

ENCUENTRO CON ISIDORA AGUIRRE. LA VOZ DE LOS QUE NO TIENEN VOZ

Jaime Hanson Bustos

No sólo aprendí del director, también de los actores al trabajar la obra durante los ensayos...
Una de mis mayores satisfacciones, más que aplausos, felicitaciones o buenas críticas, es el tener como público a mis personajes, y el que se reconozcan en ellos.

Jaime Hanson — En el teatro chileno, el nombre de Isidora Aguirre está asociado a grandes directores de escena, actores, escenógrafos, dramaturgos —teatristas en general—, que al igual que usted, forman parte importante de su historia. Comencemos desde el principio.

Isidora Aguirre — Los autores que partimos en la década de los años cincuenta, E. Bunster, María Asunción Requena, Egon Wolff, Alejandro Sieviking, principalmente, somos «hijos» del Teatro de la Universidad de Chile. Los directores y actores, con formación en academias europeas y experiencia en montajes de obras clásicas y modernas extranjeras fueron nuestros maestros. No había talleres o dramaturgos que enseñaran la técnica teatral (una de mis especialidades). Aprendíamos de los autores clásicos y modernos leyendo —o viendo— esas obras. Es decir, los directores y actores nos llevaban una gran ventaja, razón por la que trabajábamos nuestros textos con sumo rigor (que se suele echar de menos en las nuevas generaciones, que no afrontan el desafío de tentar con sus obras a los prestigiosos teatros universitarios). El Teatro Nacional (nombre actual del de la U. de Chile), que acaba de celebrar sus sesenta años de existencia, fue creado en 1941 por Pedro de la Barra y sus compañeros del Pedagógico, bajo el alero de la Universidad de Chile. Los acogió el rector de entonces, Juvenal Hernández (les prestaba para los ensayos el cuartito donde se guardaban los útiles para el aseo, detrás del salón principal). El comediante peruano Lucho Córdoba les facilitó, una histórica mañana «lluviosa de invierno», la sala que él tenía. Les favoreció el auge cultural del gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, cuyo lema era «gobernar es educar». Cuentan que a la salida de aquella memorable función de *La guardia cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, de los fundadores del teatro, un español de los que llegaron refugiados en el Winnipeg comentó: aficionados... y malos (a Roberto Parada no le salió el tiro de la pistola a fogueo, y le gritó a Pedro «Pum... ¡estás muerto!»).

El propósito de estos jóvenes era mejorar la calidad del repertorio de aquella época. Se estrenaban obras livianas; el público iba más bien a ver a los divos (como era el caso del famoso actor Alejandro Flores, que solía adaptar obras francesas de boulevard). De esa abundante producción nacional (de los años veinte al cuarenta) quedaron pocos autores: Armando Mook,

con buenas obras costumbristas, Germán Luco Cruchaga, autor de una obra que se considera clásica en nuestro repertorio —*La viuda de Apablaza*, un drama campesino con algo de tragedia griega—, un autor de origen popular, A. Acevedo Hernández, cuyas obras presentan personajes y contenido atractivos, pero adolecen de fallas de construcción, y Carlos Cariola, autor de sainetes que creó la Sociedad de Autores Teatrales.

Éste era pues el panorama teatral que nos precedía a los que nos iniciamos al amparo de los teatros universitarios en los años cincuenta. Hablando de nuestros maestros, empiezo por contar mi feliz encuentro con Eugenio Guzmán cuando me iniciaba en la dramaturgia. Yo había estudiado cine en París, en la temporada 1949-1950 (en la IDHEC) y vi allá mucho teatro. Al llegar a Chile, comprendí que un año en esa escuela de cine no me servía de mucho, y que para escribir teatro necesitaba conocerlo «desde adentro». Vittorio de Girolamo, miembro de una de las familias de artistas italianos que llegó ese año a radicarse en Chile, me invitó a ser su ayudante de dirección en una obra clásica, *Las nubes*, de Aristófanes, un experimento con actores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Fue ése mi primer contacto «desde adentro» con la escena. El experimento no funcionó, pero quedé prendada del teatro.

J.H. — **Su escritura ha conocido una etapa stanislavskiana, posteriormente brechtiana y, por último, podríamos decir que encontró su propia forma, una forma aguirreguiana. Con respecto a la primera de estas etapas, usted señala en una entrevista realizada por María de la Luz Hurtado que «la técnica la aprendí con Hugo Miller (en su Academia), aplicando a la escritura los postulados de su dios, Stanislavski».**¹ Me gustaría que nos contara más detalles sobre las técnicas a las que se refiere.

I.A. — Hugo Miller fundó una academia (al inicio de los años cincuenta) auspiciada por el Ministerio de Educación y me convenció que me inscribiera en el curso para «escribir teatro». Aunque escéptica, acepté, y fue una muy rica experiencia. Me atrajo la parte que llamo «colectiva» del teatro, compartir y trabajar con los compañeros de actuación (como luego lo haría con los elencos de mis obras), así como con los profesores con quienes tuve una gran amistad, Hugo Miller, Rómulo Herrera y Cucho Cardemil, que me apoyaban cien por ciento. R. Herrera, que había estudiado cine en EE.UU., me transmitía sus apuntes de técnica, pero más provechosas fueron las lecciones de Hugo Miller, que enseñaba actuación. Tuve que actuar y lo hacía muy mal —me fallaba el «sí condicional» de Stanislavski, no creía en mi personaje—, pero me fue útil la experiencia para la escritura. Además, Miller, fanático de Stanislavski, me hacía escribir diálogos para entrenar a los alumnos de actuación según sus postulados, acción directa, diferida, breves melodramas para estudiar el conflicto, etc. El estudio de la *Premisa, objetivos y superobjetivos*, por ejemplo, se aplican tanto en la actuación como para corregir una obra que hemos escrito llevados por la imaginación y el instinto. Luego la técnica se internaliza, pero se «racionaliza» para enseñarla.

Mi primer intento fue la adaptación de un pequeño guión de cine (presentado en el examen de la IDHEC), *Entre dos trenes*, una historia de una niña y un loco en una estación solitaria. Fue mi preestreno, porque Hugo la presentó en una «lectura dramatizada» en el Instituto Chileno-Norteamericano.

Estuve sólo dos años en esa academia, porque con un cambio de gobierno se terminó. En la ceremonia de despedida, el profesor Herrera dijo, designándome: «hemos cultivado un campo,



Isadora Aguirre, 1960.

pero ha brotado una sola rosa, ¡la rosa eres tú!» Tanto como Stanislavski, tuvo importancia el estímulo que recibía.

En el año 1954, tenía tres obras en un acto, *Entre dos trenes*, *Pacto de medianoche* y *Carolina*. El Teatro de la Universidad de Chile llevaba a cabo una estupenda labor de «extensión». Organizaba grandes festivales de teatro aficionado, y llamaba a conjuntos de provincia. Solicitaba a los autores obras en un acto para enviárselas por si no tenían obras de su creación (lo que ocurría a menudo), y eran de gran interés porque contaban sus experiencias. Los de la Academia teníamos una «peña» en el Café Santos, y en ella un compañero me dio ese dato. Como las cosas me ocurren, no las busco, al saber que quien recibía las obras era un actor que me había impresionado en una obra de Arthur Miller; le llevé mis tres obras. ¡Jamás imaginé que con ello entraba en la carrera de dramaturgia, como quien dice, por la «puerta ancha»!

En diciembre del año anterior, 1954, un actor desconocido entonces, Raúl Montenegro, se interesó en montar *Pacto de medianoche*. No tenía dinero (un bohemio que se ganaba la vida recortando perfiles con unas tijeras), pero consiguió que le prestaran una sala, en el subterráneo del Teatro Cariola, en la calle de San Diego (un barrio difícil para atraer público). En ese mismo mes, a unas pocas cuadras, Morandé con Alameda, se presentaba a tablero vuelto y excelentes críticas *Noche de Reyes*, un montaje del Experimental que estrenaba ese año la sala Antonio Varas.

Montenegro, aunque era un actor nato, no sabía dirigir; no contábamos con buen elenco, y menos con técnicos. Fue un montaje «a pulso». Mi obra se representaba junto con *El canto del cisne* de Chéjov, para completar la función, en tandas de vermut y noche. Tenía que ser utilera, vestuarista, consueta, barrer el escenario y llevar termos con sopa y sandwich y café, nuestra cena entre las dos funciones, porque de otro modo Raúl no se alimentaba (yo tenía un marido que me mantenía). Luego, ya famoso, Raúl me hablaba con ternura de aquellas sopitas. Tuve que «soplarle» enteramente *El canto del cisne*, pues no lo memorizó. Raúl era sordo de un oído, y entonces no existía la concha de apuntador: Me instaló detrás de un sofá en el escenario vacío (como pide la obra), pero al dar las luces se proyectaba una especie de dinosaurio en el cielo raso. Después me hizo envolverme en la cortina, y colocó un pedestal junto a mí. Entraba, envuelto en una sábana, la túnica del viejo actor; trayendo una vela encendida, que dejaba en el pedestal: la luz con que contaba yo para leer. Era tan excelente su actuación que en las partes dramáticas me arrancaba lágrimas mientras le pasaba texto. Actuaba arrodillado junto a ese pedestal, y no se alejó hasta que logró memorizar algo su monólogo. Cuando tenía que decir «qué terrible es un teatro vacío», me guiñaba el ojo, que el público no veía, porque penaban las ánimas en platea, o me hacía cómicos gestos con las manos al recitar del Lear el «soplad, vientos soplad...» No éramos conocidos, no hubo propaganda, no fueron los críticos. Envidiábamos el éxito de *Noche de Reyes*. Tuvimos la sala llena nada más para el estreno. Mi obra quedó inmadura, no la trabajé durante los ensayos, no contó con dirección, tanto así que la retiré de circulación. Sin embargo, fue una experiencia inolvidable: supe lo que es para el dramaturgo «un acto de amor», como lo llamó Jean Louis Barrault. En el clímax de la obra, sentía pasar una corriente cálida, emocionada, desde el público, pasando por el actor, hasta mí, que estaba entre bambalinas por si había que dar letra. Por lo del teatro vacío, Raúl me decía: «no te preocupes, ambos tenemos talento y antes de un año tendremos el teatro lleno». ¡Y así fue! A los seis meses, Raúl, contratado por el Teatro de Ensayo, debutó con éxito en el rol del enfermo imaginario, de Molière; y justo al año, esto es, en diciembre del 1955, montaron mi obra *Carolina*, con dirección de Eugenio Guzmán, en la sala Antonio Varas, con actores que brillaban el año anterior en *Noche de Reyes* (Alicia Quiroga, Mario Lorca, Ramón Sabat).

No sólo aprendí del director; también de los actores al trabajar la obra durante los ensayos, gracias al método de la improvisación de ellos en torno al texto, que trajo Eugenio Guzmán de Yale. Desde entonces, siempre he terminado realmente las obras durante los ensayos, cortando, agregando, de acuerdo con la sabiduría del director, o con los tropiezos en el texto de los actores y mis propias críticas.

J.H. — **Puesto que *Carolina* fue la obra que le abrió definitivamente las puertas al teatro (su primer gran éxito de público), cuéntenos, ¿de qué trata el texto?**

I.A. — *Carolina* tuvo un éxito inusitado. Cuenta mi experiencia de partir de vacaciones dejando una olla con dos huevos al fuego, y los sufrimientos durante el trayecto al recordarlo. Las risas y los aplausos causaron entusiasmo en la gente del teatro, al que yo pensaba que lograría llegar; con suerte, dentro de unos cinco años. Pedro de la Barra, que dirigía el teatro, quedó entusiasmado —de ahí nació mi larga y estrecha amistad con él—. Por su iniciativa, *Carolina* fue llevada a una sala del centro donde tuvo una excelente crítica, y se sigue montando hasta hoy. Esta dirección de Guzmán fue, pues, la primera de sus enseñanzas: su método de trabajo era

acucioso: primero lo hacíamos a solas, él detectaba las fallas, y yo corregía. Me guiaba en los cortes (escribo largo, para dejar lo esencial). Cada vez que Guzmán tenía que dirigir una obra nacional, me pedía que le ayudara a «cortar». La segunda etapa era la participación en los ensayos. Eugenio era un personaje extraordinario, nunca he vuelto a reírme con nadie como con él: era famoso por su agudo y festivo sentido del humor, lo que hacía que sus «pelambres» en el ambiente del teatro fueran como una «riqueza sociológica», término que ahora, al añorarlo, se me vino a la mente. Su muerte, en el año 1988, interrumpió una brillante carrera.

J.H. — **Otro nombre fundamental en la historia del teatro chileno es Pedro de la Barra, a quien usted ya se ha referido. ¿Cuál fue su aporte al teatro chileno?**

I.A. — Considerado el principal fundador del teatro de la Universidad de Chile, sus aportes fueron más allá de la enseñanza: se preocupó de conseguir leyes que beneficiaran y protegieran a sus integrantes, y el funcionamiento del teatro. Fue el maestro de varias generaciones, respetado y admirado por sus discípulos, por su valor como hombre de teatro, porque la categoría que le daba al teatro nacional, y por su atractivo personal, inteligencia, imaginación, generosidad y sentido del humor; su chispa muy criolla, despertaba de inmediato las simpatías. Así era nuestro gran maestro del teatro chileno.

En cuanto le conocí me invitó a seguir en la Escuela de Teatro su curso «El teatro en Chile». Pronto me nombró su ayudante. Me pedía que yo pasara materia (la actividad teatral desde la llegada de los españoles) y él intervenía hablándole a los alumnos para estimularlos, guiándoles respecto a buscar nuestra identidad; solía repetir: «escriban sobre lo nuestro, porque ni Shakespeare ni Cervantes pueden hacerlo como ustedes, es decir, indaguen sobre la riqueza de lo que bien conocen». Mi primera obra en tres actos (drama basado en una leyenda sureña) fue fruto de aquel estímulo.²

En 1957, Pedro tuvo una crisis debida a diversas circunstancias, una de orden sentimental, la otra relacionada con el teatro: me decía «establecí aquí un sistema tan democrático que ahora a todo lo que yo, el director, propongo, me dicen que no». Durante un tiempo decía que sólo deseaba dedicarse a la crianza de cerdos. A mí me correspondió tomar su cátedra, y se presentaron ese año a dar examen dos muchachos, «huasos» de Chillán, muy tímidos, y me dijeron: «Por favor, profesora, no lo tome como halago para obtener buena nota, pero como dio libertad sobre el tema, daremos el examen de teatro en Chile sobre su obra campesina *Las Pascualas*, que acabamos de ver». Eran Víctor Jara y Nelson Villagra (este último uno de nuestros grandes actores).

Pedro se preocupó de que se montara *Las Pascualas*. No había sido aceptada porque en el concurso de ese año obtuvo el premio una bella obra de L. A. Heiremans (*El abanderado*), y lo establecido era producir una obra chilena por año, junto con dar a conocer los clásicos y el repertorio moderno extranjero. Pedro propuso que la dirigiera Guzmán con elenco del Teatro Experimental, y que fuera presentada en otra sala que arrendaron, y luego llevada en gira al sur, especialmente a Concepción, donde estaba la laguna llamada de las Tres Pascualas, que inspiró esa leyenda.

J.H. — **Sin embargo, Pedro de la Barra volvió al teatro precisamente por una obra escrita por usted y el novelista Manuel Rojas: *Población Esperanza*. ¿Cómo convenció a de la Barra para que volviera a dirigir?**

I.A. — Antes quisiera hacer una referencia a *Población Esperanza*. Manuel, que ya era premio Nacional por su gran novela *Hijo de Ladrón*, deseaba escribir una comedia, y luego de ver Caro-

lina me pidió que lo hiciéramos en colaboración. Pero para mí era la ocasión de escribir sobre personajes del pueblo que él bien conocía (había sido obrero en su juventud). Al fin accedió, y escribimos un drama que ocurre en una población con personajes «marginados». Él iba introduciendo sus personajes y yo los míos, pero tan bien nos complementamos que los críticos comentaron que Filomeno, un mendigo que trabajaba de «mudo» y tiene su drama, era «lo mejor de Manuel Rojas», y en cambio a la graciosa mendiga Emperatriz, que arrendaba criaturas, que era de Manuel, la atribuyeron por su comicidad, «lo mejor de Isidora Aguirre». Esa colaboración tuvo para mí suma importancia: al terminar la obra le pregunté a Manuel «¿cómo ves mis personajes populares, te parecen reales?» Respondió: «como si hubieras nacido entre ellos». Fue como pasar un examen, ya que, si bien deseaba escribir obras de denuncia con personajes que sufren miseria y explotación, sólo los conocía por mi breve paso por la Escuela de Servicio Social, es decir, desde afuera. Su respuesta era «el permiso» que me daba para escribir mi obra (1962), que ocurre en un basural, *Los papeleros*.

Y respondiendo a la pregunta: *Población Esperanza* no fue aceptada por el Teatro de Chile. Coincidió que mi amigo Gabriel Martínez dirigía entonces teatro universitario en Concepción, y conociendo mi estrecha amistad con Pedro, me escribió rogándome que lo convenciera para aceptar una invitación de dirigir la obra que él escogiera. Pedro no toleraba que le leyeran obras, ni le gustaba tener que leerlas él. Me dijo: «busca una adecuada entre las de Acevedo Hernández». Las releí todas, pero como antes dije tenía fallas y su autor no toleraba los cambios. Le propuse a Manuel Rojas al Teatro de Concepción, que estaba en su época de gloria. Aunque no le agrada ser estrenado en provincia, aceptó. Le tendí a Pedro una trampa: era el cumpleaños de su ahijado, mi pequeño hijo, fue el pretexto para invitarlo a cenar sin decirle que iría Manuel, a quien Pedro no conocía personalmente. Después del café, Manuel, sin saber que Pedro no admitía la lectura de obras, le dice, en un tono que no admitía réplica: «Isidora y yo hemos escrito una obra y se la voy a leer». Pedro me lanzó una mirada asesina y se acomodó, resignado, en un sillón. Cuando Manuel terminó, me dijo: «dame la obra y escribe a Concepción, que acepto la propuesta». No hubo siquiera un comentario. Era el estilo de Pedro.

Y este fue el regreso al teatro, en gloria y majestad, del gran maestro de la Barra, que se olvidó de la crianza de cerdos. La obra se estrenó con todo el aparato que existía en tiempos del rector Stishkin, en enero del 1959. Contábamos con un excelente elenco: Luis Alarcón, Jaime Vadell, Tennyson Ferrada, Delfina Guzmán, Andrés Rojas Murphy en el mendigo Filomeno, y una gran actriz cómica, Yeya Mora, en el rol de Emperatriz, entre otros. Fue todo un suceso, el cual sin duda no lo hubiera sido de no dirigirla Pedro, cuya especialidad eran las obras chilenas y los personajes populares. Pedro consiguió aumentar el público de ese teatro al llevarla de gira por los pueblos de los alrededores junto con un dúo de cantantes populares, Los Perlas, para interesar a un público que jamás había visto teatro. La trajo a Santiago y luego la llevó de gira a Montevideo y Buenos Aires, donde estuvo en temporada, con una increíble buena acogida. Esta vez no estuve en los ensayos, pero fuimos invitados a una sesión, y luego al estreno.³

Cuando vino la dictadura, en 1973, Pedro dirigía el Teatro Universitario de Antofagasta, donde era el maestro venerado. Como las cosas se volvían difíciles para los creadores de izquierdas, aceptó una invitación para dirigir en Venezuela. Tenía debilidad por uno de sus tres hijos, Alejandro, ideólogo del movimiento revolucionario, MIR, un joven idealista de una naturaleza excepcional.



La guardia cuidadosa, de Cervantes. ITUCH, 1941.

Al despedimos, cuando partió a Venezuela, me confesó que temblaba por lo que podía ocurrirle a ese hijo, entonces en la clandestinidad. Al bajar del barco en una escala en Panamá, fue terrible su impacto al leer en un diario de un quiosco: «Muerto a balazos el mirista Alejandro de la Barra». Fue una delación, cuando él y su pareja fueron a visitar al niño que tenían en un parvulario. Les dispararon por la espalda al bajar de una «citroneta», ni siquiera iban armados. Llevaron a Pedro al barco y le dieron un trago fuerte. Al desembarcar en Venezuela, lo aguardaban en fila en el muelle los Duveauchelle y otros actores chilenos, preocupados por la forma en que le darían la terrible noticia. Sorprendidos lo vieron bajar con un clavel rojo en el ojal y les fue dando la mano uno por uno, murmurando: «sé la noticia, sé la noticia...» Dos días después tuvo un infarto. Dicen que nunca se repuso, y que no se defendió de la muerte cuando enfermó de cáncer; allá en Venezuela, pocos años más tarde.

J.H. — Otro gran éxito de su dramaturgia es sin duda *La Pérgola de las Flores*, la cual, desde su estreno hasta nuestros días, forma parte de la cultura teatral chilena. ¿Cómo se gestó ese proyecto?

I.A. — En 1959, en febrero, cuando se estrenó *Población Esperanza*, no nos iba bien en lo económico, y me dejé tentar por Eugenio Dittborn, director del teatro de la Universidad Católica, que envió al compositor de canciones populares, Francisco Flores del Campo, a convencerme de que la escribiera.⁴ Para que aceptara me mandó decir que la montaría el elenco del Teatro de Ensayo, entonces con excelentes actores, y que la dirigiría Eugenio Guzmán, en circunstancias

que Eugenio y yo pertenecíamos al teatro de la Universidad de Chile. Creo que fue por mi aptitud para la comedia. Dittborn se había propuesto poner todo el acento ese año en el teatro nacional. Habían estrenado una comedia musical muy sencilla con texto de Tito Heiremans y música de Carmen Barros (*Esta señorita Trini*), que tuvo muy buena acogida. Pancho me decía que ganaríamos dos millones (lo que había recaudado esa comedia). Mi necesidad de dinero... (tenía ya dos hijas de mi anterior matrimonio, uno de mi marido P. Sinclair, y esperaba mi hija menor). Lo insólito es que nunca me ha movido el hecho de ganar dinero, pero esa vez me pareció que lo necesitábamos con tanta urgencia que acepté, a pesar de no interesarme el tema y desconocer el género. ¡Casi enseguida me arrepentí! Pero ya tenía todo el elenco del teatro de la Católica detrás de mí y a su directiva entusiasmada con la idea de producirla.

Dicen que las aves tienen una glándula que las lleva a hacer el nido, la tenía yo para hacer el ajuar de la criatura por nacer, y muy pocos deseos de escribir. Durante todo ese año 1959 escribí «a contrapelo», sólo porque es innato en mí cumplir con los compromisos. Dittborn fue astuto, porque el hecho de saber que me apoyaría en Eugenio, que conocía el género, me permitió salir adelante: iba una vez por semana a mostrarle lo escrito y él me guiaba con su instinto y sugerencias, y avanzaba gracias a mis conocimientos de técnica del drama (ya daba clases de esa materia en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile). Es la única obra que escribí sin «inspiración», apoyada en mis conocimientos teóricos.

La Pérgola, que estaba frente a la Iglesia de San Francisco, en la Alameda, fue demolida en 1945 y trasladada a donde está ahora, a orillas del río Mapocho. No podía terminar mal, me decía Eugenio, de modo que situé la acción quince años antes para terminar cuando obtienen una prórroga. El tema: la lucha de las floristas por conservar su lugar de trabajo, no sólo por la buena situación en que estaba, también porque las floristas eran muy populares y queridas por su clientela: si eran amenazadas de traslado, salían en su defensa personalidades y hasta algunos gremios. Investigué en los archivos de la Municipalidad sobre su lucha, leí todas las revistas del año 1929 para conocer los modismos y gustos de esos años, una época muy especial. Dittborn me decía «supiste recoger como con una espumadera esa "espumita" que se perdió, de ese Santiago de entonces, años entre las dos guerras, cuando la gente parecía ser más alegre y amistosa». Además, el charlestón, los peinados, los dichos tenían mucho encanto para ser evocados.

Tuve todo el elenco acosándome literalmente con sus roles: «que yo canto, yo bailo, yo no canto, ¿qué me vas a escribir a mí?» Algunos actores me inspiraron sus personajes, como es el caso de la actriz Elena Moreno, una gran actriz que parecía ser de verdad una florista ya mayor, con su «moño de cuetes». Laura Larrín, que personificaría Silvia Piñeiro, calzaba con la personalidad de una tía (la que siempre estaba en primera fila en las reposiciones de la obra). Como en esa época las cosas no parecían muy serias en la política, le atribuí al alcalde una personalidad bonachona, con «su buen sí», aunque luego no cumpliera sus promesas. Rubén Unda, el regidor Gutiérrez, tenía un cierto aire de pavo, con su nariz grande y enrojecida (hago decir a Laura Larraín en la Kermesse: «no sé por qué lo vi, regidor, y me acordé de los pavos»). Fernando Colinas era muy parecido a Buster Keaton, tenía el rol del urbanista Valenzuela. Guzmán me dijo que en una fiesta de disfraces llegó de angelito y fue espectacular la risa que provocó, y me instó a hacerlo aparecer con ese disfraz: lo hice equivocarse y llegar disfrazado a la Kermesse provocando una gran hilaridad: «la fiesta de disfraces —le dice su madre, Laura— es el próximo domingo,

¡que niño tan fatal!» Recordaba los dichos de las *flapper* de los años del charlestón, porque de niña iba a las fiestas de una tía. Para documentarme sobre las floristas, no sólo iba a la Pégola, también a la Vega a espiar a las vendedoras: escuchaba lo que hablaban dos viejitas que vendían perejil, ajo, cebollas, y que charlaban de un puesto a otro tomando mate junto al brasero, instaladas en su pobrísimos puestos como verdaderas reinas. Una me preguntó, cariñosa: «¿qué va a comprar, señorita linda?» Dije que estaba esperando a una amiga. Y me dijeron que me fuera entonces, porque perjudicaba las ventas; y terminaron echándome. El diálogo lo transcribí textual para Elena Moreno y el regidor, porque mostraba ese sentirse reinas en sus dominios.

Y así, con gran esfuerzo, «y en frío», fue naciendo la obra. También nació mi bebé, y no olvidaré la molestia que me causaba que me pusieran la niña al pecho, me la quitaran y me pusieran la máquina de escribir, por lo mucho que disfruto con los bebés. Recuerdo a Pancho Flores en la clínica al día siguiente del parto, cantándome una nueva canción que había compuesto para saber si calzaba.

La noche anterior a la lectura de la obra ante la directiva del Teatro de Ensayo, Guzmán me dijo: «aunque está larga y le falta pulido, y puede que los decepciones, tengo la intuición de que va a ser un “clásico”». La obra tenía ochenta páginas y más de cuarenta personajes (escribo largo para dejar luego lo esencial). Bernardo Trumper, escenógrafo y miembro de la directiva, me repetía: «tiene que ser genial o no podemos darla porque es carísima»; de modo que la tarde de la lectura estaba bastante nerviosa. Eugenio leyó la obra a gran velocidad, por lo largo, pero por este hecho, con la cantidad de personajes, ¡me sonó fatal! Se produjo un silencio cuando terminó la lectura. Hubo algunos comentarios críticos. Volví a mi casa llorando a mares, tuve que hacer el camino a pie, me daba vergüenza subir así a un taxi. Esa noche no dormí haciendo cambios de acuerdo con las críticas. Por la mañana, citada al teatro, los de la directiva y especialmente Dittborn me pidieron disculpas: que estaban tan nerviosos que se olvidaron de felicitarme. Pero cuando empezaron los ensayos, todo cambió: dejé de ver la obra fríamente. La presidenta de las floristas estaba a cargo de Anita González: conocía su personaje cómico de una empleada doméstica, pero ignoraba lo gran actriz que era. Le agregué una escena en la peluquería, y un pequeño discurso dramático (se queja al alcalde creyendo que no han obtenido la prórroga), contando cómo fueron levantando esa Pégola con tanto esfuerzo, agregados que enriquecieron la comedia. Anita, con su magnífica actuación y su gracia en los personajes populares, y Silvia Piñeiro, excelente comediante, como su antagonista, llevaron adelante la obra con el conflicto central. Escribir sabiendo quién va a tomar los personajes, resultó ser una ventaja.

J.H. — Con posterioridad a su estreno, en 1960, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, *La Pégola de las Flores* ha conocido otras versiones, una de las cuales (la de 1996) se ha producido bajo la dirección de otro gran maestro del teatro chileno, Andrés Pérez. ¿Qué opinión le merece ésta y otras versiones que ha conocido una de sus obras más emblemáticas?

I.A. — Curiosamente hay en esta obra una base de crítica social de la que ni yo misma estaba consciente: las componendas entre la clase adinerada y los políticos pasando a llevar a la clase trabajadora. En la puesta en la Estación Mapocho, en los años noventa, su director, Andrés Pérez, mi gran amigo, me pidió autorización para poner en evidencia el mensaje social, y en los comentarios de la crítica fue destacado ese «contenido» por primera vez en Chile. En México y Cuba lo tu-

vieron siempre presente.⁵ Hugo Miller me decía: «es tu obra más revolucionaria, porque aplauden sin darse cuenta que están siendo criticados debido a la gran simpatía de los personajes».

Cuando se estrenó, en marzo de 1960, se dio una función previa dedicada a las floristas y su familia. Al salir, declararon a los periodistas que no era fantasía, que «eran ellas las que estaban sobre el escenario». Una de mis mayores satisfacciones, más que los aplausos, felicitaciones o buenas críticas, es el tener como público a mis personajes, y el que se reconozcan en ellos. Cuando en el escenario decían «Viva la Pégola» y otros parlamentos alusivos, ellas se ponían de pie y coreaban los vivos. También le debo a esta obra «mi inmunidad» durante la dictadura, a pesar de los muchos trabajos clandestinos que realizaba, más haberme afiliado poco antes del golpe al Partido Comunista.⁶ La comedia se llevó en gira a muchos países, y en Madrid un comentarista escribió que desde América les renovaban «el género chico». En verdad no tiene el estilo norteamericano ni el de la zarzuela, debido supongo a mi desconocimiento de ambos géneros. A veces, la ignorancia favorece. (Dice Brecht: «El camino del arte es descubrir siempre nuevas maneras».) Fue la obra que más me costó escribir, que más me hizo rabiar..., y es mucho más popular que su autora, no saben mi nombre pero aman *La Pégola de las Flores* como si se hubiera escrito sola, lo que me hace pensar que llegué al anonimato. Pero repito, sin la asesoría de mi querido Eugenio Guzmán, que me hizo la cruel broma de morirse, la obra no hubiera existido.

J.H. — **Siempre resulta sumamente complicado escribir o dirigir una obra después de un éxito tan grande como el que acaba de describir, por ello, ¿qué siguió a *La Pégola de las Flores*?**

I.A. — *Los papeleros*. Junto con un sacerdote jesuita, Alejandro del Corro,⁷ que había conocido cuando trabajaba para el Hogar de Cristo, un verdadero líder popular, iba a menudo a la población de la Feria de la Victoria para escribir sobre las frecuentes tomas de terreno, denunciando la escasez de viviendas que sufría la clase obrera. Del Corro me sugirió que introdujera unos personajes que recogen basura en las calles escarbando en los tachos, los «papeleros». Empecé la investigación con Ruth González, que estudiaba servicio social. Del Corro tenía una moto con asiento lateral, en la que me llevaba cuando iba a esa población, donde era muy querido, por lo que también yo era bien recibida. Según él, si había un incendio, una toma o un desastre, los primeros en llegar eran los comunistas y los jesuitas.

Descubrí la manera de obtener información, «tirar el hilo por la punta», esto es, saludar al que escarba en un tacho y decirle: «somos visitadoras y nos preocupa lo explotado en que están ustedes», y enseguida la pregunta de lo que para ellos es prioritario: «¿cuánto le pagan por el kilo de papel?» Respondían: «Esos pulpos de las papeleras (lugares donde ellos entregan el papel en los barrios) pagan una miseria...», y sin más preguntas contaban su vida, el porqué «se cae en los papeles», etc. No llevábamos, para no inhibirlos, grabadora, a lo sumo fingía anotar el precio del kilo de papel y anotaba sus dichos «somos la última carta del naipes, este oficio se pega». Por sus datos fuimos a dar a un basural, y ahí comprendí que correspondía escribir contra la explotación, y lo hice aplicando las técnicas de Brecht, las canciones y otros recursos: usamos, decía Eugenio, más «el acercamiento» que el método del distanciamiento brechtiano. Lo aprendimos en revistas de barrio, donde los actores se dirigen al público, y pasan entre las filas con sus comentarios. Íbamos a un cerro «pelado» (Guanaco Alto), donde se ve a los hombres separando la basura para luego ser pesados, con el saco, a fin de no ensuciarse ellos las manos. Esos hombres, torso desnudo, escarbando con rastrillos entre los humos que brotan por la



*Noche de Reyes, de Shakespeare,
Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1954.*

combustión espontánea de la basura, se me antojaban esclavos egipcios construyendo las pirámides. Para llegar al basural, ahí donde se terminaba la locomoción, nos llevaban los camiones de la Municipalidad que iban a tirar la basura. Conversábamos con los papeleros cuando estaban en sus ranchos, diciendo que éramos visitadoras sociales, y brindando la ayuda que se podía. Al volver a casa, nos sacábamos ropa y zapatos, que quedaban impregnados de mal olor; una ducha y reconstituíamos de memoria las «entrevistas». Nos acogían con tanto cariño, porque nos ocupábamos de ellos, que temíamos que nos invitaran a almorzar unos pollos verdosos, recogidos de la basura, que veíamos «desaguarse» en una olla.

Encontré gente de gran valor que caía en ese oficio: cesantía al emigrar desde el campo con la llegada de maquinarias, en la mina tuvo silicosis y no cumplieron con la ley del Seguro Social, etc., etc. Me extrañó no hallar resentimiento en esos «papeleros» que viven, dicen, «extra muros», tanto como su agudo sentido del humor; un humor negro, lo que hace fácil el trato. Tardé en escribir la obra aunque tenía ya cuarenta entrevistas (mi amiga hizo su tesis sobre este tema), temiendo que me quedara «con olor a basura» y muy dramática, poco atractiva. El «distanciamiento» lo necesitaba yo... Hasta vimos nacer criaturas en medio de la basura, y niños pequeños, trasero al aire, deambulando en total desamparo entre los desperdicios. Era gente

muy maleada, incapaz de unirse o dar la pelea para salir de su condición. El dueño del terreno del basural se enriquecía vendiendo la basura clasificada, y no cumplía una promesa de entregarles un terreno que verdeaba abajo para que hicieran autoconstrucción. El tema sería la lucha para conseguir terrenos en conflicto con su pasividad.

Para mostrar esa pasividad necesitaba un líder, pero no me sirvió un papelerero, como intenté al comienzo. Introduje una mujer papelerera. Las hay y se emborrachan y pelean como los hombres, pero por lo general tienen a sus hijos con los abuelos para que no conozcan su oficio y les envíen dinero para que los eduquen. De ahí nació el personaje central, la Romilia: al llegar su hijo al basural, se entera que anda robando en las calles, lo que en la moral del papelerero es rechazado: su trabajo es bajo, pero honrado. Lo del hijo fue entonces la motivación que necesitaba.

Al dar voz a los papelereros, muestro su lado positivo, y las razones por las que llegan a ese oficio. Hay una canción al estilo Brecht en que se dicen las razones por las que beben los papeleros, y otras que con ironía denuncian la injusticia y explotación. El dueño les pagaba una miseria comparado con lo que él ganaba vendiendo la basura clasificada para su reciclaje. Se defendía de las leyes de sanidad, tanto como de las municipales que violaba, pagando coimas. Según el alcalde de Santiago —a quién le fui a pedir ayuda—, ese señor tenía más poder que él.

La Romilia convoca a un mitin para convencerlos que vayan a presentar reclamo al dueño. Van de mala gana. Como alguien que no fuera de los marginados me rompía la unidad, encontré un recurso: el mayordomo se presenta con un altoparlante que deja en tierra y habla por un micrófono; ellos hacen sus reclamos, y el dueño, que toma desayuno en su casa, les responde que no les da casas porque las venderían para beber; y a cada cual le va recordando cómo lo recogió, lo bueno que es con ellos, etc., mientras que los temerosos papeleros miran el parlante en el suelo, según Guzmán, como «si fuera Dios, un Dios en el suelo». En una canción brechtiana, el mayordomo —un matón aliado del dueño— baila con el parlante en sus brazos, cantando estrofas que dicen «las razones del dueño», para no dar beneficios, y enumerando sus buenas acciones: bautizar a los niños y enterrar a los que mueren. Al ver Romilia que el dueño, en un 18 de septiembre, fiestas Patrias, compra a los rebeldes enviándoles un cordero asado y garrafas de vino, furiosa incendia el basural. La declaran loca y la encierran, pero alcanza a decir un discurso que su hijo escucha, lo que para ella es su esperanza.

En suma, el tema y el contenido de esta obra es el mismo de *Población Esperanza*: «el mal de los miserables es la miseria», palabras de Manuel Rojas, y «no pueden salir por su propio esfuerzo del hoyo en que han caído», mi conclusión. Pero en *Los papeleros*, al final hay una canción con acompañamiento de guitarra (de Gustavo Becerra) en que se dice hacia el auditorio:

Aquí la acción se detiene
no busquéis su moraleja
que en cuentos de miserables
la desgracia es ley pareja.

Para terminar:

El teatro cuenta los hechos
tan absurdos como son:
¡a vosotros corresponde
buscar la solución!

La obra, que montamos en una carpa con elenco del Sindicato de Actores, fue boicoteada. No fueron los críticos, sólo el diario de los comunistas, *El Siglo*, incluía propaganda no pagada. Dijeron que hacía mal en llevar la miseria al escenario. Pero una mujer papelera subió al escenario a proclamar que era la primera vez que se hablaba de ellos y se decía «la pura verdad». Pidió que hiciéramos unos volantes anunciando la obra para que su marido los repartiera en el Estadio. La obra estuvo poco en cartelera, pero la vio un director argentino de Fray Mocho y la montó ese mismo año en Buenos Aires con éxito.⁸ Eugenio decía: «es que allá hablan de la miseria chilena, no de la de ellos». La montó el grupo CLETA en México y la llevaron en gira por el Caribe. Tiene dos publicaciones, una en México, otra en Chile.

J.H. — **¿Cómo definiría en este momento su propia escritura, la dramaturgia, si me permite la denominación, aguirreguiana?**

I.A. — En verdad, me he paseado por todos los géneros, incluyendo el teatro popular, y he tomado algo de muchos autores, Chejov, luego Arthur Miller, Brecht, Grotowsky y, sobre todo, Shakespeare, nuestro padre, con su teatro popular, es decir, entretiene a un público popular aunque no aprecien sus cualidades ni gocen de su genio como el culto. Esa mezcla y estar siempre descubriendo nuevas maneras (al tropezar con dificultades) es, quizá, lo que define el estilo aguirreguiano.

J.H. — **Por todo lo que explica, el teatro de Brecht ha influido profundamente en su escritura dramática, sobre todo en sus primeras obras. ¿De la mano de quién conoció usted el teatro de Bertolt Brecht?**

I.A. — En una de sus clases de teatro chileno, Pedro de la Barra nos anunció: «acaba de morir un gran dramaturgo, quizá nunca oyeron hablar de él, Bertolt Brecht». Luego me miró y con una sonrisa declaró: «quizá tampoco saben que entre ustedes hay un Brecht». Quedé sorprendida por esa alusión, tal vez lo dijo porque era la única de entre sus alumnos que escribía teatro, o por mi interés en un teatro de denuncia. No lo sé, pero despertó en mí gran curiosidad, lo que me hizo buscar textos de este autor. Me atrajeron sus obras y teorías y de algún modo me convertí en una especialista en Brecht.⁹

J.H. — **A su juicio, ¿cuál es su trabajo de escritura más significativo?**

I.A. — Al final de la década de los años sesenta se estrenó mi obra, quizá la más importante, *Los que van quedando en el camino*,¹⁰ que está publicada en Alemania y ha sido muy difundida en Europa, sobre una rebelión y masacre campesina en la región de la precordillera y el pueblo de Lonquimay.

La obra fue aceptada en el Teatro de la Universidad de Chile para ser dada en su sala Antonio Varas en 1969. Jaime Silva, que formaba parte ese año de la Comisión de Lectura, la presentó: como en el año 1968, con la Reforma Universitaria, se había ampliado el voto a los alumnos y tramoyistas, fue aprobada, aunque por un escaso voto. La dirigió Guzmán, y tiene música incidental de Luis Advis. Es una crónica que relata el alzamiento y la represión de campesinos

en un lugar del sur, precordillera, en la década de los años treinta. Viajé con Chacón a Nogales para conversar con un antiguo miembro del sindicato campesino ilegal creado por Juan Leiva; el sindicato dio origen al conflicto, ya que se propuso recuperar para los campesinos tierras que estaban usurpadas por los latifundistas de la zona.

Mi amigo Chacón fue trayendo a la sede del Partido Comunista a los hermanos Sagredo, que habían liderado el alzamiento junto con Leiva. Con Emelina Sagredo no hubo problema, vino a mi casa y me contó todo en detalle mientras yo tecleaba en la máquina de escribir; pero sus hermanos eran parcos en palabras: mi recurso fue invitarlos a tomar cerveza. Con la tercera cerveza en el cuerpo me contaron toda la verdad, de cómo empezó el alzamiento y por qué razón. Dar muerte a un policía rural que los atacó en un mitin era un delito tan grave que no quedaba otra que amotinarse.

Fui dos veces hasta Lonquimay y Ranquil, en «citróneta», a pie y a caballo, entre los años 1964 y 1966. Tenía toda la historia, pero no me decidía a empezar la obra por unos problemas sentimentales que no me dejaban la tranquilidad para la creación. Y sentía que los que habían muerto en el Bío Bío —el río donde lanzaban los cuerpos— me estaban urgiendo para que contara su historia, aspecto que me inspiró la primera escena: Lorenza, ya mayor, es acosada por sus hermanos muertos, que le reclaman por el olvido en que los tiene y la urgen a que cuente lo sucedido, mientras oye una marcha campesina de ese año 1969, que van a pie a la capital a reclamar sus derechos, marcha que le recuerda el alzamiento.

Tomé mucho de Brecht, más que nada en las escenas del Sindicato, y con mucha libertad, saliendo del realismo (hago hablar a los muertos) y del argumento lineal, ya que la obra ocurre tanto en un tiempo actual como en el pasado. En las escenas del Sindicato se emplean letreros con frases irónicas: batalla «Contra el miedo de los campesinos», o bien «Contra la bondad de los patrones», pero no usé el recurso de las canciones, y me apoyé mucho en la emoción.

Fui hasta esa región del sur porque para escribir necesitaba saber cómo eran esas tierras, su gente, de qué era de lo que más se hablaba (se hablaba mucho del frío y le ponían nombres: «pica fuerte el mosquito, corta como cuchilla el cabrón», etc.) Su lenguaje era castizo, no contaminado por los dichos comunes gracias al aislamiento, dicción cuidada, pintoresco por las metáforas y sus palabras: al preguntarle a Domingo Lagos (hijo del líder junto a Leiva del levantamiento, asesinado como él), si tenían una cooperativa, me dice: «nosotros, los campesinos, no vamos a entender las cosas de un pronto a un pronto; nos dicen algo y a la semana venimos a entenderlo». Hablando de las escopetas: «lástima que esa plantita no crece por aquí». Muchas de sus frases pasaron a la obra.

Emelina Sagredo (personaje central como Lorenza) trabajaba haciendo aseo en un hospital, y entusiasmada por la idea de que llevaría al teatro esa historia en defensa de los campesinos, que eran entonces mirados muy en menos, no sólo me informó, sino que incluso fue conmigo a los ensayos en el Teatro Antonio Varas; ante la sorpresa de los actores, subió al escenario para explicarles en vivo cómo eran las sesiones del Sindicato. Vio la obra el día del estreno, tomada de mi mano, feliz en la primera parte «Los días buenos», repitiendo «esa soy yo, tal cual...», y con lágrimas en la segunda parte, cuando ocurre lo dramático. La presenté cuando subió conmigo al escenario y habló al público.



La Pégola de las Flores, de Isadora Aguirre, 1960.

Sobre el proceso de creación: algunos de los sobrevivientes me decían «cuando llegamos a Temuco y oímos el grito de los obreros ¡Viva los campesinos que pelearon en Ranquill!», después de la terrible caminata, prisioneros, insultados, los pies sangrando al caminar descalzos por la nieve, ¡hasta los más duros lloraron!» Me lo contaban con lágrimas, y me hacían llorar. Quise causar en el teatro esa misma emoción en el público. Preparé ese instante del grito con una escena muy dramática antes del final: la madre de los Sagredo, que por estar paralítica quedó en su casa cuando ellos huyeron, estaba vigilada, esperando apresar al que se acercara («darle un pan se pagaba con la vida»). Murió en el abandono, y para que no se la comieran los cerdos, los policías la colgaron de una viga de las trezas: es lo que relata Dominga, hermana de Lorenza, mientras araña la tierra para enterrarla. Luego viene la llegada de los prisioneros a Temuco, mal heridos, insultados, y oyen de pronto el grito (de los obreros) «¡Viva los valientes campesinos!» Se levantan emocionados, como si vieran de pronto una luz de esperanza. Luego surge el coro de los campesinos de la marcha de la actualidad y Lorenza dice: «Ahora sí, llegarán a la capital, porque los muertos van con ellos...» Luego cantaban todos unas estrofas tomadas de la Segunda Declaración de La Habana, de Fidel Castro: «Ahora sí, la historia tendrá que contar / con los pobres de América...», etc. El público aplaudía de pie con lágrimas y con gritos de «¡Vivan los campesinos!»

Entre las mil satisfacciones que tuve con esta obra, la mayor fue la que sentí estando en Berlín Oriental, en el Berliner Ensemble, viendo *El círculo de Tiza*. El director, un discípulo de Brecht, me abrazó dándome las gracias, diciendo: «Aquí, a Alemania, sólo nos llegan los nombres y las cifras de los muertos y las torturas, y al fin he sabido por su obra cómo son los campesinos de su tierra.»

Fui invitada cuando se dio una bella versión en la radio de Stuttgart (1977) musicada por Viglietti, y una versión en Bielefeld de una compañía profesional. Según una amiga alemana de teatro, mi obra influyó a los dramaturgos alemanes, porque luego de verla «se atrevieron a escribir sobre sus campesinos». El primer estreno europeo fue en Linz, Austria, 1974, difundida la obra por su publicación en la *Revista Conjunto* de La Habana. Y tuvo puestas en ambos Berlín, en Praga, Amsterdam y en el teatro La Mama de Colombia. Estaba yo en Ciudad de México cuando la montó el grupo CLETA para llevarla a los campos a fin de inducir a los campesinos a hacer su propio teatro. Es decir, creo que esta obra ha cumplido cien por cien su objetivo.¹¹

J.H. — **Hemos revisado la década de los años cuarenta, con la formación de los teatros universitarios; la de los cincuenta y los nuevos dramaturgos; los sesenta y la experimentación. ¿Qué pasó con su trabajo durante las décadas de los años setenta y ochenta?**

I.A. — Llegamos a los tiempos de la dictadura del 1973 al 1988, el del plebiscito en que perdió Pinochet: y vino la transición (¡con el dictador como general en jefe, ya que somos tan democráticos!) Durante esos dieciséis años me dejaron fuera del teatro y de la Escuela de la Universidad de Chile, donde había dado cursos por más de quince años. En 1974, a pedido de Boris Stoichief, que dirigía el teatro universitario de Antofagasta, escribí la segunda versión de *Las Pascualas*, estrenada en 1975, y escribí una comedia musical *En aquellos locos años veinte* (versión libre de una obra de A. Mook), y en 1985, fui invitada por ellos a dirigir mi versión de *Edipo*. En 1988, por encargo, esta vez del grupo ICTUS, escribí *Diálogos de fin de siglo*, que ocurre el día del suicidio del presidente Balmaceda, derrocado por los congresistas conservadores en la guerra civil del 1891: destaco la similitud entre el golpe militar del 1829 (los conservadores derrocando un gobierno liberal acusándolo de violar la Constitución), quedando en evidencia la otra similitud con el golpe del 1973. En ese período di clases en varias academias de teatro de la capital y la provincia, y en mis viajes estuve en talleres de técnica dramática en Quito, Bogotá, Cali, México. Estuve en Europa y en la Unión Soviética, en Gotemburgo, un encuentro de escritores. En teatro lo más importante fueron mis dos estrenos: *Lautaro*, en 1982, y en Concepción, *Retablo de Yumbel*, 1986.

J.H. — **¿Qué la motivó a escribir una obra sobre el héroe mapuche Lautaro?**

I.A. — En el año 1979 supieron los mapuches que Pinochet iba a dictar una nueva ley indígena que dejaba sin efecto la anterior de Allende, la que les favorecía. Escribíamos entonces un libreto en versos, con Luis Sepúlveda, para un grupo folklórico del gremio campesino Ranquil (en la clandestinidad). Uno de los integrantes, Sergio Painemal, dirigente mapuche, me rogó que escribiera una obra defendiéndolos de esa ley, «así como había defendido a los campesinos en mi obra sobre Ranquil». Poco sabía sobre el pueblo mapuche, así es que me envió él a la ruca de sus padres, cerca de Temuco. Me informé con los abogados sobre lo que tenían que hacer para defenderse de la ley,¹² a fin de colaborar con ellos dando información, lo que me fue útil, ya que no suelen recibir bien a los *huincas* (no mapuches). Saber, además, que escribiría una obra para que fueran apreciados en sus valores les hizo tratarme con mucho afecto, hasta una *machi* accedió a cantar para mí una rogativa, un *gnillatún*. Los mapuches cuando quieren a una persona la quieren de verdad. Mayor fue su agradecimiento luego de ver *Lautaro*. (Osvaldo Dragún me dijo, al ver *Población Esperanza*: «Ahora que empezaste a escribir sobre el pueblo, no dejarás de hacerlo, por el agradecimiento que ellos te demuestran».) Y así como en *Los que van quedando en el camino* mostraba los valores de los campesinos, muy desacreditados en esos años, esta era la



La Pérgola de las Flores, de Isadora Aguirre, 1960.

ocasión de defender a los mapuches de la fuerte discriminación. Así es que, en lugar de situar la obra en el presente, preferí contar la epopeya centrada en su joven héroe Lautaro, que logró vencer a los españoles (a mediados del siglo XVI) con sus tácticas y con lo que aprendió siendo caballerizo del conquistador Pedro de Valdivia. Era la manera de hacer que los admiraran, o al menos, respetaran. Hay escasos datos sobre Lautaro en libros de historia, pero descubrí en la ruca de los Painemal que aún está vigente la tradición oral (no tenían escritura), y de ellos recogí importante información. Por las noches, junto a la fogata, escuchaba sus historias.

La obra fue montada en 1982 por una compañía de teatro independiente, y la dirigió Abel Carrizo. Lautaro fue encarnado con excelencia por Andrés Pérez, y el grupo musical Los Jaivas nos permitió usar sus canciones; además, los actores tocaban instrumentos mapuches para las coreografías. Nos prestaron un auténtico cuerno de guerra, al que Andrés Pérez tardó en sacarle su impactante sonido. Y para hablar de la obra, me remito a los comentarios de la prensa. De Italo Passalacqua: «Cuando una obra logra entretener durante tres horas, provocando carcajadas y emocionando hasta las lágrimas, deleitando los sentidos y haciendo pensar profundamente, es que estamos frente a algo de gran calidad.» Y del profesor Grinor Rojo (Columbia University) en su libro *Muerte y resurrección del teatro chileno*, unos párrafos:

No sólo es un teatro épico a lo Brecht como otras obras suyas, sino que, dentro de sus posibilidades de la épica, es una genuina epopeya. Descorre ante los ojos del espectador los velos de un mundo que fue y concluyó, menos histórico que mítico, con figuras y acciones de dimensión sobrehumana en un lenguaje elevado de noble poesía. *Lautaro* no es una estatua de mármol, o un ídolo pop: su objetivo es hacer que el público recorra el camino que conduce hasta el nacimiento de la nación chilena, hasta el refugio de nuestros sueños colectivos, de lo que quizá «no fuimos», pero lo que anhelamos secretamente. Reivindica la figura del conquistador Pedro de Valdivia, y *Lautaro* resulta de veras convincente. La obra ponía al público chileno ante la emergencia de su ser nacional menoscabado por la dictadura (y confieso que ver la obra a cuatro cuadras de la «madriguera del lobo»¹³ hizo que me corriera un escalofrío por la espalda).

Al morir *Lautaro* (cuando intenta avanzar con sus ya muy reducidas huestes hacia la capital), se congela la acción y él se levanta y se despide de su tierra y de su pueblo, con versos que recuerdan las últimas palabras de Allende en la Moneda. Termina pidiendo que no olviden su lucha.

Hice una adaptación para un grupo mapuche de Santiago, para darla con un sentido político. La dan en las poblaciones llamando a la unidad y para luchar por sus derechos, ya que su lucha para recuperar sus tierras aún no termina. Al ver ese *Lautaro* montada por dirigentes mapuches —que nunca tuvieron entrenamiento como actores— con su estilo, música y danzas, sentí que la obra les pertenecía. Y esa «apropiación» hizo que la obra cumpliera enteramente el objetivo para el que fue escrita. El agradecimiento de los mapuches de Santiago y del Sur fue como siempre mi mayor premio.

J.H. — **La transposición llevada a cabo en *Lautaro* al escoger un tema del pasado para analizar el presente, al parecer es un recurso recurrente en su dramaturgia, como por ejemplo en *Retablo de Yumbel*...**

I.A. — *Retablo de Yumbel* fue un encargo del teatro El Rostro, de Concepción, apoyado por una subvención del extranjero para escribir sobre los detenidos desaparecidos de esa zona. Al ir allá a documentarme leí sobre torturas y asesinatos, y no me pareció posible aceptar el encargo: al relatar la verdad de lo ocurrido¹⁴ tomarían presos a los actores. Luego, estando en Antofagasta dirigiendo *Edipo*, supe del asesinato de los tres profesores comunistas, Parada, Guerrero y Natino. El primero era mi amigo, sus padres mis colegas de teatro: decidí escribir la obra y dedicársela a ellos. Volví a Concepción, a reanudar la investigación en Yumbel. Hay en ese pequeño pueblo una iglesia rústica cuyo patrono es san Sebastián, un santo tan milagroso que para su aniversario, el 20 de enero, llegaban veinte mil peregrinos a pagar sus mandas (este 20 de enero, anunciaron trescientas cincuenta mil). Dicen que los campesinos «cosechan a medias con él». Pensé que san Sebastián no me discriminaría por ser comunista, y le hice una manda: darle lo que me faltaba por cobrar de mi viático para investigar si me escribía la obra y sacaba a Pinochet para que pudieran darla. Al alzar la vista, vi los frescos en los muros con la historia de san Sebastián en imágenes ingenuas, y su vida contada, al pie de las figuras, en décimas (versos populares). Me indicaba que lo incluyera en la obra y usara esos tradicionales versos. Fue la solución, no tuve ya problemas, por eso digo que esa obra me la escribió san Sebastián.

Retablo de Yumbel obtuvo el premio Casa de las Américas 87, y al publicar el libro (dedicado a los profesores asesinados) declaran los del jurado en la solapa:

Al trazar una parábola entre la persecución de los cristianos en la Roma del siglo iii y lo acaecido en Chile a raíz del golpe militar del 1973, la autora elabora en *Retablo de Yumbel* una trama de objetiva contemporaneidad. Por la solidez formal, el aliento poético y ceremonias populares como medio de expresión, la obra es un aporte a la búsqueda del lenguaje teatral latinoamericano que refleja la riqueza imaginativa de nuestros pueblos y sus problemas actuales.

Al estrenarse en Concepción en 1986, recibí una vez más el cariño emocionado de «mis personajes», los parientes de los diecinueve asesinados, a quienes había visitado durante la investigación. Me daban las gracias con lágrimas, porque al final de la obra, cuando llegan los peregrinos (ya que la obra ocurre en la plaza de Yumbel un 20 de enero), las madres van nombrando a cada uno de los diecinueve mártires, encomendándolos a san Sebastián. Entre los episodios del retablo, las madres van contando lo suyo, así como los actores que representan la vida del santo, en la que se dan algunas similitudes con lo ocurrido a los diecinueve prisioneros; también las hay en la historia de la estatua de madera que lo representa, que fue enterrada y desenterrada dos veces.

Entre los pequeños milagros (del santo, supongo), ocurrió que mientras escribía la obra escuché y grabé a María Maluenda, la madre de J. M. Parada, recitando un poema que José Manuel compuso cuando apresaron a su suegro (Fernando Ortiz) en el que habla un prisionero con su madre: convertí parte del poema en un monólogo de una de las madres, y es el clímax emocional de la obra: «Hijo, ¿dónde te llevaron, qué hicieron contigo? (Pausa) Está oscuro, madre, abro y cierro los ojos y está oscuro...», para terminar: «Madre, siento deseos de morir a cada instante, mi victoria no es otra que la del silencio. (...) ¡Pero no dejes, mujer, que nos maten el alma antes de tiempo!»

Para la escena de una tortura incluyo la de un mártir del siglo iii —tomada del *Libro de los mártires*—, cuyo interrogatorio resulta muy similar al de los presos comunistas, truco para evadir una posible censura, dejando muy en claro que estamos viendo las torturas del presente: se alude a esas varias similitudes en el coro final: «Antes en Roma y después / el que baila y el cantor / dice alegre y con fervor / Entre la tierra y el cielo / es la injusticia un flagelo / y es su remedio el amor», aludiendo al tema central de la obra, el amor.

A fines de ese año 1986 la llevaron de gira, invitados a un festival en Managua. En 1987 me invitaron a dirigirla en Montreal. Más tarde se dio en Estocolmo en versión muy moderna, y en el 2000 fui invitada a verla en California, montada por un excelente grupo de teatro de la Harvard University,¹⁵ pero aquí en mi país no se ha vuelto a dar, por aquello de que «nadie es profeta en su tierra...»

J.H. — Isidora, ya para terminar, después de este magnífico paseo por una parte importante de la historia del teatro chileno, quisiera que nos hablara de su presente y sus planes futuros, a sus ochenta y dos años de edad.

I.A.— El año antepasado se estrenó mi obra histórica *Manuel Rodríguez*, que ahora espera sala para volver a la cartelera. Fue auspiciada por la fundación del museo (en el pueblo de Santa Cruz) de Carlos Cardoen, más conocido como «fabricante de balas», que auspicia lo cultural —es decir, no tiene que ver con teatro, porque ya no están en este mundo quienes promovían mis obras: Guzmán, de la Barra, Hugo Miller—. La Fundación del Museo, junto con los hacendados de Colchagua, nos dieron diez millones de pesos, pero la obra tenía un presupuesto de veinte. Pedimos los que faltaban a Fondart, institución que financia obras en concursos anuales,

y no nos los dieron. Como siempre, los problemas terminan por sugerir recursos que enriquecen la obra: durante los ensayos la rehice, junto con la directora, Ana María Vallejo, para reducir los actores requeridos de veinte a diez. Esos excelentes actores (del Teatro Círculo, que ella dirige) mediante cortes y ajustes, pudieron interpretar cinco roles cada uno (a parte de Rodríguez), cambiando elementos de vestuario y estilo ante el público, lo que le dio a la obra originalidad, dinamismo y mayor atractivo. La música, de Manuel López, es bellísima. Se sabe de la muerte de Rodríguez cuando lo manda apresar O'Higgins porque se ha escenificado al inicio, como si fuera un sueño o un presentimiento suyo. Al final de la obra, luego de decir su discurso ante O'Higgins, con ocasión de un cabildo, entrando a caballo al palacio de Gobierno y seguido del populacho, se oye una voz que ordena su prisión: Manuel baja lentamente de una tarima y se une a los que atrás empiezan a cantar en coro la canción que cuenta su vida, sustituyéndose su personaje por la verdadera estampa del guerrillero, que se ilumina en una diapositiva: el impacto de esa acción junto con la belleza del coro provoca una emoción tan fuerte que el público aplaude de pie y con lágrimas. Era como devolverles parte de nuestro patrimonio, de nuestras raíces, como lo señalaron los críticos al referirse a *Lautaro*. ¿Hay un mejor premio para un autor?

Uso, pues, muchos recursos, no por innovar o buscar originalidad, sino para solucionar problemas, y creo que se puede llamar a ese estilo «expresionista», libertad en recursos imaginativos, la fantasía y mezcla de estilos en una misma obra, cuidando la síntesis y sin que pierda claridad su contenido, tanto en las obras de denuncia como en las que rescatan nuestra historia (en este país de desmemoriados...) Puedo decir que, sin proponérmelo, al escribir un teatro que presta voz a los que no la tienen, más que predicar o «despertar conciencias» he conseguido rescatar los valores que fui descubriendo en nuestro pueblo (clase obrera, campesinos, mapuches, incluyendo a los marginados). Valores que por lo general son ignorados: generosidad, solidaridad en alto grado, cierto sentido del honor, mucho sentido del humor. También su forma de dar amor.¹⁶ Hay también cierta riqueza en el modo de expresarse, en los versos populares en los que se conservan vivas las tradiciones —los cantos o versos a lo divino y a lo humano son muestras de ello—, mucha intuición para calar a la gente y una innata sabiduría que en medio de la vorágine de la tecnología, el consumismo, la cibernética y las comunicaciones al instante, hemos ido perdiendo.

Epílogo. Teatro Popular

Durante la candidatura de Allende no podíamos, los escritores de izquierda, quedar al margen de la campaña que se iniciaba con muchas esperanzas de triunfar.¹⁷

A pedido de Allende (no fue posible movilizar el elenco de la obra de Ranquil), realicé no tanto el teatro que llaman «político», sino que contribuí a su campaña con «propaganda con forma teatral»: *sketchs* realizados en las plataformas unidas de dos camiones en las poblaciones obreras, que instalaba el Comité de la Unidad Popular; escenario en el cual cada fin de semana, después del teatro, intervenían los políticos con sus discursos. Teatro elemental que fue derivando en teatro popular al realizar una serie de experiencias y trabajar con muchachos de las poblaciones

(de las brigadas muralistas Ramona Parra), instándolos a escribir sus propias obras. Se comprende, al realizar esa labor, el importante rol educativo del teatro en los medios donde no llega la cultura, considerando que la educación es imprescindible para que cualquier medida tendiente a la superación de la pobreza tenga éxito. Hacer teatro —que pueden hacer sin costos—, además de hacerles subir la autoestima, es el primer peldaño para transformarlos de seres pasivos a actores activos de un posible cambio: al estudiar su entorno para componer una obra descubren que tienen posibilidades de enfrentar sus problemas más inmediatos (eligen temas como las drogas, la delincuencia, el alcoholismo, llamado a la unión). Asimismo, al escribir yo para estos grupos un teatro popular que trate de esos problemas, estoy «concientizando» —como lo hizo Recabarren en las saliteras a comienzos del siglo xx, para instar a los obreros a reclamar sus derechos—, ya que miseria y explotación equivalen a violación de los derechos humanos, que se prolonga y se acepta porque permanece oculta y no es proclamada en los medios, como



*Isadora Aguirre, Salvador Allende
i el germà de l'autora a Antofagasta.
Gira durant les eleccions presidencials del 1969.*

en el caso de torturas. El problema de la pobreza y el desamparo ha sido siempre mi principal preocupación (como dije antes, más que nada por lo injusto que es que nazcan en hogares miserables, niños que carecerán de futuro), en este país donde se habla que hay de cuatro a cinco millones de pobres, para lo que se busca constantemente soluciones sin hallarlas.

Mientras duraba el gobierno de Allende realicé propaganda política con un teatro callejero, que formé, con Jorge Cano, director colombiano, *Los Cabezones de la Feria*, un teatro didáctico y festivo en el que se aclaraban los propósitos y el programa del gobierno de la Unidad Popular.

Tuve, asimismo, una gratificante experiencia al escribir a pedido la historia de las Juventudes Comunistas, en el Estadio Nacional, un espectáculo que dirigió Víctor Jara, y al que asistieron ochenta mil personas. Otras experiencias enriquecedoras: la gira por los asentamientos campesinos del sur con *Los que van quedando en el camino*; y el trabajo en la penitenciaría, haciendo escribir una obra con sus vivencias a los reos comunes. Realizaciones en las que entregamos mucho, pero aprendimos y recibimos mucho más.¹⁸

NOTES

1. HURTADO, María de la Luz. *Revista Apuntes*. Especial 40 años. N. 119 y 120. Santiago: Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile, 2001. P. 34.
2. En verdad, contábamos con algunas obras escritas a instancia de uno de los conquistadores (Hurtado de Mendoza) para que se conocieran sus hazañas en la Península, obras ingenuas en que los mapuches juraban por Júpiter. Sólo se salvan trozos poéticos de una que escribió Lope, basado en la Araucana de Ercilla.
3. En el ensayo, Manuel quedó molesto al ver algunos cortes hechos por Pedro. No estaba presente, pero me contaron que hubo un choque entre esos dos grandes hombres. Aunque sólo les conocía un trato suave, afable, solían montar en cólera. Hubo insultos, pero todo terminó cuando Pedro, con su chispa criolla, le dijo: «Es que es teatro, huevón, no una novela...» Pero Manuel quedó más que satisfecho con el estreno. Pedro se preocupó que para los saludos estuviéramos cada uno en un extremo del escenario; Manuel, ya mayor, rostro adusto, más de metro ochenta, y yo con mi escaso metro y medio y una barriga de cinco meses (esperabando a mi hija menor).
4. Cuatro años antes, cuando aún sólo tenía mis obras breves, me dieron esa idea por lo pintoresca y tradicional que era esa pérgola situada en el corazón de Santiago, frente a la antigua iglesia de San Francisco y medio a medio de la Alameda, la principal avenida de Santiago. Las floristas que llegaron ahí en 1920, luego tuvieron que defenderla porque obstruía el tránsito de vehículos, que iba en aumento. El tema no me interesó ni conocía el género musical, pero al que le propusieron componer la canción, Pancho Flores, compuso una canción inspirada en la Pérgola (ya trasladada a orillas del Mapocho), y buscó a un escritor para el texto. Hubo más de uno: finalmente la escribió Santiago del Campo. Pero si bien gustaba la idea cuando la dieron a conocer, no gustaba la obra. Le pidieron a Santiago del Campo y a Pancho Flores que la reescribieran. Santiago, que viajaba a radicarse a España, dijo que no le interesaba hacerlo. Fue entonces cuando Dittborn envió a Pancho con su propuesta.

5. Hoy, 3 de enero, cuando escribo este artículo, murió Andrés Pérez y llego de un homenaje impresionante en su velorio, en el teatro, donde habían repuesto *La Negra Ester* para ayudar en su grave enfermedad. El teatro estaba repleto, todos los actores y público, fueron cantores populares, hubo danzas, y las flores y coronas no cabían en el escenario donde estaba el ataúd.
6. En Policía Política, al ir a renovar mi pasaporte en 1974, me leyeron mis pecados, que tenían en un cajón de su escritorio, de los que yo con ironía me iba disculpando. Cuando llegaron a lo de haber sido de la dirección del Instituto Chileno cubano, pregunté si estaba fichada por eso (sabía que lo estaba, al menos en la embajada de USA); se pusieron de pie y me dijeron enfáticamente: «Señora Isidora, usted no está fichada, ¡todo Chile se saca el sombrero ante la autora de *La Pérgola de las Flores!*» Pude salir, viajar con toda libertad, y tenía que explicar a los compañeros exiliados: «no estoy con la Junta, tengo inmunidad "pergolaria"...» Lo que no deja de ser insólito en medio de tanta crueldad como la que existió. Creo que los artistas conocidos fuera de Chile le debemos esa prerrogativa a lo mucho que se criticó en todo el mundo el asesinato de Víctor Jara.
7. Luego de ver *Población Esperanza*, me dijo: «Usted, lo mismo que Neruda, aunque no crean en Dios, se van a ir al cielo, por lo que se han preocupado de los pobres...», de modo que tengo listo mi pasaporte.
8. En lo alto del escenario en Buenos Aires había una frase con grandes letras que decía, tomado del escrito en mi programa: «Mientras los papeleros existan, el mundo en que vivimos debe ser cambiado» (aunque no recuerdo las palabras exactas). Mi madre desde que vio la obra ponía las sobras de comida en bolsas *nylon* bien cerradas para que les llegara limpia... También quienes vieran la obra tendrían otros ojos para ver a los papeleros escarbando en los tachos en la calle.
9. Esa mirada de Pedro me recordó un episodio que cuento en mi obra *Bolívar y Miranda*: Estando Bolívar en París (dedicado al juego y a las mujeres), es llevado por su maestro, Simón Rodríguez, a visitar a Humboldt, que volvía de su viaje explorando las Américas. Cito un parlamento de esa obra, cuando Bolívar en su delirio (antes de morir) se dirige a la estatua de Humboldt: «En una ocasión dijo usted: "Los hombres allá están maduros para sacudir el yugo de España, pero ¿dónde hallar a alguien suficientemente fuerte para llevar a buen término esta empresa?" Y al decirlo, fijó sus ojos en mí...» ¿Me ocurrió, como a Bolívar, el que la mirada estimulada por esa mirada, se lanzó a independizar su patria? ¿O, más bien, al escribir esa escena, recordé la mirada de Pedro que cambió mi estilo de teatro?
10. Estando con Pablo Neruda, que me celebraba *Los Papeleros* con una cena, le pedí un tema campesino para mi próxima obra. Me dio un papel donde decía: «Ayuda a mi amiga, Isidora» el que tenía que entregar a Chacon Corona en el Partido Comunista. Pablo sabía que él me daría el tema de Ranquil por haber tenido participación en ese alzamiento.
11. Más aún, cuando fue llevada en gira por los campos (se daba en los llamados asentamientos campesinos, año 1972) financiaba La Corporación de la Reforma Agraria, con ocasión de la entrega de tierras en Lonquimay, hasta donde llegaron representándola. La llevó un grupo independiente dirigido por Nelson Baez, ex alumno de mi taller en la Escuela de Teatro. Se iluminaba con fogatas y se usaba un caballo de verdad en una escena en que la pareja de Rogelio y Lorenza conversan sobre un caballete en el teatro. Un dirigente les decía: «esta obra vale por cien discursos».
12. La nueva ley les tendía una trampa: les concedía pedir créditos si inscribían los títulos de propiedad de sus «reducciones», renunciando a su nacionalidad mapuche. Trampa, porque al ser tan pequeños sus

predios —a veces sólo una hectárea—, lo más probable es que tuvieran que pagar esa deuda entregándolo como pago, ya que su agricultura es apenas de «mantenimiento de la familia». Lo que Pinochet buscaba era suprimir el minifundio. Lograron sus dirigentes que dos mil reducciones se unieran para enfrentar la ley y no pedir los títulos, ni préstamos, menos aún, renunciar a su nacionalidad mapuche.

13. Se refiere al edificio Diego Portales, donde tenía su oficina Pinochet.

14. Diecinueve prisioneros deben ser trasladados a pocos días del golpe militar a una cárcel de Los Angeles; al pasar por La Papelera (empresa de gran envergadura cerca de Concepción), los carabineros reciben botellas de Pisco (licor tipo orujo) para celebrar el golpe y por ser vísperas de las Fiestas Patrias. Envalentonados, en una especie de orgía de licor y poder, son fusilados en un bosquecillo, donde los entierraron. Como unos perros escarbando dejan al descubierto unos miembros, los desentieran, queman el bosque y los van a tirar al cementerio de Yumbel. Hablé con el sepulturero en 1985 y era el mismo de 1973: dijo que lo habían encerrado en su casa para enterrarlos y me mostró el lugar donde al día siguiente vio la tierra removida. Había pues la sospecha de los familiares que ahí estaban sus deudos, y al descubrirse el entierro clandestino en las minas de Lonquén, en 1979, la Vicaría ordenó excavar: identifican los restos y les dan sepultura religiosa. No hubo juicio sólo fueron identificados los carabineros culpables, los que no tuvieron castigo.

15. La obra está traducida y publicada en USA, gracias a la difusión de Casa de las Américas, que publica las obras premiadas y las distribuye. Tiene también una publicación en Chile (Ed. Lar, 1986) pero ambas están agotadas.

16. Un hombre del basural recordaba con un sentimiento inusual de amor y ternura a la esposa muerta. Mostrándome su foto, que llevaba siempre en su bolsillo, me dijo: «Por sus dolores la quise: me casé con ella para salvarla del maltrato de su madrastra, que la mandaba al matadero a barrer la sangre de los animales muertos».

17. Allende deseaba llevar en su gira de candidatura mi obra *Los que van quedando en el camino*, por la que me dijo «como político te doy las gracias», un comentario del que mucho me enorgullezco, porque es un caso único en Chile que un presidente se interese en llevar teatro en la gira de candidatura.

18. Hago esta breve referencia a ese tipo de teatro con pequeños grupos (exceptuando el del Estadio, donde contamos con más de cien actores entre profesionales e improvisados), porque pienso que en ese período, desde mediados de 1969 hasta el golpe de septiembre de 1973, quizá fue mayor mi aporte que el realizado con mis obras de denuncia, aunque las obras mismas que escribí (escritas en mi taller popular) no tuvieran un valor literario, sólo un valor «funcional», tanto, que ni siquiera me preocupé de conservar los textos.