



Eugenio Ionesco en su visita a Chile (1970) junto a Isidora Aguirre.

Entrevista de María de la Luz Hurtado (Escuela de Teatro U. C.)

## El teatro como tribuna

### Isidora Aguirre

Dramaturga

M. L. Hurtado: *Hay una ludicidad vital tuya que se expresa en las comedias que has escrito, como Carolina, Dos más dos son cinco, La dama del canasto, incluso La pérgola de las flores. Ese goce vital, chispeante pero incisivo y penetrante, pareciera quedar atrás en tu obra posterior. ¿Algo cambió en ti, en el país, en tu relación con lo dramático?*

Isidora Aguirre: El cambio tiene mucho que ver con lo dramático: conocer los métodos de Brecht —el distanciamiento que soslaya la catarsis—, me alentó a expresar mis ideas, a ejercer la crítica en mis obras. También madurar y sentir mayor responsabilidad ante situaciones con las que no se está conforme, más aún con las dolorosas circunstancias por las que atravesó el país, influyó indudablemente en los contenidos. Porque en mis primeros

escritos lo que me preocupaba era aprender, buscar una técnica, ejercitarme en el oficio. Surgió en esas obras lo que me es natural, el humor y el optimismo. Lo primero se lo debo a mi padre, su agudo sentido del humor estaba siempre presente, y el optimismo y el instinto de crear en cualquier género a mi madre pintora, con su imaginación desbordante y ese *goce vital* que me atribuyes, goce que nos lo da en gran medida la creación. También lo debo a su entorno, los artistas que frecuentaba. Y debió influir una infancia alegre, despreocupada (solían extrañarse que hubiera escrito *Los papeleros* sin haber tenido *una infancia desgraciada...*).

Carolina (segundo estreno y debut en la comedia) la presentó el Teatro de la U. de Chile para el cierre de un Festival de Teatro Aficionado a los que in-

vitaban grupos de provincia. La dirigió Eugenio Guzmán que regresaba de Yale con nuevos métodos para el montaje y tuve excelentes actores. Cuando me lo anunciaron salí a la calle tan dichosa que supe lo que era *caminar sin pisar el suelo*: dicha explicable ya que, mientras ellos daban con tanto éxito *Noche de reyes* en el Antonio Varas, en la sala Talía —donde Raúl Montenegro presentaba mi *Pacto de medianoche*—, penaban las ánimas, sin críticos ni propaganda. Le prestaron la sala y la montó (por ser breve, junto al *El canto del cisne* de Chejov) sin tener dinero en absoluto ni contar con auspicios. Fui utilera, consueta, *vestuarista* (vestía a Raúl en el intermedio, cosiéndole una sabana al cuerpo, *túnica griega* para Chejov, y lo alimentaba entre funciones de tarde y noche, lo que él mucho me agradecía).

Los montajes en que participo en

forma activa son siempre una aventura, y ésta fue la mejor forma de iniciarme como dramaturga. Raúl era un gran actor, aún desconocido, apasionado por el teatro. Gracias a su talento podía sentir esa *corriente emocional* (Barrault lo llama *acto de amor*) que surgía del público en un monólogo de mi obra, pasando por él y por mí que estaba entre bambalinas por si había que dar letra. Una sensación hasta entonces desconocida que me hizo apasionarme por el teatro. Más que padecer, disfrutaba con los escollos que debíamos solucionar. Raúl, dedicado a mi obra, no se aprendió la de Chejov: me opuse cuando anunció que haría una lectura dramatizada y no quedó otra que *soplársela* de comienzo a fin. Me instaló, acurrucada, tras un viejo sofá al fondo de la escena: al dar las luces mi sombra se proyectó como un dinosaurio en el techo.

"Los montajes en que participo en forma activa son siempre una aventura, y ésta fue la mejor forma de iniciarme como dramaturga".

**La Pérgola de las Flores.** De izquierda a derecha Emilio Gaete, Yoya Martínez, Maruja Cifuentes, Ana González, Mario Montilles. Grabación para la televisión 1974.



Los que van quedando  
en el camino. Alemania, 1970.



Me envolvió en la cortina y colocó cerca mío un pedestal (algo como pequeña columnata) donde, al entrar, dejaba una palmatoria con una vela para que yo pudiera leer. Tardó mucho en alejarse: actuaba arrodillado junto a mí, y me arrancaba lágrimas mientras le daba letra en los pasajes dramáticos *del viejo actor que rememora sus triunfos*. Sin desconcentrarse, me guiñaba el ojo (el que no veía el público), en su frase: *¡qué tremendo es un teatro vacío!* (lo estaba). O tendiendo hacia mí su mano recitaba, enfático, del Rey Lear: *¡Soplad vientos, soplad!* pidiendo letra. Pero me animaba: *ambos tenemos talento y te aseguro que dentro de un año tendremos teatro lleno*. El lo tuvo con *El enfermo imaginario* a los seis meses, yo al año con *Carolina*. Llegó de Valparaíso, de la estación, con su maleta, cuando terminaba *Carolina*, con la sala repleta, para comentar: *¿Qué te dije?*

En *Carolina* me río del drama en que se convierte algo tan pueril como partir de vacaciones y recordar a medio camino que quedó al fuego una olla con huevos. Tomaba lo que bien conocía, sin atreverme aún a abordar los grandes temas que me preocupa-

ban. El éxito de *Carolina* lo debo a Eugenio Guzmán: me hizo trabajar la obra con el rigor que le era propio. En *Pacto de medianoche* no hubo dirección y quedó tan inmadura que muy pronto la retiré de circulación.

En mi segunda comedia *Dos más dos son cinco*, me burlo de mi persona, y cosa extraña, de Bertrand Russell. Tenía un librito suyo en el que daba recetas *para ser feliz* con las que anduve *transmitiendo* hasta comprender que no servían. Aunque estoy en los personajes femeninos, lo estoy también en el tipo pesado que llega de USA obsesionado con un librito de cómo ser feliz en el matrimonio: al experimentar con un marido, se crean situaciones cómicas. Me burlo de los celos, de los problemas conyugales y la frivolidad femenina, caricaturizando mis propios diálogos con una amiga. Y de una doméstica que era todo un personaje, reproduciendo textualmente sus dichos. No inventaba, copiaba. La comedia, lejos de la farsa, se adecuaba a mi temperamento. La técnica la aprendí con Hugo Miller (en su Academia), aplicando a la escritura los postulados para actuación de su *dios*, Stanislavsky.

Luego incursioné en la leyenda con *Las Pascualas*, por el consejo del maestro Pedro de la Barra: *escriban sobre lo nuestro que ni Cervantes podría hacerlo mejor*. Fueron estrenadas a fines del 57, *Dos más dos son cinco*, en Concepción, (dirección de Gustavo Meza) y *Las Pascualas* por el Teatro Experimental, dirección de Guzmán. El me asesoró en el trabajo previo y en los ensayos. Hasta llevé un diario sobre el montaje, consciente de la importancia del aprendizaje. Como autodidacta aprendí de los actores, Héctor Duveauchelle, María Cánepa, Brisolia Herrera, Claudia Paz que, con su formación y su experiencia, sabían detectar las carencias o sugerir cambios o agregados para dar mayor autenticidad a su personaje.

*La pérgola...* es la obra que más dolores de cabeza me ha causado. Desconocía el género, no me inspiraba el tema, esperaba a mi hija menor y hubiera preferido tejer y bordar su ajuar en lugar de escribir, pero ya tenía el compromiso al aceptar el pedido de Eugenio Dittborn. Aunque parece espontánea, fue estructurada con esfuerzo con la técnica que conocía y, sobre todo, gracias a la asesoría de

Guzmán: sin él, jamás hubiera logrado escribirla. Dificil escritura, pero atractivo el período de ensayos: me inspiraba el gran elenco para quien la escribí. Eugenio me pedía, por ejemplo: *busca cómo poner a Fernando Colina de angelito*, lo había visto provocar hilaridad con ese disfraz. A Anita González le agregué el parlamento final (su protesta) una semana antes del estreno, admirando su vena dramática y pedí la canción de la *gran dama* por su vena cómica. Doña Laura me la inspiró mi tía Sofía Izquierdo Huneus (no perdía estreno o reposición). La Carmela, una huasita que me cuidaba las niñas en el campo. Copiaba de la realidad donde había historias y personajes más atractivos que los que yo podía imaginar. Y ya había una crítica en *La pérgola*, la que pasa desapercibida por la simpatía de los personajes: *la componenda de la clase alta con los políticos en desmedro de la clase trabajadora*, según un comentario escrito (cuando el montaje de Andrés Pérez).

M. L. Hurtado: *Las dos constantes de tu teatro son la recreación de la historia chilena y latinoamericana (la matanza de Ranquil en Los que van quedando en el camino, Lautaro, Bolívar y Miranda, Manuel Rodríguez, los desaparecidos durante el Gobierno Militar en Retablo de Yumbel, y el realce del mundo y los personajes más pobres y postergados de la sociedad, (Población Esperanza, Los papeleros). ¿Qué resonaba en ti de esas historias que te llevó a sumergirte en ellas y dar nueva vida a sus personajes, situaciones, conflictos, responsabilidades y heroísmo posibles?*

Isidora Aguirre: Al escribir *Población Esperanza* (58/59) en colaboración con Manuel Rojas, no conocía el

método de Brecht: el mensaje es el mismo de *Los papeleros* pero menos explicitado: La miseria es el mal de los miserables, decía él y yo añadía, el que cae tan bajo no puede combatir ese mal, otros que no la sufren han de hacerlo. En *Los papeleros* se produce el distanciamiento con la ironía de las canciones (música para guitarra de Gustavo Becerra). Se pide en la canción final: *Aquí la acción se detiene / no busquéis su moraleja/ que en cuentos de miserables / la desgracia es ley pareja (...). El teatro cuenta los hechos, / tan absurdos como son: / ¡a vosotros corresponde/buscar la solución!* Más que el distanciamiento, aplicamos lo que Guzmán llamó *acercamiento*. Lo descubrimos en el género *revisteril* de los barrios populares, buscando una modalidad nuestra, en la naturalidad con que los actores se dirigen a público. También fue esencial mi colaboración con Manuel. Algunos personajes eran suyos, otros míos, y cuando le pregunté cómo veía mis personajes, repuso: *Como si hubieras nacido entre ellos*. Juicio que me dio la confianza (que me faltaba) para escribir *Los papeleros*. Tanto nos

compenetramos, que los críticos atribuían mi personaje del mudo Filomeno, por sus ribetes dramáticos, a lo mejor de Manuel Rojas, y la graciosa mendiga que arrendaba guaguas de Manuel, a lo mejor de Isidora Aguirre.

Contestando a tu pregunta, la mi-

seria que persiste en el mundo me preocupó desde la infancia: por mi instinto maternal quizá, me sublevaba ver niños en harapos mendigando en las calles. Saliendo del colegio de monjas entré a la Escuela de Servicio Social de la Beneficencia para investigar sobre esa injusticia. El teatro puede ser una tribuna: con una obra no podemos cambiar el mundo pero sí, alertar, ejemplarizar o denunciar, *prestar la voz a los que no tienen voz*.

M. L. Hurtado: *En todas ellas existe un trabajo de documentación, de investigación para, desde las historias relatadas por sus protagonistas, por historiadores o cronistas, reescribirlas según tu visión del mundo.*

Isidora Aguirre: Cuando investigaba para escribir sobre la toma de la Población La Victoria, me asesoró el jesuita argentino Alejandro del Corro, a quien conocí en la organización Techo del Hogar de Cristo. Según él, cuando hay incendios o inundaciones, los primeros que llegan en ayuda de los pobladores son los comunistas y los jesuitas. Me llevaba a la población en su moto con *zapa-*

*tilla* y gracias a su popularidad era bien recibida: en unas comidas de patos asados que nos daban al aire libre con brasero bajo la mesa, un niño tocaba en un viejo violín la marcha del Séptimo de Línea, (la que incluí en la obra, como símbolo de la valentía de nues-



tro pueblo, para marcar, irónicamente, sus temores). Eramos tan buenos amigos que *conversando un vinito* del Corro me mandó al cielo: *aunque no crea en Dios, me dijo, se va a ir al cielo, lo mismo que Neruda, por su preocupación por los desposeídos*. El me habló de los recogedores de basura a quienes trataba de organizar y me pidió que los incluyera en la obra.

Pero cuando empecé a conversar con ellos en la calle y en un basural, se me develó un mundo tremendo y dejé la idea inicial: escribiría denunciando la explotación. Al carecer de documentos, no tenían calidad de obreros y el dueño del basural abusaba enriqueciéndose a su costa. Al emigrar *indocumentados* de los campos, no obtienen trabajo y *se meten en los papeles para pasar el invierno, pero el oficio se pega*.

En las entrevistas, me valía de un método que descubrí por necesidad: no llevaba grabadora ni anotaba para no inhibirlos, *tiraba el hilito por la punta*, preguntaba por lo que para ellos es primordial: *¿cuánto les pagan por el kilo de papel?* Partiendo de la protesta por el mal pago se explayaban. Decían *somos la última carta del naipe, nos llaman los murientes, y no nos dan trabajo*. El oficio *los malea*, toman mucho por lo que hay que ver en la basura, porque *si uno no toma no es hombre*. No son capaces de organizarse pero desprecian a los mendigos y ladrones. Al surgir mi pregunta, *¿cómo escogió este oficio si tan mal los tratan?* contaban su historia. Con Ruth González que me acompañaba (hacia su memoria como visitadora social), podíamos luego reconstituir totalmente lo conversado. Reunimos cuarenta entrevistas. Completé con datos tomados de la biblioteca de la Escuela de Sociología y tuve ocasión de

seguir cursos breves, con Eduardo Hamuy de sociología y con José Vera, de planificación integrada.

Ibamos una vez por semana al basural de Guanaco Alto. Les gustaba contar sus cuitas y agradecían nuestro interés. El instinto les advierte cuando no se pregunta sólo por curiosidad. Lo mismo ocurrió con los mapuches (para Lautaro) o en Ranquil. Sólo recibí agradecimiento. Los del basural nos miraban con tanto cariño que temíamos que nos invitaran a almorzar, viendo *desaguar* en la olla unos pollos verdes. Como los papeleros eran pasivos, tuve que crear un personaje

Lautaro. Protechi, 1982.



dinámico, la Guatona Romilia: ella, con su espíritu combativo, debía poner en evidencia esa pasividad del resto. Pensé en un líder papelerero, no hallé su *motivación*. Opté por una mujer como las que van a la cabeza de las tomas de terreno, fieras cuando luchan por sus críos: le di un hijo y una historia. Encontré gente valiosa que la cesantía había empujado a vivir *extramuros*, ocultándose y enviando dinero a los hijos para que tuvieran una vida mejor. Vi cosas terribles en ese mundo dantesco: dejé pasar meses antes de empezar, de no tomar distancia hubiera escrito un dramón que inspiraría rechazo. Además de la ironía de las canciones, está el humor negro de los marginados, ya que reproduzco esos hombres y mujeres con sus historias y lenguaje textual. Lo creado es la relación entre ellos y la historia de Romilia.

La obra presentada en una carpa con el elenco del Sindicato de Actores fue mal recibida. No acudieron los críticos, anduvo mal de público. Fue, según Guzmán, *nuestro fracaso más exitoso* o viceversa. Una *papelera* del público subió al escenario a clamar: *¿Por qué hay tan poca gente? ¡Por fin hablan de nosotros y dicen la pura verdad!* También la vio un director del grupo Fray Mocho y la estrenó ese mismo año en Buenos Aires donde tuvo excelente acogida. Guzmán decía: *¡porque habla de la miseria de Chile y no de la de ellos!* Luego la montó en México el grupo CLETA. La llevaron en gira y en Panamá coincidió con una huelga de basureros y la obra, en la calle, frente a una Municipalidad cerrada, duró el doble: los basureros se introducían en ella a decir lo suyo.

Más adelante se estrenó (65) *La Dama del Canasto* con la Cía. de Silvia Piñeiro, música de Sergio Ortega y dirección de Guzmán. La reescribí, pues



Los días malos. Alemania 1980.

data del año 57. Veraneando en Concón, iba a la biblioteca Severini de Valparaíso. Me leí todas las revistas Zig Zag del año 1907 (tenían mis padre un tomo de ese año y quise revivir el encanto de esa época). Se hablaba del progreso vertiginoso, de ferrocarriles, de incendios, de heroicos bomberos y de la peste bubónica, con un bello lenguaje sofisticado. Imaginé el argumento y personajes, pero es documental por el rescate de un modo diferente de vivir, de las costumbres de principios de siglo.

Luego pasé a la defensa de los campesinos que en esos tiempos eran vistos como ignorantes, dominados por los patrones. Pedí a Neruda un tema campesino, (durante una comida celebrando Los papeleros, que lo impactó). Me envió donde Chacón Corona, quien me conectó con los sobrevivientes de la represión de Rancuquíl, en la que tuvo mucho que ver. Usé técnicas de Brecht, pero dando más cabida a lo emocional. Cuando uno de los sobrevivientes de la tragedia me contó la llegada de los campesinos presos a Temuco, donde los aclamaron como *los heroicos campesinos* lue-

go de haber penado y soportado todo tipo de insultos, me decía: *al oír ese grito hasta los más duros lloraron* y él lloraba y también yo. Me propuse que el público lo sintiera así: lo logré, al poner la reacción gozosa inmediatamente después de una escena trágica. El público, emocionado, aplaudía de pie avivando a los campesinos. Estuve dos veces en Lonquimay y Rancuquíl, en auto, a pie y a caballo, para conocer su modo de expresarse, saber de qué es de lo que más se habla. Tardé en escribirla porque pensaba que eran las huelgas y alzamientos de los mineros la característica de Chile, pero cayó en mis manos un folleto, de Régis Debray, en el que cuenta de alzamientos similares en varios países del continente, y en la misma fecha, lo que justificaba la obra en el contexto histórico-político.

Difundida por la revista cubana Conjunto llegó a Alemania. Fue traducida y publicada, por lo que cuenta con muchos montajes. Además de Colombia y México, se dio en Linz (Austria), en *los dos Berlines* y Bielefeld (Alemania), y en Holanda. En radio en Berlín y Stuttgart, donde fui

invitada, y en Praga, donde lo transmitían en los días 11 de Septiembre. En el montaje de Bielefeld, los actores al inicio se mostraban distantes, me decían que los sindicatos ya no corrían allá (los que en la obra trato con método de Brecht) luego se fascinaron al verlos en los ensayos: al parecer, los campesinos son iguales en todas las latitudes. Me emocionó lo que me dijo un director en el Berliner Ensemble: al enterarse que era la autora de esa obra me abrazó y me dio las gracias: *al fin supe, dijo, cómo son los campesinos chilenos, porque aquí sólo llegan las cifras y los datos de muertos y torturados.*

Enseguida vino *Lautaro*, escrita a pedido de un dirigente mapuche cuando Pinochet dejó sin efecto la Ley Indigenista del gobierno de Allende que los favorecía, para dictar una que los perjudicaba. Disfruté con la investigación en la ruca de la familia Painemal, en Cholchol. Como conservan la tradición oral, aprendí más que en la historia escrita. La trabajé desde antes de los ensayos con el director, Abel Carrizo.<sup>1</sup>

Más adelante, en 1985, un grupo de Concepción, del Teatro El Rostro, que dirige Ximena Ramírez, me pidió que escribiera sobre los *detenidos desaparecidos* de la zona. La investigación, en terreno y en documentos, fue dolorosa. Me resistía a escribir la obra y sólo meses más tarde me decidí, al enterarme del asesinato de los profesores comunistas: les dediqué la obra (*Retablo de Yumbel*). En especial a José Manuel Parada, de quien incluí un poema en el monólogo de

1. Cumplió su cometido de mostrar lo mejor del pueblo mapuche, y luego, la reduje para dirigentes mapuches de Santiago, que la mostraron en los barrios y que la siguen dando.

una madre (que él dedicó a su suegro, desaparecido, y el que le oí recitar a su madre, María Maluenda, en una entrevista mientras escribía la obra). Usé, como otros dramaturgos, la astucia para la denuncia: las escenas de tortura son del tiempo de San Sebastián. Todo lo que reproduzco era de conocimiento público (por el juicio, y entrevistas a las madres en la prensa de ese año). Hubo que suspender la obra en su tercera función: coincidió con el atentado a Pinochet y se declaró Estado de Sitio. El grupo lo llevó en gira a Costa Rica y Nicaragua, luego fui invitada a dirigirla en Montreal. Se dio en Suecia (90) y recientemente (99) en California (traducida y publicada en USA, difundida gracias a que obtuvo el Premio Casa de las Américas 87).

En *Las Pascualas*, además de la leyenda, rescato el lenguaje campesino. Dichos como éstos escuchados en Pomaire: *Murió del aletazo de pájaro por andar tomando con sol alto. Enloqueció por arar en Viernes Santo y con vaca parida.*

La investigación es mi etapa preferida. Al escribir se sufre, al tener que resolver infinidad de problemas; la investigación, en cambio, es atractiva, es un descubrimiento. Mientras dura nos imaginamos (como el escultor ante la piedra sin desbastar) que será fácil escribir la obra y que quedará estupenda. ¡Luego empiezan los padecimientos! Escribirla cuarenta veces hasta quedar satisfecha, y seguir trabajándola en los ensayos. La labor de pulido es también muy grata. Dice García Lorca: *Cumplo sin apuro porque, sobre todo cuando se termina una obra -como quien dice, al techarla- se halla un placer en trabajar con lentitud.*

Seguí escribiendo sobre *poster-gados*, porque su agradecimiento com-



promete: Osvaldo Dragún, al ver *Población Esperanza*, me anunció: *no dejarás de escribir sobre el pueblo por la hermosa respuesta que recibes.* Los y las protagonistas de esas obras van a los estrenos. Las vendedoras de la Pégola no pierden reposición llevando flores. En la obra de Ranquil, Emelina Sagredo, que me relató los hechos detalladamente, no sólo asistió al estreno: fue al Teatro A. Varas durante los ensayos, subió al escenario y explicó a los actores cómo era el sindicato de Lonquimay. Y qué decir de la emoción que sentí en el estreno de *Retablo de Yumbel*: las mujeres que me habían contado su odisea me abrazaban, llorando y agradeciendo: al final de la obra, a los 19 fusilados los nombran los peregrinos, encomendándolos a San Sebastián. En California, las actrices pasaban entre el público, llorando con real dolor, al contar cómo les negaban a sus maridos. Cuando la



Los que van quedando en el camino, montaje ITUCH, 1969.

dirigi en Montreal, los padres del *Bau-cha* (Von Showen) asistieron al estreno, sabiendo que el personaje a quien rindiendo homenaje estaba inspirado en su hijo. Y así, hay miles de satisfacciones más íntimas y gratificantes que los aplausos.

**M.L. Hurtado:** *Muchos de tus personajes, en especial los históricos, son grandes próceres, hombres que han labrado un imaginario colectivo por sus hazañas bélicas y políticas en torno a una utopía.*

**Isidora Aguirre:** En las obras históricas, he querido ampliar nuestra breve trayectoria terrenal, trayendo el pasado hasta el presente. Me gusta dar vida a personajes que tienen algo interesante que decir, así como dar actualidad a ese pasado. En *Manuel Rodríguez* nuestro cómo se repiten las circunstancias, las mismas crueldades y traiciones. Incluyo frases como la de

Víctor Jara (en el Estadio Chile): *cuan- do ves de cerca el rostro de la tiranía, es horrible. O de un guerrillero guate- malteco: qué duro es tener que matar para que otros vivan mejor.* Hay un discurso textual de M. Rodríguez, pero el discurso final a O'Higgins —cuando entra a caballo al palacio de Gobier- no—, son mis palabras, mis ideas. Me voy adentrando en el personaje al leer los testimonios y sus cartas. Las de Bolívar me convirtieron a la vez en él y en Miranda, imaginando unos diálo- gos: Bolívar, moribundo, recrea a Miranda en su delirio y revive su rela- ción con él para redimir su culpa. Fue él quien entregó a los españoles a su *amado maestro* engañado por las ca- lumnias, y mientras triunfa liberando a su patria, Miranda muere de fiebres en una insalubre prisión de Cádiz. Sen- tido de culpa que no está en las biogra- fías, pero que los hechos históricos justifican. Era importante mostrar un

personaje apasionante como Miran- da, casi desconocido aquí.

En *Diálogos de fin de siglo*, (ocu- rre el día en que se suicida Balmaceda), muestro la similitud del golpe militar con el alzamiento que lo derroca y con la asonada de 1830. Siempre los alza- dos *violando la constitución con la excusa de que la constitución ha sido violada*, y luego el país dividido y los diálogos de sordos, insistiendo los cul- pables en justificar lo injustificable. ¿Hay algo más actual?

**M. L. Hurtado:** *¿Qué de ti como mujer busca manifestarse/negarse/ completarse a través de tantos de estos tus personajes, de un mundo pro- piamente masculino?*

**Isidora Aguirre:** Como autora, creo tener buen conocimiento de am- bos sexos, así como el autor conoce sus personajes femeninos. Y entre lo de manifestarse/negarse... *completar-*



se es lo que opera. Siempre busqué participar en lo colectivo, por decirlo así: fue lo que me hizo optar por el teatro. También, gracias a mis conocimientos en música, experimenté esa sensación maravillosa de ser parte de un acto artístico, siendo una de las contraltos en esa bellísima obra que es *El Mesías*. Cantar en medio de la orquesta y el coro fue una de esas sensaciones cumbres.

En mi último estreno, (1999/2000)

**Manuel Rodríguez**, mucho le debo a la directora, Ana María Vallejo, con quien reescribí la obra durante los ensayos (data de los años 70). Por carecer de medios, hubo que reducir el elenco de 20 a 10 actores, lo que le dio cierta originalidad y, a mi parecer, la mejoró: el interpretar cada actor cinco personajes, cambiando su actuación y parte de su atuendo ante el público, les permitió mostrar sus amplias posibilidades de caracterización.

En suma, el montaje con el Teatro Círculo me hizo vivir una rica y alegre experiencia y la respuesta del público fue excelente: aplauden con lágrimas, lo que se debe al montaje, actuación y en gran medida, al emotivo y bello coro final con música de Manuel López. Es decir, al igual que en *La Pèrgola*, *Las Pascualas* y otras obras, un autor disfruta al sentir el valioso aporte de directores, músicos, y actores que enriquecen el texto escrito. De ahí que sea tan importante que pasen éstas del papel a la escena, donde podemos perfeccionarlas en ese trabajo colecti-

vo. No cabe duda que necesito ese *completarse* de que me hablas, que se consigue al participar con un grupo en un evento artístico. No puedo dejar de mencionar el goce que me ha proporcionado este último estreno, así como otros durante el trabajo en ensayos.

**M. L. Hurtado:** *Has dicho que es en la novela donde sueles dejar aflorar tu subjetividad, donde se filtra tu biografía. ¿No crees que en el teatro eso también ocurre, aunque de un modo más mediatizado por un género que obliga a cada personaje a hablar de sí mismo, desde su propio contexto y situación lingüística?*



**Isidora Aguirre:** Las novelas, donde dices *dejo aflorar mi subjetividad y donde se filtra mi biografía*, son un descanso, un desahogo entre la escritura más impersonal de

teatro, aunque se filtre, mediatizado, el Yo. Me siento bien escribiendo en primera persona, ya que lo subjetivo es propiamente femenino. Debo confesar que si bien en teatro empleo la técnica dramática, en las novelas escribo con entera libertad; si hay técnicas, las ignoro. Y respecto al lenguaje, traducir y adaptar obras clásicas me hizo buscar un lenguaje *clásico chileno*, esto es, culto, poético, privilegian-do la belleza del idioma.

**M. L. Hurtado:** *Isidora, tras vivir intensamente 80 años de una vida de mujer, madre, abuela, artista, militante política, profesora, ¿qué pérdidas y qué riquezas crees haber obtenido de tu*

*vida en el teatro, en los tiempos y formas en que elegiste o te tocó vivirla?*

**Isidora Aguirre:** Ya que me preguntas sobre mis vivencias: Riqueza es compartir con los grupos, tanto en el teatro como en la política, personas con las que se van creando sólidos lazos de hermandad. El montaje de Manuel Rodríguez fue, en tal sentido, una verdadera fiesta. Pero mi trayectoria como dramaturga es ya bastante larga, y hablarte como mujer, madre, militante, etc. ocuparía unas cuantas novelas. Pero creo poder afirmar que tengo a mi haber muchas más riquezas que pérdidas, lo que a estas alturas no deja de ser un privilegio. Eso no quita que añore (se vuelve una reminiscente) épocas felices del pasado, como mujer y como madre, sobre todo la alegría y la ternura que dan los hijos en sus primeros años: fueron siempre lo primero y lo más apreciado. La vocación, en segundo lugar, tercero, la pareja (aunque para mí el amor es el más fantástico invento, y pienso, como el novelista francés que escribió: *Quien no ha amado apasionadamente ignora la mitad más hermosa de la vida...*). En cuanto a la madre y abuela, tengo una numerosa y muy querida descendencia con quienes mantengo los lazos tribales que heredé de mi madre y abuelos maternos, al vivir tan unidos, en casas de tres patios comunicadas por dentro, conviviendo hasta con los antepasados que se comunicaban con mi madre, como lo cuento en la novela *Doy por vivido todo lo soñado*.

En fin, supongo que he vivido dando mucho lugar a los sueños y que la mayor parte se han realizado, y podría decir tal vez, que también *doy por soñado todo lo vivido*. Como verás, mi optimismo persiste...