Padrecito, yo dejé de ser una niña” (25). Lo importante aquí es que Gualcolda no calla y que al hablar proclama lo que es, una mujer capaz de enfrentar el dolor, la violencia. Más adelante cuando Curiñancu le recrimina su llanto por la ausencia de Lautaro: “¿Así se comporta la esposa de un guerrero?” (29), Gualcolda se alegra al escuchar la palabra “esposa” que la une socialmente a Lautaro, pero a la vez se siente herida por la mutua exclusión que esas palabras representan: “¿Esposa has dicho? ¡Ay de mí! ...esposa y sin marido...” (29); es esposa pero la ausencia del marido la anula en su función social. Y si bien su función de esposa es nula ella conserva su papel de ser humano, Gualcolda siente y reclama el derecho a sentir: “Déjame que lllore todas mis lágrimas...”, el hecho de que su hombre sea “guerrero” no tiene porque privarla de la expresión de sus sentimientos, ni anularla como persona. La función social de esposa es anulada por la ausencia del esposo, pero Gualcolda sigue siendo persona, sigue siendo mujer (29).

Isadora Aguirre, como se apuntó anteriormente, dota a Gualcolda con conciencia de la historia. Ella y Lautaro se reúnen después de su muerte y en su diálogo se evidencia una inversión de la posición de género en cuanto a la relación con la realidad. Lautaro está desesperado por haber muerto antes de terminar su obra liberadora: “[...] demasiado pronto entregué mi vida” (105), aferrándose a lo inmediato, al instante de la muerte física, mientras para Gualcolda, ese instante es el principio que no tiene fin, proyectando lo inmediato, la muerte, hacia el futuro, la Historia: “No hay muerte si no hay olvido” (105). En una imagen paradójica, la sabiduría de Gualcolda subvierte la relación tiempo-espacio: “No apures el paso. Es largo y es breve el camino” (105). Ella guía a Lautaro a presenciar la conmemoración⁶ de su presencia en

6 Empleo el término “conmemoración” con el sentido que le da Eugene Vance: “Entiendo por conmemoración cualquier gesto, ritualizado o no, cuya finalidad es recobrar en nombre de una colectividad, un ser, o una acción, bien sea anterior en el tiempo o fuera del tiempo, con el objetivo de fecundar, animar o dar sentido a un momento en el presente. La Conmemoración es la conquista de aquello que es percibido en la sociedad o en el ser como habitual” (382). “Roland and the Poetics of Memory”, en: *Textual Strategies*, Josué V. Harary, ed. New York: Cornell University Press, 1979, pp. 375-403.

el pueblo mapuche, fundiendo el pasado y el presente chilenos como lo apunta Patricia E. González:

Cuando Aguirre presenta en esta obra el conflicto histórico del pueblo chileno como un problema fundamental entre colonizador-colonizado, opresor-oprimido, o sea, un problema de estructuración social del sistema dominante, nos está abriendo las ventanas hacia la problemática nacional vigente. Es aquí donde la obra adquiere su dimensión política real, y su contemporaneidad (González, 17).

En *Retablo de Yumbel* (1987), lo mismo que en *Lautaro*, Isadora Aguirre recrea el pasado para hablar del presente chileno; el *Retablo* es una alegoría que fusiona el pasado romano con el presente chileno en un sincretismo tiempo-espacial. Si *Lautaro* fue escrito por Aguirre a petición de un mapuche para conmemorar un específico momento histórico, el retablo dentro del marco dramático es escrito por Alejandro a petición de Marta: “Verano del 80. La idea fue de Marta. La de escribir la obra y representarla en la Plaza para la fiesta de San Sebastián” (16). Y la conmemoración va a darse en la fusión de dos momentos históricos situados en diferentes espacios. Sebastián, Torcuato y los cristianos representan el pueblo chileno herido, traicionado y asesinado por sus propios hermanos. *Retablo de Yumbel* empieza con una voz en la oscuridad citando el Génesis:

Preguntó Yahvé a Caín ¿dónde está tu hermano Abel? No lo sé, repuso este [sic] —¿acaso soy el guardián de mi hermano? Y dijo Yahvé a Caín: La sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra (Aguirre, 1987, 13)⁷.

Retablo de Yumbel, como apunta Enrique Sandoval, se desarrolla en “tres planos espaciales y temporales”: el histórico, el de los actores, y el de los personajes (174). Más exactamente, son dos planos temporales en tres espaciales: la Roma del siglo IV y el Chile de 1979, representados en el espacio romano, el teatro improvisado en la plaza de Yumbel y la misma población de Yumbel en Chile. En los dos tiempos históricos de *Retablo* hay una división en cuanto a la caracterización de género, similar a lo que ocurre en *Los papeleros*, en los personajes de los episodios históricos. En el episodio romano, los hombres tienen el papel protagónico, el opresor Diocleciano, el oprimido Sebastián

7 El tema de Caín aparece frecuentemente en las arpilleras a las que me referiré más adelante.

y los cristianos, mientras en el chileno, el opresor está físicamente ausente y el oprimido es representado principalmente por la presencia de las mujeres y la ausencia de los hombres (los detenidos-desaparecidos). Los dos tiempos históricos se complementan y re-crean la realidad chilena bajo la dictadura de Pinochet.

Retablo tiene bastante del teatro épico al que se le suma algo del teatro documental, por el uso de textos externos, como las décimas tomadas de la Iglesia de Yumbel que han servido a esta población como su texto histórico (Aguirre, 1987, 11). Pero también toma algo del género testimonial al usar testimonios reales de las mujeres argentinas y chilenas a través de los cuales resisten el régimen opresor (53, 64). La finalidad didáctica brechtiana se hace explícita desde el principio de la obra cuando, después de que el Chinchinero, Juliana y las madres narran alternativamente lo que va a suceder en el escenario, los dos discursos históricos se tornan unísono para denunciar la injusticia en ambos: “Hay abuso y no hay sanción” (15). La obra, obedeciendo a su corte brechtiano, tiene varios narradores siendo dos de ellos masculinos, Alejandro y el Chinchinero, pero los narradores femeninos son los que establecen la unión de los tiempos históricos, bien sea a través de la narración épica, de las conexiones establecidas entre los dos tiempos, o del testimonio.

En *Retablo* la mujer va a adquirir un papel protagónico mucho más complejo que el que tiene en *Los papeleros* y en *Lautaro*. Los personajes femeninos en *Retablo* conforman una polifonía de voces que representan diversas edades, todos los estados civiles posibles y diferentes clases sociales. El protagonismo de las mujeres en el ámbito chileno se hace patente en la segunda parte de la obra, cuadro VI, donde en un coro épico las madres y Marta denuncian lo que sucede en Chile, en Argentina y en otros países en un testimonio totalizador de la situación latinoamericana. Las mujeres en *Retablo* sobrepasan los límites temporales y espaciales pues las madres, espectadoras del retablo, entran a formar parte de él como un personaje colectivo protagonista de la obra representada. La ausencia de la mujer en el episodio romano contrasta con la casi omnipresencia de la mujer en el espacio chileno. Isadora Aguirre reúne en *Retablo* tres de los movimientos políticos de mujeres que han subvertido más exitosamente el orden imperante en Chile y Argentina. La Asociación de Familias de los Detenidos-Desaparecidos, cuyo nacimiento data de 1974 –primer año bajo el régimen dictatorial de Augusto Pinochet– es mencionada en la obra

como “Agrupación de Familiares” (16). La autora sugiere, en las acotaciones que abren la obra, que: “Se necesitarán arpilleras o lienzos pintados con escenas del martirio de Sebastián” (11), para ilustrar la narración, ilustración que al igual que el texto de la obra establece analogía entre los dos tiempos y espacios históricos. Las arpilleras –artesanía femenina que se encuentra en muchos países de América Latina– son labores de hilo y aguja que tradicionalmente representan escenas de la vida cotidiana dentro de la esfera privada, y que, en manos de las mujeres de la Asociación, se han convertido en la imagen, la voz silenciosa y clandestina que ha traspasado las fronteras de Chile resistiendo y denunciando la opresión. Marjorie Agosín dice que:

La arpillera proporciona una cualidad terapéutica de importancia al re-elaborar escenas de tortura, de desarraigos familiares por medio de la incorporación de tela cuidadosamente cortados [...] La finalización de la arpillera presume un proceso de rehabilitación. (180)

Esta característica terapéutica, la conmemoración de un hecho histórico, y la finalidad didáctica del teatro épico confluyen y se fusionan en *Retablo*. La obra puede ser vista como una arpillera en sí misma pues reúne pedazos de vida, retazos de experiencia creando una historia a la vez individual y colectiva en la que se unen los pueblos de América Latina. Madre 1 invoca esos pueblos:

Vivos los llevaron, vivos los queremos es la consigna en otros países [...]. Hay desapariciones en Argentina, Uruguay, Bolivia, Salvador, Guatemala, Colombia... y tantos países de América latina. (45).

En las arpilleras chilenas se

articula la experiencia de un mundo dividido. El Chile de Pinochet, el Chile libre, los niños de los ricos llenos de alimentos, los niños de los pobres, las hogueras para protestar, esos enormes círculos que en la arpillera adquieren especiales significados ya que también alumbran el camino para futuras peregrinaciones llenas de luz (Agosín, 181-82).

En *Retablo* se encuentra representada nuevamente la madre brechtiana en las madres de los detenidos-desaparecidos, mujeres que aparecen inominadas, pues su identidad es definida por su papel colectivo de madre. Bernard Fenn en su estudio sobre la caracterización de la mujer en la obra de Brecht, concluye que:

Brecht conceives of woman then as the indefatigable mother force which engages itself in the service of human love and charity and thereby aims at the realisation of a humane society, the precursor of an eventual Utopia [...]. Woman is the saviour in Brecht's later plays: with her evangelium of self-sacrifice, altruism and humaneness she acts as the midwife of Brecht's Utopia (204).

La gran diferencia entre la mujer concebida por Brecht y las mujeres representadas por Aguirre, es que las creadas por el dramaturgo alemán parecen estar desligadas del contexto histórico que las rodea y son encasilladas en una sola función, la de ser madres, lo que les da una apariencia ficticia. Pero las mujeres chilenas de *Retablo* no son una invención sino una representación de la mujer chilena de ese momento histórico bajo el régimen de Pinochet. Las mujeres representadas por Aguirre son madres, sí, pero también son esposas, novias, jovencitas, actrices, arpilleristas comprometidas políticamente. Otra característica que diferencia a Madre Coraje de las mujeres en *Retablo* es que estas no temen como aquella enfrentar la autoridad y denuncian y reclaman justicia por los esposos e hijos desaparecidos.

Aguirre presenta las diferentes etapas que la Agrupación de los Detenidos-Desaparecidos, representada en la obra con las madres y las mujeres en general, ha experimentado hasta el momento. Las madres chilenas narran su peregrinar por las instituciones gubernamentales en los inicios de su lucha personal, cuando la búsqueda del hijo o el esposo era una acción individual y obedecía a su afán de preservar y restaurar la esfera privada, actitud que las identificaba con Madre Coraje. Pero en *Retablo* las madres participan colectivamente reclamando justicia por todos los detenidos-desaparecidos pues éstos no son exclusiva e individualmente sus hijos y/o esposos sino todos los hijos y/o esposos. La Mujer 1 en el Cuadro III, cuando habla a otra mujer sobre su experiencia al visitar la cárcel, establece esa conciencia de comunidad en la relación madre-hijo, madre-esposo:

¿Ve? –Le digo yo– ¡Esa es la diferencia! Usted se aflige no más por sus hijos. Y ellos, los que tienen detenidos, esos se afligen por todos los hijos, por los hijos de todos.” “¿Le parece?”, me dice, como burlándose. Y yo: “¿No sabe que esos jóvenes están dando la pelea para que cada niño tenga pan y escuela?, y zapatos, porque los zapatos son importantes para los niños. Eso dije (33-34).

Y no son sólo los hombres los que desaparecen y son torturados por el régimen dictatorial, las mujeres comprometidas políticamente también son

torturadas y vejadas como lo testimonia Magdalena, testimonio tomado de uno real dado por una mujer argentina:

Me detuvieron en Buenos Aires, en abril de 1977 [...]. Me sacaron con violencia de mi casa [...] me obligaron a correr en todas direcciones, con la vista vendada, haciendo que me estrellara contra las paredes [...] No sé cuantas veces fui vejada... y violada (59).

En las madres chilenas de *Retablo* se observa el mismo cambio en la relación madre-hijo experimentado por las Madres de Plaza de Mayo en Argentina: los hijos ya no son responsabilidad de la familia sino de la sociedad entera. Las madres chilenas asumen el carácter político de su situación al socializar la función de madre. Laura Rossi, en su artículo “¿Cómo pensar a las Madres de Plaza de Mayo?”, afirma que a consecuencia de la actuación de las Madres argentinas, “el ‘orden social’ es puesto en tela de juicio por el ‘orden natural’, en un movimiento en que ‘lo natural’ se descubre social” (148).

La Guatona Romilia, veinte años antes, había ejercido la violencia para resistir el sistema que la oprimía, en *Retablo* la violencia y la resistencia son representadas en dos tiempos y tres espacios y en dos formas de expresión, una autoreferencial –la obra dentro de la obra– y otra como la fusión de las dos historias; un significado representado por varios significantes separados por la distancia de casi 20 siglos.

Las mujeres de *Diálogos de fin de siglo*⁸ parecen bastante lejanas de Romilia, Marta, Magdalena, y las madres de los detenidos-desaparecidos quienes participan directamente en actos políticos haciendo de su lucha personal una lucha pública. Tampoco son las madres brechtianas, sacrificadas por proteger a sus hijos. Rosario y Amanda son mujeres burguesas de fines de siglo XIX, quienes reproducen el modelo establecido por la sociedad patriarcal viviendo a la sombra del hombre a quien están sometidas; son mujeres bellas y sensibles, pero mujeres-objeto al fin y al cabo. Sin embargo, en Rosario y Amanda hay una actitud que no presentan los anteriores personajes femeninos de Aguirre, la sexualidad utilizada como elemento de resistencia a la opresión. Rosario se niega a cualquier contacto físico con Alberto: “Ya entiendo: itu marido

8 Isadora Aguirre. *Diálogos de fin de siglo*. Chile: Editorial Tersegel, 1989. Será referenciada como *Diálogos*.

no puede tocarte porque tiene sus manos manchadas con sangre!” (Aguirre, 1989, 57). Amanda pinta su propio desnudo y lo exhibe en una exposición de pintura y tiene una relación sexual con Felipe. Cuando Felipe se disculpa ella responde, como haciendo eco a las palabras de Gualcolda: “Hoy por la mañana no te rechacé. Ni siquiera fingí recato. Y ahora, soy la primera en decir “te amo” (70).

En el caso de Amanda el arte le sirve como vía de resistencia y alcanza a subvertir el modelo establecido en una dimensión hasta el momento no permitida, al autorretratarse desnuda se hace dueña de su propio cuerpo, el que antes solo podía ser mirado por el hombre que la poseía.

También está el arte de las hermanas Mira por el cual “obtuvieron medallas en el Salón Azul”, actividad que si bien no subvierte los papeles de género asignados por la sociedad patriarcal, si se enmarca en actividades realizadas fuera del hogar, en ese plano intermedio entre lo privado y lo público que se llamó, desde principios del siglo XIX, ‘lo social’, donde bien la mujer de clase media podía salir de la esfera privada pues no accedía de ninguna manera a la esfera que detentaba el poder.⁹ Pero lo que ha hecho Amanda no entra en los cánones de lo permitido a la mujer, ni siquiera en ‘lo social’: la mujer no es dueña de su propio cuerpo pues ha sido alienada de éste por el hombre que se ha erigido en el único sujeto que lo puede poseer y disfrutar. Por consiguiente, Amanda es castigada a vivir exiliada en medio de la sociedad y le quedan como únicas opciones para ser nuevamente aceptada, aun cuando no reintegrada, el convento o un matrimonio donde se tornará medio de ascenso social para Ramón el esposo elegido.

Después de haber seguido la trayectoria de las otras obras de Isadora Aguirre, la lectura de *Diálogos de fin de siglo* resulta un tanto desconcertante pues pareciera como si la autora se hubiese alejado del compromiso y la identificación que ya había establecido con los problemas de la mujer en las obras estudiadas antes. En *Diálogos* las esferas tradicionales patriarcales están enfrentadas pero en ningún momento las mujeres aspiran a pertenecer a la esfera pública aun cuando ejerzan resistencia. La necesidad de la autora de representar a la

9 Ver Denise Riley, 1988, *Am I that Name? Feminism and the Category of “Woman” in History*, Minneapolis: University of Minnesota.

mujer chilena de fines del siglo XIX en un contexto histórico verosímil sirve de explicación, es una representación hermenéutica correcta. En esta obra, Aguirre enuncia su interés por otro de los problemas que la mujer sufre en la sociedad patriarcal, la alienación de su cuerpo y la objetivación de su vida y expone formas de resistencia de avanzada para la época que se representa en la obra. Pudiera leerse como un problema el que *Diálogos* se quede en la enunciaci3n del incidente sin dar una mirada a la reacci3n de la mujer ante el castigo recibido por esa sociedad pues se asigna la exposici3n de los acontecimientos pol3ticos a los personajes masculinos bajo la luz de la situaci3n p3blica de la que toman parte directa en uno o en otro bando, mientras que los personajes femeninos –Rosario, Amanda, Corina y Rosa– exponen lo pol3tico desde la perspectiva personal en tanto y en cuanto ello afecta sus vidas individuales en la esfera privada.

En el transcurso de 20 a1os ha experimentado un cambio en la obra de Isadora Aguirre, en lo que se refiere a la caracterizaci3n de la mujer. Su obra sigue teniendo como base dramática las estrategias del teatro épico brechtiano que son las que se acomodan a las necesidades de su contexto hist3rico para expresar resistencia al r3gimen imperante; las cuatro obras discutidas aqu3 pueden considerarse como obras de resistencia. Pero Aguirre aporta a las diversas caracter3sticas del teatro épico su propia experiencia pol3tica y su experiencia de g3nero; a trav3s de ambas experiencias establece un compromiso en ambas esferas. Si bien en la d3cada de 1960, en *Los papeleros*, la mujer que aparec3a en su obra segu3a bastante el modelo monol3tico dise1ado por Bertolt Brecht, la madre que sacrifica todo por salvar al hijo, en obras posteriores, aun cuando sus personajes femeninos siguen haciendo parte del universo épico de la dramaturgia y siguen siendo madres, son mujeres representadas en una dimensi3n plural, como en *Retablo de Yumbel*. Isadora Aguirre recrea a la mujer mapuche dándole una voz y otorgándole una perspectiva futurista que no ten3a en el poema épico de Ercilla. En *Diálogos de fin de siglo*, Aguirre empieza a explorar c3mo el cuerpo femenino y la sexualidad femenina han sido determinados por la sociedad patriarcal y las consecuencias de ello, tales como la mujer vista como objeto sexual y como mercanc3a de cambio social. Lo que hay de com3n en las cuatro obras discutidas aqu3 es una esperanza en que la mujer por su capacidad de crear vida y de ejercer cambios hace posible superar y subvertir las condiciones sociales que oprimen a la humanidad.

Bibliografía

- Agosín, Marjorie, 1989, *La literatura y los derechos humanos: aproximaciones, lecturas y encuentros*, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- _____, 1989 *Scraps of life: Chilean Arpilleras: Chilean Women and the Pinochet Dictatorship*. New Jersey: Red Sea Press.
- Aguirre, Isadora, 1988, *Diálogos de fin de siglo*, Chile: Editorial Torsegel.
- _____, 1972, *Los papeleros en: El teatro actual latinoamericano*, Carlos Solórzano (ed.), México: Ediciones de Andrea.
- _____, 1987, *Retablo de Yumbel*, La Habana, Cuba: Editorial Casa de Las Américas.
- _____, 1982, *Lautaro*, Chile: Editorial Nacimiento.
- Bisset, Judith Ismael, 1984, "Delivering the Message: Gestus and Aguirre's *Los papeleros*", *Latin American Theatre Review*, 17.12, pp. 31-7.
- Brecht, Bertolt, 1967, *Madre Coraje y sus hijos; una crónica de la guerra de los treinta años*, Madrid: Ediciones Alfíl.
- _____, 1978, *The Mother*, London: Eyre Methuen.
- Epstein, Susana e Ian Watson, 1990, "Chilean Theatre in the Days and Nights of Pinochet: An Interview with Hector Noguera", *The Drama Review*, 34.1, pp. 84-95.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Madrid: Castalia, 1979.
- Fenn, Bernard, 1982, *Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht*, Frankfurt: Peter Lang.
- Fuegi, John, 1972, *The Essential Brecht*, Los Angeles: Hennessey & Ingalls.
- Gignold, Laura Beatriz e Inés Vásquez, 1988, "Madres de la Plaza de Mayo", *Nueva Sociedad*, 93, pp. 114-22.
- González, Patricia E., 1985, "Isadora Aguirre y la reconstrucción de la historia en *Lautaro*", *Latin American Theatre Review*, 19.1, pp. 13-8.
- Piña, Juan Andrés, 1988, "Diálogo de fin de siglo", *Mensaje*, 37.375, 562.
- Rojo, Grínor, 1989, "Chilean Theatre from 1957 to 1987", *Theatre Journal*, 41.4, pp. 524-37.
- Rossi, Laura, 1989, "¿Cómo pensar a las Madres de Plaza de Mayo?", *Nuevo Texto Crítico*, 4, pp. 145-53.
- Sandoval, Enrique, 1989, "Teatro Latinoamericano: cuatro dramaturgas y una escenógrafa", *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, 13.47-50, pp. 171-87.

The Mapuche Tragedy, Copenhagen: IWIA, 1979.

Politzer, Patricia, 1989, *Fear in Chile: Lives under Pinochet*, New York: Pantheon Books.

Vance, Eugene, 1979, "Roland and the Poetics of Memory", en *Textual Strategies*, Josué V. Harary, ed. New York: Cornell University Press, pp. 375-403.

Willet, John, 1984, *Brecht in Context: Comparative Approaches*. London: Methuen.

Yrarrázaval Larraín, José Miguel, 1940, *El Presidente Balmaceda*. Chile: Editorial Nascimento.