

MEMORIA HISTÓRICA Y DESEO: ESPACIO VIRTUAL DEL TEATRO DE ASUNCIÓN REQUENA E ISIDORA AGUIRRE¹

Partiendo de la aseveración de Jameson, Althusser y otros de que el artefacto cultural presenta la relación del individuo con sus condiciones reales de existencia y de que la estructura de este artefacto representa un intento del sujeto de inventarse un lugar en un proceso histórico y colectivo podemos entender como el arte nos deja ver, percibir y sentir la ideología a la que se alude y de la cual se pretende una distanciamiento. El lenguaje es la forma de esta ideología y la composición de un personaje narrativo no es una simple representación sino una configuración intrínsecamente negativa que representa un distanciamiento crítico del punto de partida ideológico.²

Si de acuerdo a Kristeva lo femenino se sitúa en las ausencias y en el silencio del discurso hegemónico quiero examinar ese silencio como la modalidad dialógica del canon dándole una pluralidad variable. Ese singular espacio permite un distanciamiento crítico de las estructuras convencionales.³ Este silencio, tradición, actitud, o actividad, ha sido siempre para la mujer un **ser activa**, y no como se ha dicho constantemente que el espacio de la mujer es un espacio de pasividad. El ser activa en un espacio de marginalidad consistiría en lo que se ha llamado LA ESCUCHA.

En el espacio de la ESCUCHA, la mujer no sólo ha observado, oído a sus compañeras sino que ha sido la confidente, la guardadora del discurso íntimo, coloquial masculino. Ha escuchado las confidencias de amigos, amantes, hermanos. Ha tenido acceso a un espacio privado y vulnerable de la experiencia masculina. Al escribir recrea y produce esa experiencia como una escuchadora. La mano que escribe tiene entonces un ángulo de perspectiva y de reflexión frente al canon oficial.

Otro aspecto del espacio de intersticio es el de la lectura. La mujer ha absorbido emocional y activamente como lectora reflexiva la producción literaria canónica lo cual le ha permitido escudriñamiento del carácter masculino. El discurso del canon oficial, productor de mitos no tiene ni reconoce el espacio de la escucha, niega el discurso público y social de la mujer y la convierte en un signo estereotipado. El teatro por su parte es un artefacto cultural que corporiza la palabra, narra historias, no sólo con un discurso verbal, sino a través de la intersección de palabras y cuerpos

¹ Parte de este trabajo fue leído en la reunión de la Asociación Internacional de Hispanistas en Barcelona en 1990.

² Jameson, Fredric. *Aesthetics and Politics*. Londres. 1977; *Fables of Aggression*, Londres 1981. Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*. Trad. G. Wall, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.

³ Kristeva, Julia. *Semiótica* Madrid: Ed. Fundamentos, 1978.

en el espacio del escenario. Cuando el discurso es emitido por sujetos públicos, tiene que someterse a las leyes del espacio y confrontar físicamente al espectador.

La audiencia teatral testimonia la corporización de la voz y en el caso de la escritora, ésta crea personajes exteriores a sí misma que tienen que ser corporizados por actrices y actores. La voz del personaje masculino es generada por un habla marginal, el resquicio público produce el espacio para un sociolecto femenino que muestra un ángulo privado o vulnerable de lo oficial.

En el caso de las dramaturgas chilenas, éstas crean artefactos culturales que reescriben la tradición del grupo social chileno y sus instituciones ahogantes y represivas. Los textos de Aguirre y Requena son sociolectos en contrapunto en los que aflora el inconsciente político de un sistema social que se ha resistido históricamente a las estructuras imaginativas del sujeto marginal.

Asunción Requena, en su obra *Fuerte Bulnes* (1955), intenta la reconstrucción oral de la colonización del sur de Chile, la región magallánica de la Patagonia; en *Ayayema* de 1964, se recrea el personaje de un indio chilote como líder. Es un intento de retraer a la memoria histórica personajes indígenas que no pertenecen al canon oficial de los héroes. En *Chiloé, cielos cubiertos* de 1972, el espacio del escenario es un ámbito conflictivo en el cual un pueblo ignorado por el discurso oficial lucha por la supervivencia, existiendo en un espacio lleno del silencio oficial. Sería muy largo hablar aquí de estructuras homólogas, pero quiero señalar posibles caminos de estudio. El HABLA de los personajes consiste en un juego entrecruzado del uso del español oficial y una pronunciación especial ligada a ideolectos individuales que sólo pueden ser emitidos y oídos en el contexto de ese mundo. Los ideolectos representan una concepción del mundo del sueño y la superstición que indica una cualidad de invención narrativa oral que debería ser parte del archivo cultural. La habilidad narrativa, el invento de palabras y la composición de las relaciones humanas basadas en valores de la tradición oral, la existencia en medio de un silencio oficial transforman en mítica la representación REAL del sistema social, el cual se convierte en un objeto mirado desde fuera y por lo tanto vulnerable al escudriñamiento del espectador.

Isidora Aguirre trabaja con mitos oficiales y los decodifica para recrear una nueva voz que sirve para la reconstrucción de la historia. En *Lautaro*, de 1982, escrito en plena dictadura represiva, se dialoga con la historia oficial de la nación chilena. El texto funciona como un intérprete que verbaliza las emociones de sueños y esperanzas de una nación inhibida y asfixiada por una sociedad autoritaria.

El concepto de nación chilena nace oficialmente de un texto épico del discurso hegemónico colonialista: *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Los personajes principales son LAUTARO, jefe mapuche que se rebeló a la conquista de su tierra y de su gente, representado por Ercilla como un héroe griego cuya estatura épica es acorde, naturalmente, a la estatura épica del conquistador español VALDIVIA. Los personajes principales oscurecen en el texto de Ercilla, a la esposa de Lautaro, la 'bella Guacolda'.

En el texto de Aguirre, las dos figuras son puestas en planos de perspectiva para

el espectador, quien realmente contempla a dos hombres en una relación conflictiva de dolor, ternura y agresividad. Valdivia verbaliza el afecto por Lautaro, su indio, lo sabe inteligente y valiente, le enseña las artes de la guerra, pero por sobre todo existe en él el deseo del afecto, del deconstruir la prisión tópica del deseo y la soledad, pero Valdivia está preso en su efigie de conquistador.

En Lautaro, también existe el deseo del afecto fraternal y el consiguiente dolor de la imposibilidad. Sin embargo este deseo individual es sólo uno de los varios que confluyen en el deseo colectivo de liberación de su pueblo, el pueblo mapuche. Valdivia clasifica la raza autóctona, la nombra, les llama indios. El deseo central de Lautaro es el de dar una identidad que no sea la máscara ilusoria que los relega al anonimato. Escuchemos una conversación entre Lautaro y Valdivia:

Valdivia: —Eres terco como yo, y orgulloso ¿Debo llamarte amigo? Pues te considero más que indio de servicio.

Lautaro: ¿Por qué les llamas indios?

Valdivia: ¿Cómo debo llamarlos?

Lautaro: Mapuches, gente de la tierra⁴

El conquistador quiere un hijo, una representación de él mismo. Lautaro quiere ser de la tierra, quiere ser él.

La consecución del deseo de Lautaro le impone como táctica que éste se impregne de la cultura invasora, aprenda sus estratagemas. Al terminar vuelve a la tierra y a su esposa Guacolda, quien es la confidente de los sueños de Lautaro, de sus acciones. El ideolecto de Guacolda es un recibimiento del discurso indígena y un guardarlo en el archivo de la memoria colectiva. El texto de Aguirre se convierte en rescate de un poder denunciatorio.

El último enfrentamiento de Lautaro con Valdivia transcurre en el escenario de la guerra. Las acotaciones indican que la escena está narrada por dos mujeres, una española y una mapuche. El texto de las miradas es importante, el espectador ve lo que ellas ven:

. . . están de pie, mirando al frente como si vieran lo que ocurre.

Música incidental de fondo, se intercalan breves escenas y frases desde fuera.(88)

El uso de las voces femeninas, la música, las voces desde fuera y la intercalación de breves escenas, no sólo dan una distancia brechtiana sino también una diferente textura a la esencia bélica de lo que se conoce en la historia como la batalla de Tucapel. El espectador es dirigido por la narración de las voces centrales hacia una visualización interna de la batalla. El énfasis en ver, en la mirada, es lo que diferencia este texto del canon. La narración dialogada de las mujeres es interrumpida por cambios de luces que se centran en las figuras de Lautaro y Valdivia,

⁴ Aguirre, Isidora. *Lautaro*. Santiago: Ed. Nascimento, 1982. Todas las citas del texto siguen esta edición.

ambos situados en lados opuestos del escenario y a niveles horizontales distintos:

(acotaciones)

... cambio de ambientación, sonido y música, iluminado Valdivia que estaba en la escala izquierda, y surge Lautaro con su lanza y atuendos guerreros en la parte alta opuesta. (p. 90)

La escena se congela y las mujeres narradoras verbalizan el discurso virtual:

M: Lautaro ha visto al toqui Valdivia!

E: Valdivia ha visto a Lautaro.....

M: En el lenguaje del silencio todo se han dicho.

E: “Mucho te quise”

M: “Mucho te admiraba”

E: “Mucho te di”

M: “mucho te debo....”

M y E: (en coro) Maldita guerra que como un abismo separa! (p. 91)

La múltiple red de texturas, voces, la intersección de las miradas de las dos figuras centrales sin que ninguna ocupe un lugar preponderante en el discurso oral descentra el mito oficial y le da a la voz del texto teatral un valor testimonial.

Las figuras de Lautaro y Valdivia son dos efigies desgarradas por el dolor de su afecto. El desgarramiento reside en el espacio de la mirada. Valdivia sabe que la separación es irrevocable, lo exigen la máscara épica y el canon, pero decide no enfrentarlo en combate personal. Lautaro, al mirarlo, sabe que es el depositario del afecto de Valdivia y decide no matarlo personalmente. El texto espacial es el de dos imágenes divididas por grupos culturales en la lucha irrevocable exigida por los grupos de poder.

Lautaro le promete a Guacolda vivir mientras ella viva guardando su sueño. El deseo de Lautaro es el archivo, es el nuevo canon, Guacolda es signo doble, de ella depende la reconstrucción de una nación. Su muerte disgregaría ese sueño, pero la creación del texto teatral reconstituye la historia, recrea el dolor, e inventa a Guacolda como guardadora de la historia.

Al escribir desde la marginalización del canon se le ha dado una alternativa nueva al espectador. El dialogismo de los textos corporales y orales son un incesante entrecruzamiento entre el conquistador y el que lucha por la sobrevivencia y la identidad. Se disloca el centro del discurso, se desdibuja el canon y se ofrece una salida a la trampa cultura partiendo de un sociolecto femenino.⁵

Miriam Balboa Echeverría
Southwest Texas State University

⁵ Threadgold, Terry. *The Semiotics of Voloshinov, Halliday, and Eco*.