

Mamá Isabel.

Francisco de B. Cifuentes y Luis Pizarro Espoz. Santiago: Editorial Nascimento, 1928, 72 pp.

Mg. Bruno Sergio Pizarro Roberts¹
sergioto.pizarro@gmail.com

Efectivamente, llega un poco atrasada la reseña de esta obra de teatro, a casi cien años de su estreno el 21 de julio de 1928, en el Teatro de la Comedia por la Compañía del laureado actor Alejandro Flores². Ocurre que fue un descubrimiento, casi arqueológico, de la biblioteca heredada de mi padre y, por antigua, considero que tiene el valor del contraste con la actualidad.

La obra, basada en un texto dramático ceñido a una tradicional estructura aristotélica, está ambientada en el seno de una familia acomodada y aristocrática de Santiago. Una hermana menor (Carmen, 23 años) que ha sido cuidada como una hija por su hermana mayor (María Isabel, 30 años) está casada con Fernando (escritor, 30 años) y la pareja viene llegando de París, después de una larga estadía, acompañados de una prima de Fernando (Antonieta, 30 años). La presencia de Antonieta, que mantiene mucha afinidad cultural y literaria con su primo, conlleva rumores en la *socialité* santiaguina y cierto desespero en la joven esposa, todo lo cual impulsa a María Isabel a tomar ciertas medidas de 'orden' que desembocan en un final imprevisto.

Se propone un primer acercamiento estructural a esta obra a través del análisis de los personajes. El crítico Juan Villegas, en su libro *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000), nos señala que "la construcción de un texto dramático y teatral en la tradición dominante de occidente tiende a constituirse como un sistema de oposiciones de fuerzas. [...] [a los personajes] se les organiza entre protagonistas y antagonistas" (82). En el caso de esta obra, la protagonista, obviamente, es el personaje que confiere el título: María Isabel, apodada cariñosamente en la familia como 'Mamá Isabel' por su rol tutelar. La obra gira en torno a este personaje central y los hechos narrados son percibidos desde su perspectiva que funciona como eje en el desarrollo de los acontecimientos del drama.

Cuando María Isabel ve tan perturbada a su hermana menor con la presencia de Antonieta decide encarar a esta última, poniéndole fin a la prolongada hospitalidad en su casa, solicitándole un prudente retiro. Antonieta,

1 Doctor © en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

2 El texto *Apuntes sobre el teatro en Chile* (1967), de Alfonso M. Escudero, contiene una escueta referencia a esta obra: "Francisco de Borja Cifuentes (1879-1949) tradujo obras de Achard y Brioux, y escribió comedias recordadas: *Nubes que pasan*, 1915; *Corona de Espinas*, 1929; y en colaboración con Luis Pizarro Espoz, otras dos: *Mamá Isabel*, 1928, y *¿Tu mujer?*, 1930. // *Mamá Isabel*, algo fría, es la tragedia de la mujer que no vivió el amor." (42).

por su parte, adopta el rol antagonista en la obra. Se opone a María Isabel y se declara enamorada de su primo Fernando a quien no tiene intención de abandonar. En esta oposición de fuerzas femeninas, Antonieta desenmascara los verdaderos sentimientos de María Isabel cuando esta última reconoce que también ama a Fernando, el marido de su hermana. El choque de fuerzas tiene como desenlace el retiro de Antonieta del hogar matrimonial y el posterior compromiso matrimonial de María Isabel con su primo José Luis (40 años).

Según Villegas, “[U]n importante factor en el análisis de los personajes, prescindiendo de su existir en las palabras del texto o su corporización en el escenario, es la *motivación* de las fuerzas que participan, es decir, el factor que impulsa el actuar de los personajes”, y agrega: “La motivación puede ser considerada tanto en su dimensión dramática como ideológica” (82).

Según este criterio, el antagonismo entre los personajes de la obra puede leerse de una manera más compleja al sobrepasar la línea melodramática de su contenido. Podemos columbrar un encubierto ejercicio arquetípico que pretende instalar un orden en la sociedad de Santiago a principios del siglo XX e impregnar pedagógicamente al país con el concepto de nación que imagina el dramaturgo (usando los términos de Benedict Anderson en su célebre *Comunidades imaginadas*), y antes que él, el segmento oligárquico y conservador al que pertenece.

El mismo Villegas nos confiere una pauta de análisis crítico de esta obra, en su dimensión ideológica, cuando sostiene que “un texto cultural se funda en un imaginario social específico, el cual se puede alterar, modificar o reforzar, con el fin de comunicar un mensaje específico” (46). Cita a Pierre Bourdieu para desentrañar el sentido de los signos empleados en las prácticas teatrales y apelar a la función de la cultura en la construcción del entramado social y político de los incipientes países latinoamericanos (a cien años de su independencia hispánica en el caso de esta obra chilena).

De esta manera, el antagonismo que opera entre María Isabel y Antonieta se puede traducir como la disputa ideológica de dos maneras de enfrentar la realidad social chilena. Una primera, evidentemente conservadora de la tradición colonial, que preserva los valores religiosos y sociales de la elite, y que vislumbra los eventuales peligros de su amparada vulnerabilidad en la otra manera más extranjerizante y, por ende, más libre de concebir dicha realidad. Antonieta representa un mayor desenfado ante ciertas rigideces que impone el *statu quo* cuando alude a la vida social parisina. Así la tilda Tía Dolores cuando dice: “[N]o me gusta esa mujer. La conocí hace tiempo, recién casada con Santiago, y era demasiado libre, demasiado... parisiense” (16). La protagonista (María Isabel) no podía dejar de comentar: “¡París, París! ¡Cuántas felicidades naufragan en tus bulevares!...” (11). Otro tanto nos dice José Luis, su primo, cuando se refiere al libro sobre sensualismo emotivo escrito por Fernando al considerarlo “demasiado fuerte” y éste le contesta: “[E]n París lo encontraron poco atrevido” (18). A todo esto responde Antonieta cuando se enfrenta a María Isabel:

¡No recurra a Dios en este momento. Busque en Ud. y en el amor que no se atreve a confesar, el apoyo que necesita; sea mujer alguna vez; bote su careta de mamita Isabel, y ya que su naturaleza, tardíamente sintió el deseo del

amor, batalle, como yo, por él; no recurra a la santidad del hogar; que luchan su amor y mi amor; el amor de dos mujeres, sin cobardes hipocresías, Ud. y yo amamos al mismo hombre: yo con orgullo y Ud., no sé por qué, con vergüenza! (52).

En este choque de feminidades, el dramaturgo inculca un discurso de orden patriarcal que sigue muy bien arraigado hasta nuestros días. Más importante que la felicidad personal de María Isabel es el control al que debe someterse para que prospere 'la estructura' familiar de la sociedad chilena. Lo que debe protegerse es la institución familiar y no las pasiones de cada individuo, particularmente mujeres, cuyo desenfreno puede alterar las bases fundamentales de la comunidad. De esta manera, María Isabel inhibe sus sentimientos para proteger el matrimonio de su hermana que, aunque carezca de la pasión necesaria en la pareja, debe ser protegido. La obra, a su vez, termina con el compromiso matrimonial de María Isabel y su primo José Luis. En otras palabras, las personas deben conducir sus conductas amorosas hacia un vínculo sancionado por el orden societal y religioso ("Sacrificio y Renunciación" es la tonalidad católica que María Isabel confiere a sus argumentos, 68). En este orden patriarcal, Antonieta está vedada y es retirada de la obra al comprometer su propio matrimonio y el de su primo y, por su parte, María Isabel debe optar por una alternativa que resguarde los vínculos sancionados. Sólo los hombres pueden permitirse excepciones a la regla en este discurso: José Luis es un soltero empedernido que disfruta de los privilegios de su hegemonía sexual cuando exclama: "Los hombres [...] [N]o nos conformamos con renunciar por una mujer, a todas las mujeres; amamos la libertad en principio y no nos sometemos a cadenas perpetuas de fierro fundido como es el matrimonio, sino a cadenas de seda, fáciles de cortar con un esfuerzo muy pequeño" (10). A su vez, la obra se sustenta en el atractivo sexual que Fernando ejerce sobre tres mujeres, un lejano aroma de harem que desliza el autor.

Una segunda advertencia que pone a resguardo el discurso del orden está dada por la incursión farrera de José Luis a Viña del Mar y Valparaíso, entendiendo estas ciudades como el polo cosmopolita de la sociedad chilena en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Los resabios extranjerizantes que deja Valparaíso en la cultura chilena son mirados con recelo por la tradición oligárquica centralizada en Santiago. Dice José Luis:

Los primeros días me entretuvo la charla del Club, la animación de las carreras, los viajes a Valparaíso, a Concón, a Montemar, pero luego me aburrí, soberanamente. No se hace otra cosa que bailar y tomar copas de todas clases desde la mañana a la noche. Vengo de charlestón hasta la coronilla... (33).

Y cuando María Isabel le pregunta por ese baile norteamericano, responde que "a la Baker se le podrán tolerar esas contorsiones y saltos, pero a las niñas de nuestra sociedad..." (33). Se trasluce de esta manera que, así como en Valparaíso está el desvarío y la borrachera, en Santiago se mantiene el orden inalterado.



Se trata, en definitiva, de una obra que habla de amores que no han podido o que no han debido ser correspondidos por motivaciones ideológicas que hoy en día están siendo paulatinamente superadas a través de movimientos sociales, principalmente feministas. Estamos, como dije al inicio, ante un descubrimiento arqueológico, una pieza de museo que vale la pena contrastar con los cambios favorables ocurridos en Chile durante los últimos cien años, media vida de esta incipiente nación.

La obra fue dedicada por los autores a sus respectivos padres, en el caso de Luis Pizarro Espoz a Bruno Sergio Pizarro Espoz, quien fuera Diputado por el Partido Conservador durante cinco periodos parlamentarios consecutivos, un garante del orden, mi bisabuelo.