

**DRAMATURGAS DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS CHILENOS: MARÍA ASUNCIÓN
REQUENA E ISIDORA AGUIRRE**FEMALE PLAYWRIGHTS OF CHILEAN UNIVERSITY THEATRES: MARIA ASUNCION REQUENA AND ISIDORA
AGUIRRE**Mag. Juan Pablo Amaya González***Universidad de Concepción
Concepción – Chile
lan.amaya@gmail.com**FECHA DE RECEPCIÓN:** 17 noviembre 2014 – **FECHA DE ACEPTACIÓN:** 27 diciembre 2014

RESUMEN: El presente trabajo revisa dos obras escritas, montadas y premiadas entre 1962-1963: *Ayayema* de María Asunción Requena y *Los Papeleros* de Isidora Aguirre. Se afirma que ambas obras escenifican problemas distintos de nación, naciones dentro del estado, discursos hegemónicos y marginales. Este pequeño acercamiento apunta a dar luces de por qué el discurso crítico hegemónico validó e incluyó en un lugar especial de las historias del teatro chileno el trabajo de Aguirre y desplazó el discurso teatral de Requena.

PALABRAS CLAVES: Teatro chileno – Teatros Universitarios – *Ayayema* – *Los Papeleros* – Isidora Aguirre – María Asunción Requena

ABSTRACT: This article reviews two written plays, staged and awarded between 1962 and 1963: *Ayayema* from María Asunción Requena and *Los Papeleros* from Isidora Aguirre. It states that both works staged different problems of nation, nations inside the State, hegemonic and marginal discourses. This small approach aims to shed light on why the hegemonic critical discourse validated and included the work of Aguirre in especial place of the Chilean theatre stories, and shifted the theatrical discourse of Requena.

KEY WORDS: Chilean Theatre – University Theatre – *Ayayema* – *Los Papeleros* (Trash recolectors) – Isidora Aguirre – María Asunción Requena

* **Correspondencia:** Juan Pablo Amaya González. Universidad de Concepción, Secretaria de Postgrado, Facultad de Humanidades y Arte. Casilla 160-C Correo 3, Concepción, Chile.

Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana: El artículo forma parte de la tesis titulada “La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para otra nación chilena y otra literatura nacional”, dirigida por la Dra. María Teresa Aedo. Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, Concepción, Chile.

“Va siendo hora de comprendernos desde aquellos territorios geográficos y culturales no metropolitanos que la “gran historia” nacional sistemáticamente ha obliterado”
(Sergio Mansilla)

En 1941, bajo el amparo de la institución universitaria, se creó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Posteriormente, nuevos grupos son conformados en el contexto de la Universidad Católica, Universidad de Concepción, Universidad Técnica del Estado, Universidad de Antofagasta, junto a grupos vocacionales de auto-organización, todos ellos buscaron la “difusión del teatro clásico y moderno, formación del teatro escuela, creación de un ambiente teatral, presentación de nuevos valores^{1”2}.

Nuevos grupos, actores, directores, dramaturgos, encaminaron sus esfuerzos “hacia el afán de incorporar al teatro chileno una atmósfera alegórica, de alta ficción poética, de fantasía, de ensueños, de personajes interesantes, de acontecimientos mágicos”³. En este nuevo ambiente literario y teatral, se da el trabajo de escritores, ubicados por la crítica en la generación del 50, quienes buscaron una expresión dramática que explorara las posibilidades de las identidades nacionales. Dentro del listado de nuevos dramaturgos y dramaturgas, el nombre de María Asunción Requena es acompañado por el de Gabriela Roepke e Isidora Aguirre. Las tres, al igual que sus contemporáneos, se destacaron por creer que el teatro chileno necesitaba nuevos aires gracias a un trabajo colaborativo, no sólo en la creación sino que también en la producción, representación y difusión.

Lamentablemente, la construcción de las historias de la literatura nacional, particularmente, en las historias del teatro chileno, se evidencia claramente un desplazamiento y marginación de ciertos discursos teatrales por el discurso crítico hegemónico⁴. Son ejemplo de ello, las obras de María Asunción Requena, que en su mayoría no fueron escritas ni representadas en el centro de creación y producción cultural santiaguino, tienen menor atención por la historia y crítica literaria y teatral; caso distinto es el de Gabriel Roepke, quien escribió para el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y su omisión es mucho más grave; por último, Isidora Aguirre, la más prolífica dramaturga chilena, re-editada continuamente y con tesis dedicadas, sin embargo, no recibió Premio Nacional alguno.

La escritura de las tres dramaturgas de los teatros universitarios está en una posición ambigua de valoración, pues pese a la inclusión de Requena y Aguirre en la *Antología Un Siglo de Dramaturgia Chilena 1910-2010*, no hay mayor desarrollo crítico de su dramaturgia. Se desconoce la importancia que tienen los lugares geográficos que sirven de espacio escénico a la representación de las obras de Requena y que son asunto y motivo para hablar de aquellos lugares de Chile que normalmente no tienen mayor representación y para recordar que su construcción como territorio unitario fue producto de hechos históricos regionales. Segundo, que los personajes de Requena y Aguirre son históricos, marginales, indígenas y mujeres que asumen la responsabilidad de su maternidad en las condiciones sociales y geográficas más adversas, pero que también asumen el liderazgo de la comunidad ante la ausencia de los hombres o la incapacidad de éstos para tomar decisiones.

Por lo anterior, se revisan dos obras escritas, montadas y premiadas entre 1962-1963: *Ayayema* de María Asunción Requena y *Los Papeleros* de Isidora Aguirre. Pese a las diferencias en los asuntos, motivos y conflictos, se afirma que ambas obras escenifican problemas en la conformación de la nación, naciones dentro del estado, discursos hegemónicos y marginales. Mediante el análisis, se busca concluir por qué el discurso crítico hegemónico validó e incluyó en un lugar especial de las historias del teatro chileno el trabajo de Aguirre y desplazó el discurso teatral de Requena.

1. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS

Ayayema, definida por la autora como un drama en dos partes, es el conflicto de Lautaro Wellington Edén cuando asume la responsabilidad de dirigir la estación meteorológica y reducción de indígenas kawésqar como militar de aviación y representante del Estado en la isla de Puerto Edén. El personaje está basado en el caso real del indígena kawésqar Petayem Terwa Koyo, educado por los salesianos en Punta Arenas y luego apadrinado por el presidente radical Pedro Aguirre Cerda para continuar sus estudios en Santiago. Una vez que es nombrado responsable de la estación y de los indígenas, procura educarlos como occidentales y protegerlos de los cazadores furtivos que sólo desean robarle las pieles de lobos marinos. Pese a sus esfuerzos, la tragedia se cierne sobre la isla porque uno de los indígenas viejos es asesinado por los loberos y los demás creen que Ayayema (dios de los vientos y los pantanos) ha llegado por ellos; Lautaro entra en un estado de psicosis porque no sabe si cumplir su deber militar o irse con sus hermanos kawésqar.

Los Papeleros, como dice la publicación, es una sátira con música y canciones, dividida en dos partes y diez cuadros. Trata del conflicto de un grupo de recolectores de basura, quienes viven en pequeñas chozas sobre el mismo basural porque el dueño del vertedero se niega a cumplir su palabra, dada ante las autoridades, de ceder terrenos y colaborar con materiales para las nuevas construcciones. El personaje del Rucio Agitador trata de convencerlos de luchar por sus derechos, pero esto no ocurrirá hasta que el personaje de Romilia no se avergüence de su situación ante los ojos de su hijo, ella tomará la bandera de lucha, pero, al ver la intransigencia del dueño, decide quemar todas las frágiles viviendas.

Ambas dramaturgas pertenecen a la conocida generación del 50 (del 57' en la clasificación hispanoamericana de Cédomil Goic), que en el teatro corresponde a los dramaturgos de los teatros universitarios. Su escritura dramática se centró "en el hombre actual y en su angustiada problemática. Ya no se insiste en una espacialidad externa, el interés se centra en el proceso interno y, a través de un desplazamiento temporal, muestra la interioridad desgarrada, confusa de sus personajes"⁵.

María Asunción Requena escribió obras de teatro durante las tres décadas en que hubo dramaturgia en el marco de los teatros universitarios. Sin embargo, su figura, al igual que la de otros dramaturgos, está afectada por una serie de omisiones y tachaduras sistemáticas. Sin embargo, su figura "representa un caso interesante de la historia literaria, aunque bastante común dentro de la historia del teatro: el éxito como autora teatral y poca presencia en las historias literarias"⁶.

Desde la crítica, el trabajo dramático de Requena ha sido tildado de naturalista, folklorista, histórico. En la crítica más antigua, como la de Durán Cerca, las afirmaciones denotan una valoración menor a su poética, como si Requena trabajara con estéticas pasadas. En 1994, Pamela Luzanto estableció cuatro fuentes bibliográficas que abordan crítica e históricamente el trabajo de Requena, publicadas en margen de tiempo entre 1961 a 1985: Raúl Silva Castro, Julio Durán-Cerda, Elena Castedo-Ellerman y Benjamín Morgado. A partir de estos autores, ofrece una nueva lectura crítica a través del reconocimiento de tres puntos centrales: la presencia de lo mítico-telúrico, principalmente de las regiones de Chiloé, Patagonia y Aysén; la fuerza para soportar la adversidad; y una crítica social vinculada a la identidad del país y su gente.

Para María de la Luz Hurtado, quien escribió el trabajo más reciente sobre el teatro chileno, *Ayayema* renueva el naturalismo al ahondar en los indígenas pero conectado “con el tema dominante de la década: la marginalidad social, esta vez, la étnica, que extrema la condición de clase postergada, y el exterminio, que más allá de su determinación por un temperamento o el destino, tiene profundas causales sociales ligadas al orden social respaldado por el Estado”⁷.

En el caso de Aguirre, la crítica ha juzgado su trabajo dramático a lo largo de toda su producción y valorado los rasgos de cada obra. Una de sus primeras obras y la más reconocida por el público fue *La pérgola de las flores* de 1960, se recuerdan las canciones, pero también el conflicto central entre el campo y la ciudad, amenazados por la modernidad. Como gustaba decir, la dramaturga consideraba que no era su mejor trabajo. Sin embargo, la obra guarda los elementos característicos que desarrollará en su más de treinta obras estrenadas: primero, la investigación documental y en terreno, como demuestra el que al realizar “diversas visitas a los archivos de la Municipalidad de Santiago, (descubrió) que en 1945 había ocurrido la demolición y que las pergolas fueron trasladadas desde allí a la fuerza”⁸; y el avasallamiento de la aristocracia y de la élite dirigente con los marginados, con los nuevos santiaguinos provenientes del campo.

Como en otras, *Los Papeleros* está influida por el teatro épico de Brecht, principalmente por el distanciamiento que promueven las canciones y por el develamiento de la maquinaria política. Los conflictos sociales de la década del sesenta se escenifican en “la oposición entre dos grupos antagónicos, cada uno subrayado al límite en sus características: patéticos y desamparados los unos, y abusivos y poderosos los otros”⁹.

2. RELECTURAS

Como bien dice la crítica, ambas dramaturgas comparten la preocupación por los marginados socialmente: Requena por los indígenas del extremo sur de Chile y Aguirre por los pobres que viven en basurales en la periferia de Santiago. Sin embargo, hay más que esta aparente similitud, porque las obras son más complejas de lo que la crítica clasifica.

En primer lugar, el trabajo de Requena es más que la simple escenificación naturalista del indígena pues en Lautaro, personaje principal, se devela el mecanismo que usa el estado-nación

para la generización de los indígenas y el modelamiento de sus cuerpos. Sirvan de ejemplo estos fragmentos:

“No, Ud es el hombre... siempre que olvide sus resentimientos (...). No se me engrife. Don Pedro Aguirre Cerda lo eligió para... educarlo y se espera, dentro de lo posible, que usted haga lo mismo con estos salvajes. Sí, esa es la verdad. Son salvajes. Usted también lo era. (Serio). Pero el indio Petayem Terwa Koyo murió. Ahora usted es Lautaro Wellington Edén (...). Y si de vez en cuando le sale el indio, échele no más. Pero que sea para bien. Ni muy evangelista ni muy carabiniro”¹⁰

“Cumpla todas las instrucciones que le he dejado... No olvide ni un momento que es un suboficial de la Aviación. Haga honor al uniforme y a esas insignias que lleva puestas”¹¹

El cuerpo indígena de Lautaro se enfrenta la disyuntiva de materializar o desacatar las normas que su cuerpo ya asimiló producto de la modelización impuesta por la educación del estado. En un primer momento, cree en el proyecto civilizatorio y moderno que conoció en Santiago y obligará a los demás kawésqar a obedecer su autoridad: “Soy el cabo Lautaro Wellington Edén y de ahora en adelante soy el jefe”¹². Tratará de traspasarles del mismo modo la educación que recibió, el modo que el estado-nación tiene para que los indígenas pasen el umbral civilizatorio: “Desde mañana comenzaremos a trabajar duro. Habrá ejercicios. Mucha disciplina. Y aprenderán a marchar[...]. Vayan a la enfermería a vestirse. Y ahí esperan hasta que yo los llame”¹³.

Abordar la obra sólo desde la marginalidad de sus personajes es insuficiente porque la pregunta es cómo el estado-nación construye al indígena y lo modela según lo que cree debe ser el ciudadano chileno. El problema se complejiza más pues Lautaro se enamora de una joven indígena llamada Mahuana, a ella le ofrecerá su amor, no cualquier amor sino que también uno generizado, por lo tanto, convencional para el estado-nación. En esta frase se concentra el mayor ejemplo: “¡Tienes que aprender tantas cosas! Te enseñaré a leer y a escribir. Sabrás todo lo que sabe un blanco. Pero antes, Mahuana, aprenderás a besar (la besa)”¹⁴.

Por ello, es posible abrir la crítica hacia el análisis de la obra con los estudios de género, principalmente con los cuestionamientos que Butler y Spivak hacen al estado nación. Sus planteamientos sobre el sujeto femenino construido (entendido desde Beauvoir) y desplazado como subalterno por la heteronormatividad de la jerarquía institucional, permite ampliar el análisis hacia otros sujetos marginados, aquellos como los indígenas, saturados de poder y cuestionados en su humanidad misma:

MUJER.- ¿Esos indios son feroces?

HOMBRE.- NO preguntes tonterías, mujer. (*Prepara su máquina fotográfica*)

GONZALITO.-NO hacen nada. Y, además, no se olvide que está Ud. con el cabo González Zuzeta.

MUJER.- Si usted lo cree así... (*Aún desconfiada*)

GONZALITO.- Si bajaron a ver indios, lo mejor es que los vean bien. Pero quizá el olor si lo aguanten.

MUJER.- Son horribles.

GONZALITO.- Bonitos no son, pero son legítimos.

MUJER.- ¿Se parecen en algo a los demás?

GONZALITO.- Descúidese, no más y va a ver”¹⁵

La preocupación de Aguirre por los marginales está en sintonía con los problemas sociales y las discusiones políticas de los años sesenta en Chile, pues son años en que Allende intenta ser presidente y es derrotado por Eduardo Frei Montalva, un demócrata cristiano, continuador de la Reforma Agraria. Los personajes de la obra son principalmente campesinos que migraron a la gran ciudad para obtener mejores condiciones de vida, pero se ven frustrados. Es un tema presente en la sociedad santiaguina, que los ve a aparecer, al punto de estereotipar su figura; la misma Aguirre junto a Flores del Campo escribió el citado musical *La Pégola de las Flores* (1960) y que fija la imagen de la niña inocente que llega del campo a la ciudad.

La obra se inicia con el distanciamiento brechtiano, característica principal. La canción de apertura contextualiza que es el teatro, con sus licencias, quien contará “la historia/ de la escoria del hombre/ y del hombre en la escoria”¹⁶; otro recurso es la apelación del personaje directamente a la racionalidad del espectador:

JULIO: Buenas noches. Esta comedia se llama “Los Papeleros”. Aquí se cuenta, la vida de los “recuperadores de basura”. ¿Los conocen? Seguramente nos han visto en las calles con él, o bien con su carrito, recogiendo en los tachos. Me llamo Julio Galdames y vivo en un basural. Por ahora trabajo en la calle. (*Indica un saco lleno de papeles*). Ya que salí temprano, mejor empiezo a recoger antes que pasen los camiones municipales. Con permiso”¹⁷

En esta obra, el cuestionamiento al modo cómo opera el estado-nación se evidencia en la marginación de sujetos saturados de poder, de un grupo que aparentemente forma parte del territorio pero no de la matriz estatal que otorga derechos ciudadanos, porque el “estado-nación supone que la nación expresa determinada identidad nacional, que se funda a través del consenso colectivo de una nación, y que existe cierta correspondencia entre el estado y la nación”¹⁸, por consiguiente, otras naciones al interior del territorio o de sujetos que no participan del ideal, quedan fuera y necesitados del mismo estado-nación.

“Los papeleros ensaya una posibilidad de transformación de la situación marginal de quienes trabajan recogiendo los desechos”¹⁹. Dos personajes buscan ser el factor de cambio, primero el Rucio, conscientes de la marginalidad y de la urgencia de exigir derechos correspondientes por una casa y trabajo digno:

RUCIO: (...) Aquí en este Botaderos ¡vivimos peor que animales, encima de la basura, mientras el dueño se enriquece a costa nuestra sin darnos ni un mísero beneficio! ¿Saben por qué? Por eso. ¡Porque aguantamos, compañeros! Ese es el peor pecado del pobre: ¡aguantar! (*Pausa*). ¿No les prometió el futre que les iba a dar unos terrenitos lejos de la basura junto con entregarles material para levantar sus rucas?”²⁰

Los demás personajes deciden soslayar los llamados del Rucio para exigir derechos, incluso Romilia, quien sólo cuando ve llegar a su hijo entiende que debe motivar a sus compañeros a actuar y se convierte en la protagonista. Sara Rojo destaca el rol de Romilia en la tradición literaria, la une al personaje de Laurencia frente al consejo de ancianos en *Fuenteovejuna*, “por la necesidad de oponerse a las condiciones laborales establecidas por un patrón que nadie ve. Ambas protagonistas (...) construyen situaciones dramáticas impulsoras de la evolución del conflicto en el plano de la teatralidad y ejemplificaciones de acciones prácticas colectivas fuera del espacio teatral, en el mundo en el cual se insertan”²¹. Romilia no sólo insistirá en lo dicho por el Rucio, sino que también incorpora el rol de la mujer en la lucha, léanse estos fragmentos de ejemplo:

ROMILIA: Eso es. ¡Y el hombre a la cantina a emborracharse! No, señor. Las mujeres somos madres y hemos aprendido a hacer la pelea, mejor que nadie, cuando se trata de conseguir casa decente pa’ los hijos. ¿Quiénes marcharon a la cabeza cuando los pobladores del Zanjón se tomaron los terrenos de la Feria? Las mujeres. Ya no corren los tiempos en que el hombre era el rey. Ahora nosotras nos hemos ganado el derecho a hablar ¡igual que él!²²

Uno a uno, los personajes se enfrentan al poder del patrón invisible y se ven derrotados frente a sus palabras. La resignación será para todos, porque “no importa el grado de despojo que pueda alcanzar, porque hay un conjunto de poderes que producen y mantienen esta situación de destitución, desposesión y desplazamiento, ese sentido de no saber dónde estamos y si habrá alguna vez algún otro lugar adonde ir o donde estar”²³; sólo el personaje de Romilia cree e intenta una solución, aunque signifique una tragedia y un sacrificio.

Como ya es posible advertir, hay también una diferencia territorial, qué es también poética. Isidora Aguirre da cuenta de una marginalidad capitalina mientras que Requena escenifica y problematiza una zona desconocida para Santiago, además de los mitos sobre los habitantes del extremo sur. Para los años del montaje de *Ayayema*, no había caminos que conectaran desde Puerto Montt al sur y a penas rutas de tierra entre localidades extremas. Esta preocupación territorial de Requena por dar cuenta de otras zonas geográficas problemáticas para el estado-nación la llevó a escribir *Fuerte Bulnes* (1955) y *Chiloé, cielos cubiertos* (1972), obras que la crítica ha reconocido como “la trilogía del sur”.

Sin embargo, esta preocupación temática de Aguirre por la zona central y de Requena por el sur, tuvo también su correlato en los montajes. Aguirre montó su obra con el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, al igual que con casi todas sus obras. Este teatro fue fundado sólo dos años después del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941). Ambos son teatros santiaguinos, de gran importancia, pero no son los únicos en esta tarea de revitalización del teatro chileno, formación de espectadores y avance hacia una dramaturgia nacional. Requena, por su parte, montó *Ayayema* con el Teatro de la Universidad de Concepción y este hecho parece no ser importante para la crítica. Esta diferencia es fundamental para comprender las poéticas y las políticas definidas tanto por las universidades de Santiago como las regionales y por ello urge definir los teatros en virtud de esa territorialidad geográfica, porque desde allí se vislumbran formas distintas de comprender la nación y el estado en momentos en que las universidades apostaban por el desarrollo cultural y social de la nación²⁴

Para los años sesenta, las ciencias sociales aún no discutían los conflictos escenificados en *Ayayema*, menos aún de las otras dos obras que conforman la “trilogía del sur”. Los historiadores chilenos tardíamente dieron cuenta de los conflictos del proceso de construcción del estado-nación por una oligarquía capitalina que siempre desconoció más allá de sus fronteras metropolitanas; por ello, se afirma que Requena se adelantó al problematizar aquello que los historiadores como Gabriel Salazar y José Bengoa afirman hoy desde sus disciplinas.

Se vislumbra que el teatro de Aguirre ha gozado de mayor simpatía pues las temáticas trabajadas eran más cercanas y reconocibles a la realidad santiaguina, al horizonte de expectativas de sus lectores y espectadores, al punto de haber creído que reforzaba la identidad chilena propuesta por la capital: apelación al “roto chileno” como la fundición entre español/mapuche, celebración de fiestas patrias en ramadas, cuecas y nostalgia por el mundo rural, aun cuando el interés de la autora ha sido poner esos valores nacionales en la palestra, como reconoce Sara Rojo:

“ironiza las fiestas patrias en el basural y cuestiona la manipulación que el poder realiza en torno a las mismas. El patrón les regala el vino el dieciocho de septiembre para celebrar la independencia, solo que el concepto de independencia es una abstracción vacía dentro de la existencia de estos seres que han vivido al margen del a nación. En la práctica, esas personas nunca han gozado de independencia ni de las prerrogativas de ser ciudadanos”²⁵.

En el caso de Requena; las temáticas de *Ayayema*, y por extensión las otras obras de la trilogía, parecen distantes como si fueran de otro territorio distinto a Chile, debido a un problema no resuelto aún: la centralidad que ha construido el estado-nación chileno y ha negado la existencia de otras identidades ligadas al territorio, a lo indígena y a sus lenguas.

3. OTRAS RELACIONES

Finalmente, existe un hecho no menor, pero que escapa al objetivo inicial de comparar las obras mencionadas. En la lectura de la obra de Aguirre, hay más similitud formal con *Fuerte Bulnes* que con su coetánea *Ayayema*. El conflicto colectivo que enfrentan los papeleros con su patrón por viviendas y condiciones de trabajo dignas es similar al emprendido por los primeros colonos del Fuerte Bulnes con respecto del Estado.

3.1. LA BANDERA

Una primera similitud se encuentra en el uso de la bandera, se vuelve un símbolo importante. Por medio de cantos e himnos, la bandera funciona como elemento reafirmante de la joven nación. En el acto primero de *Fuerte Bulnes* aparece el primer ejemplo: “Fray Domingo: (...) Y, como quien canta su mal espanta, vamos a recibirlos cantándoles el “Himno a la bandera”. *Cantan todos el “Himno a la bandera”, de don José Zapiola. Entra el capitán Williams, seguido del gobernador, don Pedro Silva*”²⁶. Más adelante, el personaje de Ignacia recita un poema que rememora la fundación del

fuerte y destaca la importancia del hecho para la construcción de la nación: “Que viva nuestra bandera./ Aunque somos poquitos/ las armas nos dan valor”²⁷. Pese al esfuerzo de los personajes en la empresa colonizadora promovida por el reciente estado-nación chileno, se ven sobrepasados por la agreste geografía y la poca preocupación de las autoridades estatales.

Algo similar ocurre en *Los papeleros*. Una vez que las demandas de los personajes no han sido atendidas por el patrón, celebran las fiestas patrias en el basural. Rigoberta recita un poema titulado “A mi bandera”, que en una de sus estrofas dice “Aunque soy “dinorante”/ algo supe aprender/ que mi bandera en alto/ siempre “hey” de tener”²⁸. La bandera también forma parte del decorado y su presencia acompaña las cuecas y el vino.

3.2. EL SACRIFICIO

El conflicto afectará de modo profundo en el personaje protagónico femenino, quien ante la imposibilidad de una solución inmediata, adquiere rasgos psicóticos. De Benamina se dice en *Fuerte Bulnes* que ha perdido la razón: “Benito: Parece que el frío de esta tierra se le ha metido como idea fija en la cabeza. Cree que su niño tiene frío debajo de la nieve, y donde puede anda haciendo fogatas”²⁹. Algo similar se dice de Romilia en *Los Papeleros*: “Parece una “demonia”, allá arriba, tan iluminá...”³⁰.

La solución final es el fuego y la destrucción, el sacrificio de lo material asegura la posibilidad de construir sobre nuevos cimientos. Ambrosio engañará a la pobre Benamina para que haga estallar el polvorín y, por consiguiente, todo el Fuerte Bulnes, porque se convenció de que era la única manera para que la colonia se trasladara a las mejores praderas de Punta Arenosa. Romilia, por su parte, prende fuego a todo el basural y en su defensa están las mejores palabras de la obra: “¡No estoy loca, lo que estoy es enrabia! ¿Qué no ven los desgraci'os que esto lo hice por el bien de ustedes? Pa' que se sepa que nos tratan como a escombros, que nos llaman los murientos”³¹.

Con estas últimas relaciones, es posible insistir en que Requena es una adelantada, pues su obra *Fuerte Bulnes* fue escrita nueve años antes que *Los Papeleros* de Isidora Aguirre. Instaló primero una obra que en forma y contenido problematiza la construcción desigual del estado-nación chileno, al dar cuenta de la marginalidad que el estado central figura producto de aspirar a una idea de nación territorial y culturalmente homogénea. Por su parte, las relaciones establecidas entre las tres obras revisadas, ayuda a comprender que el trabajo literario y teatral de Aguirre no es un caso particular y único, sino que debe leerse como una manifestación lograda dentro de una generación, con la que compartió preocupaciones e intereses.

Aguirre y Requena dan cuenta de los problemas de la construcción de la nación chilena, en sus dificultades por incluir a los sujetos marginados dentro del territorio y en la sociedad, visibilizan sectores negados históricamente en su participación como ciudadanos chilenos. El desplazamiento del discurso teatral de Requena por parte del discurso crítico hegemónico se debe a que no ha leído o leyó de forma parcial los aportes de sus obras; no relacionó sus trabajos con los de su generación: Aguirre y Roepke; se apresuró cómodamente a leer casi exclusivamente el trabajo de Aguirre, quien

tampoco salió beneficiada, pues pese a tener un lugar particular dentro de las historias de la literatura y el teatro, no tuvo el mayor reconocimiento con el Premio Nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Isidora. *Los papeleros* (Santiago: Ediciones de la Revista Mapocho, 1964).
- Butler, Judith y Ch. S. Gayatri. *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia* (Buenos Aires: Paidós, 2009).
- Céspedes, Irma. *Teatro Chileno Contemporáneo. Luis Alberto Heiremans. Isidora Aguirre* (Santiago: Santillana, 1998).
- Durán-Cerda, Julio. *Teatro chileno de nuestros días. Teatro chileno contemporáneo* (México: Aguilar, 1970).
- Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad* (Santiago: Ed. Frontera Sur, 2011).
- Luzanto, Pamela. "María Asunción Requena (1915-1986)" En: Benjamín Rojas y Patricia Pinto (Ed.). *Escritoras Chilenas. Teatro y ensayo* (Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1994).
- Requena, María Asunción. *Ayayema* (Santiago: Ed. Universitaria, 1964).
- Requena, María Asunción. *Fuerte Bulnes. Chiloé, cielos cubierto* (Santiago: Zig-Zag, 2005).
- Rojo, Sara. "Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico" En: María de la Luz Hurtado y Mauricio Barria (Ed.). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (Santiago: Comisión Bicentenario, 2010).
- Soto, Cristian. "La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena" En: María de la Luz Hurtado y Mauricio Barria (Ed.). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (Santiago: Comisión Bicentenario, 2010).
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (Minneapolis: The Prisma Institute, Inc, 1988).
- Villegas, Juan. "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro" *Latin American Theatre Review* Vol. 28 n° 2 (1995), pp. 19-37.

¹ Durán Cerda se refiere a "presentación de nuevos valores" como la "promoción de nuevos creadores en todas las áreas de la actividad teatral, especialmente de dramaturgos nacionales que laboran dentro de las tendencias modernas, a quienes el ITUCH proporcionan la oportunidad del estreno de sus obras cuando ellas son realmente valiosas, lo que discierne habitualmente por medio de su Concurso Anual de Obras Teatrales, instituido en 1945".

² Julio Durán-Cerda. *Teatro chileno de nuestros días. Teatro chileno Contemporáneo* (México: Aguilar, 1979), p. 18.

³ Durán-Cerda (1979), p. 24.

⁴ Juan Villegas. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (Minneapolis: The Prisma Institute, Inc, 1988).

⁵ Irma Céspedes. *Teatro Chileno Contemporáneo. Luis Alberto Heiremans. Isidora Aguirre* (Santiago: Santillana, 1998), p. 136.

⁶ Juan Villegas. "María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro" *Latin American Theatre Review* Vol. 28 n° 2 (1995), p. 19.

⁷ María de la Luz Hurtado. *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad* (Santiago: Ed. Frontera Sur, 2011), p. 234.

⁸ Cristián Soto. "La pérgola de las flores: testimonios de escritura y de escena" En: María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (Ed.). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena, 1919-2010* (Santiago: Comisión Bicentenario, 2010), p. 35.

⁹ Hurtado (2011), p. 254.

¹⁰ María Asunción Requena. *Ayayema* (Santiago: Ed. Universitaria, 1964), p. 27.

¹¹ Requena (1964), p. 32.

¹² Requena (1964), p. 22.

¹³ Requena (1964), p. 37.

¹⁴ Requena (1964), p. 58.

¹⁵ Requena (1964), p. 42.

¹⁶ Isidora Aguirre. *Los papeleros* (Santiago: Ediciones de la Revista Mapocho, 1964), p. 57.

¹⁷ Aguirre (1964), p. 58.

¹⁸ Judith Butler y Ch. S. Gayatri. *¿Quién le canta al estado-nación?: Lenguaje, política, pertenencia* (Buenos Aires: Paidós, 2009), p. 65

¹⁹ Sara Rojo. "Los papeleros de Isidora Aguirre y el teatro épico" En: María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (Ed.). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena, 1910-2010* (Santiago: Comisión Bicentenario, 2010), p. 147.

²⁰ Aguirre (1964), p. 62.

²¹ Rojo (2010), p. 148.

²² Aguirre (1964), p. 78.

²³ Butler (2009), p. 50.

²⁴ Se abre aquí una necesidad de investigación. Los estudios sobre los teatros universitarios chilenos se concentran casi exclusivamente en los elencos de Santiago y los estudios sobre los elencos de regiones historiografía su caso particular. Urge una mirada relacional entre cada uno de esos teatros, para comprender sus poéticas desde sus semejanzas y diferencias, para descubrir qué concepción de teatro nacional aspiraban a construir y no dar por cierto que los teatros universitarios de Santiago eran el teatro universitario chileno.

²⁵ Rojo (2010), p. 147.

²⁶ María Asunción Requena. *Fuerte Bulnes. Chiloé, cielos cubiertos* (Santiago: Zig-Zag, 2005), p. 22.

²⁷ Requena (2005), p. 26.

²⁸ Aguirre (1964), p. 84.

²⁹ Requena (2005), p. 79.

³⁰ Aguirre (1964), p. 90.

³¹ Aguirre (1964), p. 91.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.

La reproducción parcial de este artículo se encuentra autorizada y la reproducción total debe hacerse con permiso de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.

Los artículos publicados en *Revista Estudios Hemisféricos y Polares* se encuentran bajo licencia Creative Commons CC BY-NC 4.0

