

ISIDORA en el camino

PENSAMOS entrevistar a Isidora Aguirre. Le llevaríamos un cuestionario. Tal vez la llamaríamos por teléfono para pedirle que, por favor, respondiera pronto. No fue así. Cuando empezamos a hablar, el cuestionario dejó de existir. A los veinte minutos salimos con una carpeta. Era una copia de su última obra, "Los que van quedando en el camino". La obra acusa influencias de B. Brecht. Al leerla recordamos "El círculo de tiza caucasiense". Volvimos a los dos días a devolvérsela y le acompañamos esta vez algunas preguntas. Debemos decir que iban con una frase: "Si usted desea responder libremente, hágalo".

Así fue como llegamos a conversar libremente. La relación entrevistador-entrevistado había muerto. Sucede entonces lo que con una persona recién conocida: se le pregunta sobre su pasado para traerla al presente.

Nos dijo:
—Se parte enamorado de ese cuadro luminoso, el escenario, donde hay posibilidad de recrear aquello que nos motiva en el medio en que vivimos, pero el autor es cada vez más selectivo y exigente. Mirando con cierta perspectiva hacia atrás (empecé a escribir teatro entre 1952 y 1954), podría decir que el autor adquiere paulatinamente una especial manera de enfocar la realidad y se produce entonces una interacción, o sea, a medida que ahonda en sus problemas afirma su ideología, y a la vez esa ideología va alimentando su obra de manera diferente que en los comienzos, cuando, en la mayoría de los casos, suele una tomar sus creaciones como un simple medio de realización personal.

Hay obras que marcan etapas. De esa época en que el teatro me atraía por el teatro ("Carolina"), "Dos más dos son cinco", "Las Pascualas" y otras comedias hasta "Población Esperanza", me atraían los tipos populares y los temas nacionales. Pedro de la Barra me enseñó que "nadie, ni Cervantes ni Shakespeare, podría escribir lo nuestro mejor que nosotros mismos". Y yo agregaría: "Si no lo escribimos nosotros, ¿quién lo hará?". Sólo cuando escribí "Población Esperanza" con Manuel Rojas me sentí capaz de tomar a esos personajes populares como protagonistas únicos de una obra. Fue como un examen para saber si me era posible escribir sobre una clase social que si bien me interesaba por representar la esencia de lo nuestro y de lo continental americano, sólo conocía desde fuera.

Entretanto escribí con muchas dificultades "La Pérgola de las Flores", obra que me dejó una experiencia positiva. Se trataba de un tema impuesto, para actores determinados y con toda la tiranía que importaba un género para mí extraño: la comedia musical. Pero ahí, aun cuando el pueblo fue tratado con preferencia (la clase alta está caricaturizada), no hay lo que se ha dado en llamar un contenido social. Prima el entretenimiento. La otra parte muy positiva de ese estreno fue el abrirme hacia un vasto público, lo que me hizo sentirme más responsable por lo que decía desde el escenario...

La interrumpo: ¿Y Brecht?
—Precisamente empecé entonces una etapa decisiva. De mi encuentro con



ISIDORA AGUIRRE.
De la "Pérgola" a moldes "brechtianos"

Brecht trató de extraer el máximo de enseñanza, de innovar lo funcional al medio de acuerdo con ciertos postulados. De dicho encuentro aprendí, sobre todo, que era posible poner el teatro al servicio de nuestra ideología, en este caso la ideología marxista, y de manera dinámica. No se trataba ya del maldito concepto de "mensaje", sino de aportar algo, tal cual lo aportan el líder político y el sociólogo. Crear conciencia pero con un lenguaje teatral directo, emocional, capaz de llegar lo mismo a las élites que a los marginados de una sociedad. Es el caso de "Los Papeleros", crónica vivida de un basural, en la que quise demostrar que el peor enemigo de la miseria es la miseria misma, porque el marginado ya no tiene fuerzas para salir por sí solo de su estado, y esa lacra sólo puede terminar si termina la explotación capitalista. Para ello seguí los moldes brechtianos: lo épico, la ironía, las canciones. Eugenio Guzmán, director de la mayor parte de mis obras, me aconsejó incursionar en el estilo tan crioilo de la revista popular. Así transformamos para nuestro público el "distanciamiento" en "acercamiento", usando esa técnica del actor revisteril que se dirige al espectador en forma directa. La sátira era lo único capaz de trasladar al escenario ese ambiente tan dramático y dantesco de los basurales. Pero esta obra era parte de un plan. Llevar a escena distintos aspectos de este pueblo —campesinos, mineros e indígenas—, no por el pintoresquismo, sino para mostrar la idiosincracia, las luchas populares, y atarlas al pueblo del continente americano.

Era un plan ambicioso y no sé en qué medida puede haberse cumplido, pero de ahí nació la idea de "Los que van quedando en el camino", tras cuatro años de búsqueda, investigación y contacto con las personas; tanto con los protagonistas como con el campesinado en general. Aquí se marca otra etapa, ya que quise ir más allá que con "Los Papeleros".

—¿Cuáles son, a su juicio, los momentos históricos más propicios para el teatro?

—El teatro, al parecer, florece mejor en los momentos de crisis de una sociedad, en los estados llamados prerrevolucionarios, puesto que, es esencial-



"... de los que no entendieron bien, de los que murieron sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, DE LOS QUE FUERON QUEDANDO EN EL CAMINO, también se hizo la revolución..."

(Pasajes de la Guerra Revolucionaria)
Che Guevara

mente crítico. La poesía canta a los héroes inmediatamente después de una revolución. El ensayo incursiona en las nuevas reglas del juego. El teatro suele en esos momentos perder vitalidad o ser panfletario. El dramaturgo no tiene una perspectiva o no se atreve a formular la crítica del nuevo estado o, como lo observé en el teatro cubano de los primeros años de la revolución, para realizar su crítica se refiere a épocas anteriores.

—¿Cuál es el momento histórico de "Los que van quedando en el camino"?

—"Los que van quedando en el camino" fue escrita en uno de esos momentos prerrevolucionarios cuando el campesinado despierta a la lucha con más conciencia, y el fenómeno tiene una clara correspondencia con otros países del continente. No es tanto una obra que critique el pasado, sino que emplea dicha crítica para hacer un llamado a la lucha de hoy y de mañana. aun cuando sigue basándose en los postulados de Brecht, es funcional a las necesidades actuales. Para llegar a un público vasto, de élite y popular, no sólo consideré el aspecto épico, el distanciamiento, que se da en la simultaneidad de presente-pasado, vivos y muertos, sino que busqué de intento los resortes emocionales realistas. Quisiera que el lector de periódicos que se entera de una masacre en El Salvador o en Puerto Montt, donde mueren hasta mujeres y niños, sepa cómo son esas muertes vistas desde el ángulo de los que están luchando, desde las víctimas; como son en suma esos campesinos vistos por dentro. En mis contactos con esos campesinos, especialmente los que participaron en el levantamiento de Rancul, me impresionó su gran valor como seres humanos, desconocido de la mayoría; como así también la belleza de su lenguaje, diferente del crioillismo convencional a que estamos acostumbrados. Tenía en mi mano una amplia información. Por una parte, apuntes tomados cuando conversaba con ellos y, por otra, la opinión de dueños de fundos, escritores, etc. De por sí era tentador llevar a escena la historia de la masacre de Rancul; pero faltaba el estudio científico, ver cómo calzaba esa revuelta y sus consecuencias con todo el panorama político nuestro y latinoamericano. Se trataba, una vez realizado dicho estudio, de escribir una obra donde trascendiera ese esquema ideológico sin hacer politiquería. La solución me la daba un prólogo que situaba el hecho políticamente y lo ataba al presente, para luego dejarle el escenario a los campesinos sin salir de su lenguaje y de su idiosincracia, y sin faltar en nada a la estricta verdad de los hechos.

Hay un trabajo previo. El de escribir la obra, al que me he referido. Para que esa obra alcance su eficacia creo en el trabajo de equipo. Aquí es donde el autor le debe mucho al director, a los actores y a muchos otros que intervienen con su crítica. Es un lento y difícil trabajo que culmina con la presentación al público, que tiene la última palabra.

—¿Por que su obra se dará en la sala Antonio Varas sólo después de haberse representado entre mineros y campesinos?

—Para mí es tan importante la presentación de "Los que van quedando en el camino" en los medios populares como en el Antonio Varas, donde se estrenará oficialmente el próximo año. El público popular ya probo su entusiasmo por este tipo de obras en las cuales ellos son los protagonistas (experiencia que culminó en Lota, cuando el Departamento del Teatro presento esta obra ante cuatro mil mineros que estuvieron prácticamente metidos en el escenario y al final me rogaron que escribiera sobre sus problemas específicos). Pero ese público que va al A. Varas es para mí de primordial importancia. También para ellos llevé al escenario nuestros campesinos de la cordillera. Muchos son indiferentes por simple falta de información. Es decir, un público no excluye al otro. Escribí la obra sin escenografía y de tal manera que pudiera incluso darse al aire libre, en sindicatos y campos. Sin embargo puse especial cuidado en los detalles que hacen que una obra llegue al espectador selecto de las salas del centro, pensando que ellos más que nadie deben conocer este medio campesino tal como es, y a ellos es a quienes me dirijo en el planteamiento ideológico. No me refiero a lo que la obra ha logrado o logrará, sino a mis intenciones. Lo ideal es que una obra le entregue a cada tipo de público lo que a ese público le interesa o es capaz de captar. En esta dirección, el autor suele proponerse 100 y quizás logra 50. En el caso de "Los que van quedando en el camino" hay además un punto esencial: la revuelta y masacre del año 34 es prácticamente desconocida a causa de la violenta represión que la silenció. El teatro cumple aquí una función clara. Pienso, respondiendo a la pregunta sobre la función del teatro, que un autor definido ideológicamente contribuye a la labor del líder político, con un lenguaje distinto; que no hay necesidad de "hacer política en el teatro" o "teatro político", ya que ambos marchan paralelos, con una base ideológica común, y se complementan.

S. M.