

Las primeras comedias de Isidora Aguirre y su transición autoral en los sesenta (ca. 1951-1963) Claves hacia una lectura *butch/femme*

Isidora Aguirre's early comedies and her authorial transition in the sixties (ca. 1951-1963) Keys to a *butch/femme* reading

Dr. © Sergio Aliaga Araneda¹

sealiaga@uc.cl

Resumen

Este artículo analiza las primeras comedias de Isidora Aguirre desde la diada *butch/femme* propuesta por Halberstam (2008) y Duggan (2000), entendida aquí como una herramienta de lectura performativa y no como una categoría rígida. El estudio examina cómo Aguirre despliega lo *femme* —lo doméstico, lo trivial y el humor— en obras como *Carolina* (1955) y *Población Esperanza* (1959) para desordenar las expectativas patriarcales desde dentro. A medida que su dramaturgia transita hacia un teatro más comprometido, figuras como Romilia en *Los papeleros* (1963) irrumpen en el espacio público desde la marginalidad, evidenciando liderazgos femeninos que responden a condiciones materiales y no exclusivamente a una performatividad de género. El artículo matiza las lecturas que interpretan a Romilia como *butch*, destacando en su lugar cómo Aguirre complejiza la representación de las mujeres al vincular sus cuerpos y voces con luchas sociales y comunitarias. Así, este tránsito autoral no es solo estilístico, sino político: Aguirre reconfigura su imagen de “comediógrafa” para consolidarse como una dramaturga crítica, capaz de tensionar las fronteras entre lo público y lo privado, y articular nuevas formas de resistencia.

Palabras clave: Teatro chileno; dramaturgas; Isidora Aguirre; *butch*; *femme*.

Abstract

This article analyzes Isidora Aguirre's early comedies through the lens of the *butch/femme* dyad proposed by Halberstam (2008) and Duggan (2000), understood here as a performative reading tool rather than a rigid category. The study examines how Aguirre deploys the *femme* —domesticity, triviality, and humor— in works like *Carolina* (1955) and *Población Esperanza* (1959) to subtly disrupt patriarchal expectations from within. As her dramaturgy transitions toward more socially committed theater, figures like Romilia in *Los papeleros* (1963) emerge in public spaces from positions of marginality, embodying female leadership rooted in material conditions rather than solely in gender performativity. The article qualifies interpretations of Romilia as *butch*, emphasizing instead how Aguirre

¹ Magíster y Licenciado en Literatura por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, actualmente candidato a Doctor en Literatura en la misma institución.

complicates the representation of women by linking their bodies and voices to social and communal struggles. This authorial shift is not merely stylistic but profoundly political: Aguirre reconfigures her image as a “writer of comedies” to establish herself as a critical playwright, capable of challenging the boundaries between the public and the private and articulating new forms of resistance.

Keywords: Chilean theater; women playwrights; Isidora Aguirre; butch; femme.

Recibido: 16/09/2024. Aceptado: 13/12/2024

—Has vuelto pronto. ¿Dónde has estado? —me preguntó.

—He ido de pícnic, con mi profesora de Historia.

—Ah, sí. ¿Y cómo te llevas con ella?

—Bien. Es comunista.

Lucia Berlin, *Manual para mujeres de la limpieza*

Evocar a Isidora Aguirre (1919-2011) es entrar en un territorio de transformación constante, donde la creatividad se despliega como un acto político y una práctica artesanal. Su obra, marcada por la diversidad de géneros y registros —teatro, narrativa, poesía²—, revela una poética del movimiento, una insistencia en responder a las demandas del tiempo sin perder la precisión formal. La dramaturga, en sus primeros años, se presenta como una *maestra chasquilla*, una figura que, al modo del bricoleur lévi-straussiano, trabaja con lo que tiene a mano, en una dramaturgia que aparenta ser ligera, pero que cifra, en sus capas más íntimas, una crítica social soterrada³.

Este ensayo se sumerge en esa década inicial (1951-1963), un período de exploración donde Aguirre parece moverse en un lenguaje "menor", sin las rupturas brechtianas que definirían su teatro de los años sesenta (Aravena, 2024). Obras como *Carolina* (1955), *Las Pascualas* (1957), *Población Esperanza* (1959) y *La pérgola de las flores* (1960) construyen una feminidad domesticada, que utiliza el humor y la comedia para evadir la confrontación directa. Sin embargo, Aguirre orquesta aquí un gesto estratégico: lo *femme*, entendido en términos de Halberstam (2008) y Duggan (2000), no es un simple performance de género, sino un campo de resistencia. La feminidad que presenta Aguirre —amas de casa preocupadas, triángulos amorosos que nunca escalan— es solo la superficie; el verdadero desorden se infiltra en los silencios y en las grietas del orden burgués.

Cabello Hutt (2018) advierte que figuras como Aguirre deben leerse no desde la biografía ni la nostalgia, sino como productoras de pensamiento. En sus comedias tempranas, Aguirre desactiva la aparente banalidad del género para articular una crítica sutil pero efectiva. Es un teatro que desordena desde adentro, desde lo cotidiano, desde esa posición *femme* que no rompe las normas, pero las cuestiona con elegancia. El tren no parte en *Entre dos trenes*, la olla no explota en *Carolina*: el gesto queda suspendido, sugerido. Lo *femme*, como estrategia, desordena la norma sin que esta perciba su vulnerabilidad.

Sin embargo, Aguirre no se detiene ahí. Lo *femme* tiene un límite, una saturación: su sutileza no basta para confrontar el tiempo histórico que avanza. Es en *Los papeleros* (1963) donde emerge la figura de Romilia, un cuerpo que irrumpe en el basural y ocupa

2 Además de su destacada producción teatral, Isidora Aguirre incursionó en otros géneros literarios como la novela, el cuento y la poesía. Entre 1938 y 1948, publicó obras infantiles como *Ocho cuentos* (Editorial Zigzag) y *Wai-Kii* (Editorial Rapa Nui), inscribiéndose en una tradición donde su madre, María Tupper Huneeus, su tía Marcela Paz y Marta Brunet figuran como precursoras. Para un análisis detallado de esta escena, véase mi ensayo "Herencia vanguardista: Isidora Aguirre y su red de precursoras desde *Ocho cuentos* hasta *Wai-Kii*" (2024). Asimismo, en obras teatrales como *Retablo de Yumbel*, Aguirre experimentó con formas híbridas que combinan elementos del docudrama con estructuras del teatro del Siglo de Oro español, como han señalado Elba Andrade e Hilda Cramsie (1991), al mezclar prosa y décimas octosilábicas evocativas de los cantares populares.

3 Prefiero recurrir al término *maestra chasquilla* para describir a Isidora Aguirre, aunque el concepto de bricoleur, según Claude Lévi-Strauss (1990), parece gozar de un estatus más legitimado en la antropología. Lévi-Strauss lo caracteriza como aquel que, a diferencia del ingeniero, realiza múltiples tareas con los materiales disponibles, sin la necesidad de herramientas específicas diseñadas para un proyecto determinado. Sin embargo, considero que *maestra chasquilla* captura con mayor precisión la naturaleza del trabajo de Aguirre. Este término alude a una figura que, sin una formación especializada, es capaz de resolver lo que se le presente con los recursos a mano. Aguirre, quien domina y despliega múltiples registros en función de las urgencias de su tiempo, no solo encarna este concepto, sino que lo resignifica. Lo transforma: lo que podría parecer despectivo se revela, en su caso, como una virtud de ejecución creativa.

un espacio público históricamente vedado a las mujeres. Halberstam (2008) define la masculinidad *butch* como una performatividad subversiva que desarticula el poder patriarcal al tiempo que lo ocupa. Romilia no encarna una simple masculinización; es la afirmación de un cuerpo resistente que renuncia al orden doméstico y lo desplaza hacia los márgenes: harapos, basurales, cuerpos invisibles que ahora ocupan el escenario. María Aguilera (1959) ya señalaba cómo Aguirre “abre la puerta al mundo mísero del harapo y las piltrafas humanas” (p. 21). Esta apertura es también un abandono definitivo del espacio doméstico: ollas y estaciones de tren dan paso a lo precario y lo desechado.

La dramaturgia de Aguirre, entonces, transita de lo *femme* a lo *butch* en una operación doble: primero desordena desde lo trivial y lo doméstico; luego irrumpe en el espacio público con una crítica explícita y radical. Pero lo fascinante de su obra es que nunca renuncia del todo a ninguno de estos registros. Incluso en sus textos más políticos y brechtianos, persiste la finura *femme*, esa capacidad de deslizarse la crítica en lo pequeño, en lo mínimo. Lo extraordinario emerge de un beso contenido, de una olla apagada, de un cuerpo que rehúsa bajar de la luna⁴.

Este ensayo propone leer a Aguirre a través de la diada *butch/femme* como una clave política y performativa, no como un dato biográfico, sino como una herramienta crítica para entender su teatro como un espacio de disputa. En su tránsito entre estos dos registros, Aguirre revela que el teatro puede ocupar todos los lugares: la casa, la estación de tren, el basural. Cada uno de ellos es una escena donde la dramaturga reescribe las reglas del género —tanto teatral como de género en sí— con la precisión de quien conoce las grietas desde adentro y las quiebra desde afuera.

De amas de casa y otras figuraciones *femme*

Entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, Isidora Aguirre (1919-2011) emprendió un viaje formativo a Francia para estudiar en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) en París, un episodio fundamental que configuraría su aproximación a la narrativa y el teatro. Eduardo Labarca (2007) recuerda que Aguirre, al concluir sus estudios, realizó su primera película con una cámara Súper 8 y la participación de familiares, un gesto que, aunque amateur, ya indicaba el carácter artesanal y colaborativo de su proceso creativo. Sin embargo, su estadía en Francia concluyó abruptamente cuando las importaciones de alimentos desde Chile cesaron, obligando a su familia a regresar a Santiago (Labarca, 2007).

De vuelta en Chile, Aguirre encontró en el teatro una forma de canalizar las inquietudes narrativas que había desarrollado en el cine. En 1951, bajo la guía de Hugo Miller en el Instituto Chileno Norteamericano, estrenó su primera obra teatral: *Entre dos trenes*. Esta pieza, basada en el guion escrito en París, plantea un universo donde lo cotidiano se intersecta con lo fantástico. La trama —una estación de tren como escenario de una transformación fugaz— se articula alrededor de María, cuya vida marcada por la insatisfacción se resquebraja al recibir un beso inesperado. Ese gesto, aparentemente trivial, introduce lo extraordinario en un contexto familiar y aburrido, revelando lo que Jack Halberstam

⁴ Sirva una glosa. *Butch* y *femme* son dos términos surgidos en la cultura lesbiana estadounidense de la década de 1950 que describen identidades relacionales y estilísticas contrastadas. La *butch*, asociada a comportamientos y estéticas tradicionalmente masculinas (equivalentes a términos como “marimacho” o “machona” en español), representa una subversión performativa de las normas de género. Por su parte, la *femme*, derivada del francés *femme* (mujer), se caracteriza por una identidad y apariencia asociadas a la feminidad convencional, resignificadas en este contexto. Para un análisis más amplio, véase Lucas Platero, Rosón y Ortega (2017).

(2008) y Lisa Duggan (2000) conceptualizan como un “deseo *femme*”: una resistencia sutil y performativa que subvierte las expectativas de la feminidad convencional. María no escapa físicamente de su entorno, pero ese instante de ruptura le ofrece un espacio simbólico de emancipación, donde el deseo se convierte en posibilidad⁵.

Aguirre continuó esta exploración en *Pacto de medianoche* (1954), donde Ana María, frustrada y al borde del suicidio, encuentra en un encuentro fantasmagórico con su vecino Carlos una razón para desistir. Lo interesante aquí, como observa Cristina Bravo Rozas (2009), no es solo la intervención de lo fantástico, sino la manera en que Aguirre articula la fragilidad femenina como un campo de batalla emocional. Ana María, similar a María en *Entre dos trenes*, no es una protagonista pasiva. Sus gestos —la ventana abierta, la escucha del relato ajeno— la sitúan en el corazón de lo que Duggan (2000) llama “feminidad politizada”, un uso estratégico de lo *femme* que reconfigura el espacio doméstico como un escenario de cambio⁶.

Esta tensión entre la rutina y la ruptura alcanza una madurez notable en *Carolina* (1955), una obra que, aunque concebida como comedia, revela una estructura compleja. La olla olvidada, símbolo aparentemente trivial, funciona aquí como una alegoría del malestar femenino, una metáfora de la posibilidad de explosión contenida. Carolina, atrapada entre el amor del vecino y la distracción de su esposo, encarna la insatisfacción latente de la mujer de los años cincuenta. Al igual que en las teorías de Halberstam (2008), Aguirre utiliza la repetición —la preocupación constante por la olla— para desarticular el orden doméstico, introduciendo pequeñas grietas en la estabilidad patriarcal⁷.

El recurso de la tensión cotidiana, tan presente en *Carolina*, evoluciona en *La micro* y *Las sardinas o la supresión de Amanda* (1956). En estas piezas, Aguirre despliega lo que Halberstam (2008) entiende como “histeria performativa”: la exageración de los códigos femeninos como respuesta a las presiones de género. La protagonista de *La micro*, al acusar absurdamente a todos de robarle la cartera, introduce una disrupción en la cotidianidad que transforma lo absurdo en una crítica al control social y al lugar de la mujer en la esfera pública. En *Las sardinas*, por su parte, el monólogo frenético del protagonista envenenador devela no solo la obsesión, sino también la violencia latente que amenaza el espacio doméstico. Aguirre utiliza la teatralidad del exceso para exponer las tensiones entre lo íntimo y lo público, configurando un teatro que subvierte lo ordinario desde su interior⁸.

Dos más dos son cinco (1957) cierra esta etapa inicial con un juego más explícito de máscaras y malentendidos. La trama, que bordea el género policiaco, exhibe la fragilidad del matrimonio a través de la sospecha y la incomunicación, introduciendo una crítica a

5 El texto mimeografiado de *Entre dos trenes*, que sirve como fundamento para este ensayo, está accesible en el Archivo Digital de Isidora Aguirre. Asimismo, el sitio web presenta imágenes y recortes de prensa relacionados con la primera lectura dramatizada de la obra, así como con estrenos subsecuentes. El texto completo puede ser consultado a través del siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-040-004-004/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

6 El texto mimeografiado y las fotografías del estreno inicial, así como de presentaciones posteriores de *Pacto de medianoche*, están disponibles para su consulta en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-001-001/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

7 Una amplia variedad de recortes de prensa, fotografías tanto del estreno inicial como de eventos posteriores, junto con un texto mimeografiado proporcionado por la autora de *Carolina*, están disponibles para su revisión en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-003-003/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

8 Tanto *La micro* como *Las sardinas o la supresión de Amanda*, pueden encontrarse en el número 65 de la revista Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Además, se puede acceder a una versión de *La micro*, publicada en el número 41 de Anales de Literatura Chilena, con presentación mía, en el siguiente enlace: <https://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/81336>.

las dinámicas del hogar como espacio de control y vigilancia. La presencia de un tercero, Paravicini, funciona como catalizador del desorden, revelando las tensiones subyacentes entre deseo, posesión y confianza. En esta obra, Aguirre refuerza su estrategia *femme*: sus personajes, aunque aparentemente sometidos a roles tradicionales, utilizan la ambigüedad y la astucia para desplazar los significados del poder⁹.

Así, las primeras obras de Isidora Aguirre —a menudo subestimadas por su carácter “menor” — revelan una dramaturgia que politiza lo cotidiano desde una perspectiva *femme*. Siguiendo a Halberstam (2008) y Duggan (2000), podemos leer estas comedias como un ejercicio de resistencia performativa: la feminidad que Aguirre construye no solo cuestiona las normas patriarcales, sino que introduce lo fantástico y lo absurdo como herramientas para desestabilizar el orden. Los trenes que no parten, las ollas que no explotan y los besos inesperados son, en última instancia, gestos de subversión que anticipan la evolución de su teatro hacia un lenguaje más directo y radical. La comedia, en manos de Aguirre, es un género de trinchera, donde lo extraordinario emerge del silencio y lo mínimo se convierte en espacio de resistencia (Hurtado, 2021).

Isidora Aguirre, a través de su obra y su imagen pública, se inserta en una genealogía crítica que Lucía Guerra (2021) define como “mímica subversiva”. Se trata de una estrategia paradójica: reproducir los estereotipos de género no para confirmarlos, sino para exponer sus fisuras y desarticular desde adentro las narrativas patriarcales. Raquel Olea (2009) subraya que estas autoras, inscritas en roles de esposas y madres, introdujeron una diferencia radical al proponer nuevas subjetividades y formas de crítica social. Aguirre, desde su trasfondo burgués y cristiano, no rehuyó la bohemia ni los territorios morales prohibidos. Exploró, en cambio, amores vedados y desafió las fronteras de su época. Ana Traverso y Karen Alfaro (2019) sintetizan, con mordacidad, el lugar asignado a estas mujeres: “amas de casa con mención en literatura”. Un título aparentemente trivial que revela, sin embargo, una poderosa tensión entre lo doméstico y lo intelectual.

Esta tensión se materializa en la portada de la revista *Eva* de febrero de 1959: “Dramaturga, Filósofa, Humorista y Dueña de Casa”. En la imagen (ver figura 1), Aguirre aparece alimentando a su hijo, una representación que encapsula el doble discurso de su tiempo: reafirmación del rol doméstico tradicional y, a la vez, su ruptura mediante el reconocimiento público de su labor artística. Lisa Duggan (2000) lo llamaría feminidad politizada: un posicionamiento *femme* que instrumentaliza los códigos impuestos para subvertirlos desde adentro, revelando sus contradicciones.

9 Para cerrar este análisis, he utilizado exclusivamente el texto mimeografiado de *Dos más dos son cinco*, alojado en el Archivo Digital Isidora Aguirre, y el cual se encuentra accesible en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-004-004/>. Consultado el 15 de enero de 2024.



Figura 1: Aguilera, María Angélica. “Isidora Aguirre: Dramaturga, Filósofa, Humorista y Dueña de Casa”. Eva, feb. 1959, pp. 20-22. (Isidora Aguirre. Archivo digital, Archivo Patrimonial, Universidad Santiago de Chile).

La propia descripción de Aguirre en la entrevista merece una lectura detenida. Cito:

Pequeña, menuda, ágil y dinámica, Isidora Aguirre (Nené para sus íntimos) nos recibió con una sonrisa de viejas amigas. En realidad lo somos desde hace pocos años, cuando ambas trabajamos mediodía como secretarías de una embajada. Recuerdo que por ese entonces Nené principiaba su carrera como autora teatral. A veces se deslizaban en los cajones de los escritorios de esta embajada los borradores de las primeras obras cortas de Nené, quien aprovechaba los ratos *momentos libres* para pasarlos el limpio. Como teníamos horarios diferentes rara vez nos encontrábamos, y cuanto esto sucedía, *los intereses internacionales pasaban a pérdida*, porque sus dos únicas secretarías se ponían a conversar de temas ajenos a la diplomacia y siempre relacionados con la música, ballet y literatura. Fue a través de los cajones de la embajada como conocí de primera mano “Pacto de medianoche”, “Entre dos trenes”, “Las Pascualas” y “Carolina”, el primer gran éxito teatral de Nené (Aguilera, 1959, p. 20, las cursivas son mías).

Aquí, Aguirre aparece como una figura pequeña, ágil y dinámica, que roba tiempo en los márgenes de su jornada laboral para escribir. En el anonimato de un cajón —su espacio subalterno— rescata borradores y los transforma en teatro: piezas que irrumpen con sigilo en un mundo definido por los grandes escritorios masculinos. Joan Corominas (1987) recuerda que la palabra *secretario* alude, etimológicamente, a quienes custodiaban secretos de Estado, una función reservada históricamente a los hombres. La secretaria, en cambio, ocupa una posición invisible y marginal: manipula esos mismos secretos desde la penumbra.

Desde esa invisibilidad, Aguirre convierte el tiempo robado en un acto político y creativo. Sus primeras obras —*Entre dos trenes*, *Pacto de medianoche*— encarnan esa subversión: mujeres atrapadas en rutinas asfixiantes encuentran, en lo fantástico (un beso suspendido, una conversación con un fantasma), un resquicio simbólico de escape. La dramaturga anticipa lo que Jack Halberstam (2008) y Lisa Duggan (2000) describen como performatividad *femme*: una estrategia crítica que, desde lo trivial y lo cotidiano, resquebraja las expectativas patriarcales.

La figura de la secretaria dramaturga resulta doblemente transgresora. Aguirre desafía la invisibilidad del trabajo femenino en la oficina y desestabiliza, simultáneamente, la hegemonía masculina en la literatura. Su escritura —nacida en los márgenes del tiempo y del poder— no confronta abiertamente las estructuras, pero las desarticula con sutileza¹⁰.

Lo marginal, en sus manos, se revela como un espacio insurgente. Los borradores escondidos en los cajones de la embajada, el beso inesperado en una estación de tren, la portada de *Eva* donde alimenta a su hijo: gestos mínimos que politizan la feminidad, que transforman lo cotidiano en una narrativa de resistencia. Aguirre demuestra que la subversión no siempre se impone con estridencia. A veces basta el silencio de una pausa, el trazo de una escritura oculta o una obra sacada, literalmente, del fondo de un cajón.

Tránsitos: de niñas bien y visitadoras sociales

El estreno de *Las Pascualas* el 4 de diciembre de 1957 en el Teatro Talía, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Isidora Aguirre: un tránsito de la comedia hacia el drama psicológico y la tragedia, géneros considerados más complejos y prestigiosos en la jerarquía teatral de la época. El montaje, protagonizado por María Cánepa, Gabriela Cruz y Héctor Duvauchelle, fue aclamado tanto por la crítica como por el público. Rafael Frontaura (1957), en *Clarín*, subrayó el "silencio impuesto y el clima dramático que envolvió especialmente el tercer acto", prueba del impacto que la obra tuvo en la audiencia. Más allá del éxito inmediato, *Las Pascualas* significó una expansión en la dramaturgia de Aguirre: una relectura crítica del mito folclórico para exponer las fisuras del poder y el deseo en una sociedad que relega a las mujeres a roles predeterminados.

10 Crishtián Opazo (2023) ha señalado un fenómeno similar en la trayectoria de Gabriela Roepke, cofundadora del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943, donde asumió el rol de secretaria general. Opazo describe cómo "Roepke parece estar cierta de sus deberes. Antes de siquiera declamar las piezas que escribe en silencio—su ego sabe esperar—, a ella, a la secretaria obsesa con la marginalia, le urge preservar la memoria de un oficio que, si se cuenta como hebras sueltas, no tarda en sucumbir a las veleidades de la moda" (p. 554). Este papel clave, aunque discreto, aseguró la continuidad del grupo. En Estados Unidos, durante los años sesenta, Roepke abandonaría ese rol para obtener "un escritorio propio, con puerta y título", alcanzando cargos académicos como *distinguished fellow*, *visiting professor* y *professor* en The Juilliard School y The University of Pennsylvania, gracias a recomendaciones institucionales (p. 555).

Inspirada en la leyenda de tres mujeres que encuentran la muerte en una laguna por amor, Aguirre desplaza el foco hacia el ámbito familiar, donde la llegada del profesor Daniel desencadena la tragedia. Seductor y enigmático, Daniel es la fuerza desestabilizadora: Adelaida, la más vulnerable, queda embarazada y se arroja a la laguna; Marcela intenta salvarla y muere con ella; Elvira, incapaz de soportar la pérdida, las sigue en un último acto desesperado. Aguirre no reproduce el mito, sino que lo subvierte: la tragedia no es un accidente, sino el resultado de un sistema patriarcal que convierte a las mujeres en objetos de deseo y las condena al silencio y la autodestrucción.

En este sentido, como sugiere Lucía Guerra (2021), la obra opera mediante una “*mímica subversiva*”: Aguirre utiliza convenciones narrativas tradicionales —el mito, el melodrama— para desmontar las tensiones subyacentes de la sociedad chilena de los años cincuenta. La tragedia de las hermanas Pascualas, al evidenciar la violencia simbólica ejercida sobre las mujeres, introduce fisuras al dotar a sus personajes de una dimensión psicológica y poética que desafía los estereotipos.

El proceso creativo de Aguirre, documentado en sus diarios (Jeftanovic, 2009), revela las tensiones de este tránsito entre géneros: “La experiencia con *Las Pascualas* me pareció crucial porque, al combinar drama con realismo y fantasía, exploré lo poético, el trabajo de lenguaje y el estudio de personajes populares campesinos” (p. 114). Sin embargo, Aguirre no abandona del todo el humor: “Y con el toque de humor (que tanto molestó a Lillo...) que no puede faltar en mis obras” (Mateo del Río, 2009, p. 168). Este equilibrio entre el drama y la ironía refleja su resistencia a las etiquetas que la crítica intentó imponerle.

El encuentro con Antonio Acevedo Hernández ilustra las expectativas de género que Aguirre enfrentó. Al sugerirle “no atreverse” a escribir *Las Pascualas*, Acevedo Hernández desestima su legitimidad como dramaturga y reafirma el prejuicio de que el drama, como género prestigioso, era dominio masculino. La sorpresa del dramaturgo al descubrir que Aguirre era “una chiquilla de 38 años con tres hijos” —madre y secretaria—, resuena con la *femme* politizada que describe Duggan (2000): una feminidad que utiliza los códigos tradicionales para subvertirlos desde dentro. *Las Pascualas*, en este sentido, amplifica la crítica soterrada que Aguirre deslizó en sus comedias, revelando la opresión estructural de las mujeres sin perder su lirismo.

El estreno de *Población Esperanza* en 1959, coescrita con Manuel Rojas y dirigida por Pedro de la Barra, consolida la transición de Aguirre hacia el drama social, alejándose del espacio doméstico para instalarse en las grietas del sistema. La trama revela un microcosmos marginal donde mendigos, prostitutas y visitadoras sociales coexisten en un ciclo de desesperanza. La figura de Florita, visitadora social, encarna el conflicto entre la intervención estatal y la autoorganización comunitaria, un dilema que culmina con el asesinato de Talao a manos de Juan Reinoso, símbolo de una violencia endémica que devora incluso los intentos más genuinos de cambio. El lamento final de Florita encuentra respuesta en Don Teófilo: “Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria!” (Aguirre, 2021a, p. 684). Aquí, Aguirre proyecta una crítica al fracaso del Estado para atender las demandas de los sectores marginados, desnudando las limitaciones de las reformas sociales.

El tránsito de Isidora Aguirre hacia un teatro socialmente comprometido estuvo marcado por tensiones de género en un campo dominado por hombres. Saavedra, Artés y Farías (2020) advierten cómo “las dramaturgias escritas por hombres y los análisis y críticas que emanan de estos textos [...] han sido los responsables de crear un tipo de mujer que responde a una mirada sesgada y manipulada de lo que fue y de lo que se ha querido construir en ella” (p. 17). La colaboración de Aguirre con Manuel Rojas en *Población Esperanza* (1959) introduce una paradoja productiva: Rojas aporta el realismo social áspero de la época, mientras que Aguirre construye personajes femeninos complejos, desafiando las representaciones estereotipadas que dominaban el teatro.

Grínor Rojo (2021) denomina este proceso un “doble desplazamiento”: Aguirre, una “niña bien” proveniente de la comedia burguesa, enfrenta la crudeza del mundo popular que Rojas conocía de primera mano (ver figura 2). Este diálogo entre sensibilidades produce una obra profundamente crítica, donde lo femenino deja de ser subordinado para erigirse en un espacio de mediación y resistencia. Florita, la visitadora social que articula la trama, encarna las tensiones de género que atraviesan la imagen autoral de Aguirre: al abandonar la ligereza de la comedia —históricamente relegada a lo femenino y lo menor—, Aguirre accede al drama social, un espacio de mayor prestigio y complejidad (Gutiérrez Díaz, 2015).



Figura 2: Elenco de *Población Esperanza*, 1963. Al centro de la imagen, Isidora Aguirre y Manuel Rojas, cuya alianza, en decir Grinor Rojo: “Era como juntar el vinagre rudo y zarandeado de un Rojas ya sesentón con el tierno aceite de Isidora”. (Archivo fotográfico, Universidad de Concepción).

Florita, como mediadora entre el aparato estatal y los habitantes de la población, simboliza un conflicto central: el fracaso estructural de las reformas sociales. Su impotencia se resume en la sentencia de Don Teófilo tras la muerte de Talao: “Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria!” (Aguirre, 2021a, p. 684). Esta tragedia no es un destino individual, sino la manifestación de un sistema que

perpetúa la desigualdad y se alimenta de la miseria. Aunque Aguirre aclara en sus *Conversaciones con Andrea Jeftanovic* (2009) que *Población Esperanza* fue escrita sin conocer las teorías de Brecht, su construcción de personajes y su crítica al orden social se inscriben en un horizonte brechtiano: la tragedia no conmueve, sino que evidencia una realidad estructural.

El proceso no fue ajeno a las expectativas de género que Aguirre debió enfrentar. Antonio Acevedo Hernández, al calificarla como “colegiala” tras el estreno de *Las Pascualas*, reveló el prejuicio de su época: el drama, como género prestigioso, era espacio de hombres o de mujeres legitimadas por edad y experiencia. Aguirre, sin embargo, desmonta este juicio desde su escritura. Jack Halberstam (2008) sugiere que la subversión puede operar desde la “desobediencia sutil”, y Aguirre encarna este principio. Su tránsito hacia el drama social politiza lo femenino: lo doméstico, lo íntimo y lo aparentemente menor se transforman en dispositivos críticos que desarticulan las narrativas hegemónicas.

Para ser una gran dama

Entre 1960 y 1963, Isidora Aguirre consolidó su lugar en la dramaturgia chilena con dos obras que marcaron un punto de inflexión en su trayectoria y en el teatro chileno. *La pérgola de las flores* (1960), dirigida por Eugenio Guzmán con música de Francisco Flores del Campo, pudo haber quedado atrapada en la comodidad del costumbrismo, pero Aguirre la convirtió en una crítica a la reconfiguración urbana y a las tensiones de clase que definían Santiago. El traslado de la pérgola no es una victoria, sino un desplazamiento del conflicto social. Carmela y Tomasito sueñan con una vida “mejor” en el campo, mientras Rosaura San Martín, “mediana edad, alegre, dominante, simpática”, lidera a las floristas con astucia y pragmatismo. Ella enseña a Carmela las reglas de un sistema donde el ascenso social solo es posible a través de la representación.

En la canción *Para ser una gran dama*, Rosaura “entrena” a Carmela con una pedagogía irónica que desvela la teatralidad de las normas sociales:

Te voy a decir Carmela
cómo te debes portar
para ser una gran dama sin tener mucho que hablar.
Ponís cara de aburrida,
un ojo a medio cerrar
y la boca mesmamene
que si fueras a silbar (Aguirre, 2019, p. 116)

El humor desarma la rigidez de la escena y, a la vez, la subraya: ser “una gran dama” no es un estado del ser, sino un papel aprendido, ensayado y ejecutado. La feminidad, aquí, se reduce a un repertorio de gestos vacíos que evidencian la teatralidad del poder. Halberstam (2008) sugiere que estas formas normativas pueden ser parodiadas y subvertidas desde dentro. Aguirre lo entiende a la perfección. Rosaura enseña a Carmela a jugar con las armas de las élites santiaguinas, pero lo hace con una sonrisa cómplice: “Imitas a tu madrina y verás lo que vas a hacer”. El poder reside en la repetición y el gesto, no en la esencia.

Tres años después, *Los papeleros* (1963) rompe con la ironía y abraza la fisicidad de los márgenes. La acción transcurre en un basural de Alto Hospicio; no hay disfraces ni artificios, apenas una estética austera que Aguirre adapta a la urgencia del teatro social latinoamericano. La carpa sindical desplaza al teatro formal y la presencia escénica adquiere una dimensión cruda. Aquí emerge Romilia, “fuerte, gruesa, de rostro noble e inteligente a pesar de sus greñas y harapos”, como figura central y líder. Su monólogo final, un llamado a la acción colectiva, no deja espacio para la negociación irónica de Rosaura. Romilia no parodia el poder; lo confronta con la contundencia de lo material.

Sin embargo, Romilia no encarna una identidad *butch* en términos de elección performativa. A diferencia de Rosaura, su liderazgo no es estrategia, sino necesidad. Halberstam (2008) aclara que la masculinidad femenina no es un eco de la hegemonía, sino una alternativa resistente. Romilia, no obstante, es producto de la precariedad: su autoridad no surge de la parodia, sino de la urgencia política. El cuerpo de Romilia —visiblemente marcado por la miseria y la resistencia— es el epicentro de un liderazgo impuesto por el abandono estructural. La necesidad desborda cualquier artificio; no hay espacio para los disfraces de género cuando la subsistencia está en juego.

La comparación entre Rosaura y Romilia ilumina dos estrategias de resistencia en la dramaturgia de Aguirre. Rosaura utiliza la performatividad de la feminidad como una táctica: juega desde dentro del sistema, se apropia de sus signos y los subvierte con astucia. La escena en la que enseña a Carmela a caminar “como una gran dama” desborda comicidad y violencia: el gesto exagerado revela las fisuras del poder. “Se pintan como una mona / caminan de acá pa’allá” (Aguirre, 2021b, p. 123). La burla no es solo una crítica; es un acto de resistencia *butch*, donde el artificio se desarma al ser llevado al límite.

Romilia, en cambio, abandona cualquier máscara. Su fisicidad cruda y su voz áspera resisten desde una materialidad que no puede ocultarse ni negociarse. La ironía da paso a la confrontación directa. Mientras Rosaura enseña a “jugar el juego”, Romilia lo rechaza: “¡Aquí no hay más que hambre y basura!” La teatralidad se desvanece; lo que queda es el peso de la miseria como una verdad incómoda.

Este giro en la obra de Aguirre no es solo estético, sino deliberadamente político. La dramaturgia latinoamericana de los años sesenta desplaza la atención hacia los márgenes: los basurales, las tomas de terreno y los espacios periféricos. Aguirre comprende esta transformación y adapta su crítica a las tensiones de su tiempo. Rosaura representa la resistencia desde dentro, la burla que desactiva el poder; Romilia, la ruptura desde fuera, la fisicidad que encarna la exclusión y la lucha colectiva.

El peso de estas figuras se amplifica en la elección de las actrices que les dieron cuerpo. Ana González Olea, con su dominio del humor, subvierte la sofisticación de la “gran dama” desde el gesto y la exageración. María Valdés, por su parte, encarna a Romilia con una presencia imposible de domesticar (ver figura 3). Aguirre logra así desbordar las expectativas de género y clase: sus protagonistas —Rosaura y Romilia— desplazan los signos del orden social y los convierten en armas de resistencia. Si Rosaura parodia y erosiona las normas desde el humor, Romilia las destruye con la contundencia de lo real. Ambas configuran, en su diferencia, una teatralidad crítica que no solo representa la lucha, sino que la articula como una verdad política.



Figura 3: Clarín. (1963, mayo 6). Los papeleros, reestreno mañana en el Caupolicán. Clarín. Bajo la fotografía se lee: “María Valdés en su rol de la guatona Romilia suscitará sensación entre el gran público del Caupolicán”. (Isidora Aguirre. Archivo digital, Archivo Patrimonial, Universidad Santiago de Chile).

El teatro de Isidora Aguirre no solo reconfigura los roles de género, sino que coloca al cuerpo femenino en el centro de la acción política y comunitaria, particularmente aquellos cuerpos que no encajan en las normas convencionales de feminidad. En *La pérgola de las flores* (1960), Rosaura San Martín enseña a Carmela que la feminidad es un acto performativo: “ser una gran dama” no implica una esencia, sino una representación aprendida y ensayada. La escena *Para ser una gran dama* desvela, con ironía, la teatralidad de las normas sociales: los gestos, las posturas y las miradas componen un repertorio vacío que, como propone Judith Butler (2007), puede ser imitado y, por tanto, desestabilizado. Aguirre explota esta lógica al extremo: Rosaura manipula el sistema desde dentro, mostrando que la repetición exagerada de las normas es una herramienta crítica.

En *Los papeleros* (1963), Aguirre abandona la ironía para mostrar la fisicidad del cuerpo como lugar de resistencia. Romilia, líder de una comunidad marginada, no actúa desde la parodia ni el artificio, sino desde la urgencia material. Su autoridad no es performativa, sino política: surge de la necesidad de sobrevivir en un contexto que excluye y destruye. A diferencia de Rosaura, Romilia no juega con las reglas del poder; las enfrenta directamente. Aquí, como señala Butler, el cuerpo visibiliza las tensiones del sistema y se convierte en un acto de resistencia en sí mismo.

Rosaura y Romilia representan dos estrategias en el teatro de Aguirre: la primera subvierte desde dentro, apropiándose del lenguaje del poder; la segunda resiste desde la materialidad del margen, sin máscaras ni negociaciones. Aguirre, al desbordar las representaciones hegemónicas de la feminidad, muestra que los cuerpos femeninos —en su teatralidad o en su cruda presencia— son agentes capaces de transformar las dinámicas de poder. La evolución de su obra no es solo estética, sino profundamente política: el cuerpo no es un límite, sino el epicentro de la acción crítica.

Conclusiones

Es 1974. Isidora Aguirre está frente a un agente de aduana. El interrogatorio avanza con la brutalidad burocrática de un régimen recién instalado. La sospecha está en el aire; la militancia es una condena silenciosa. Aguirre, fastidiada, lanza una pregunta que espera como respuesta una confirmación hostil: “¿Estoy acaso fichada por ustedes?”. Pero lo que escucha descoloca la escena: “Señora Isidora, usted no está fichada. Todo Chile se quita el sombrero ante la autora de *La pérgola de las flores*” (Muñoz Coloma, 2005, s.p.).

La frase encierra una paradoja brutal. Aguirre no está fichada, pero lo está. Su obra ha sido aceptada, domesticada por un sistema que celebra *La pérgola de las flores* como un triunfo festivo, una pieza costumbrista y popular. El agente no entiende —no puede entender— que detrás de ese “rostro *femme*” se oculta un teatro más peligroso: un teatro que incomoda, que critica desde los intersticios del margen.

Porque Aguirre, como dramaturga, negoció con las ambivalencias de su tiempo. *La pérgola de las flores* funciona con la sutileza del gesto *femme*: una crítica que se infiltra entre risas, entre bailes, entre canciones que parecen inofensivas pero que desarman. Rosaura, con su cara de aburrida y su ojo a medio cerrar, enseña a Carmela a jugar el juego: imitar, exagerar, parodiar. La feminidad se revela aquí como un acto performativo. Lo que parece ligero, casi trivial, contiene una conciencia crítica feroz. Es el poder del disfraz, del guiño que expone la fragilidad del orden que pretende replicar.

Pero Aguirre sabía también que la sutileza tenía un límite. En *Los papeleros* (1963), abandona la delicadeza *femme* y entra de lleno en el registro *butch*: directo, brutal, sin mediaciones. Romilia lidera sin máscaras ni disfraces. Su cuerpo —grueso, con greñas y harapos— ocupa el espacio con una contundencia imposible de ignorar. Pero aquí es necesario un ajuste de lente: Romilia no encarna una masculinidad alternativa, como lo propondría Halberstam (2008), desde una elección performativa. Su resistencia no es deliberada, sino forzada por las condiciones de miseria y abandono que enfrenta. Romilia no juega: habita. Su liderazgo surge de la necesidad, de una urgencia que no admite sutilezas.

Esta tensión —entre lo *femme* y lo *butch*— no se resuelve, se complementa. La crítica de Aguirre comienza con el gesto irónico de Rosaura y se extiende hacia la presencia implacable de Romilia. Una opera desde dentro, con la astucia de la parodia; la otra, desde los márgenes, con la contundencia de la materialidad. Como señala Nelly Richard (1993), las categorías de género son discursos que el arte puede desarticular y reconfigurar. Aguirre lo comprende: no hay esencialismos en su teatro, solo estrategias.

Cristián Opazo (2017) diría que los personajes de Aguirre “no caben en la lengua”. Y es cierto. No caben porque desbordan las categorías. Porque Rosaura y Romilia, Carmela y las Pascualas, no responden a oposiciones binarias. Aguirre las coloca en tensión: negocian, resisten, desobedecen. No elige entre lo *femme* y lo *butch*. Las mantiene vivas, las utiliza como herramientas de combate, adaptando su dramaturgia a las exigencias del tiempo y del espacio.

En última instancia, el teatro de Isidora Aguirre demuestra que lo femenino no es un refugio, sino un campo de batalla. La resistencia puede estar en un gesto mínimo —un silencio, una pausa, un rostro que imita sin creerse la imitación— o en un grito que irrumpe desde los márgenes para ocupar el centro. La anécdota de 1974 no es un detalle menor: Aguirre no estaba fichada porque su teatro fue más astuto que sus censores. Supo infiltrarse con una sonrisa *femme* y golpear con la voz *butch* de los márgenes.

En esa dualidad, Aguirre despliega toda su lucidez. Su teatro abre grietas, politiza fisuras, expone lo que el sistema no puede sostener: que la palabra y el cuerpo son herramientas de transformación, que la resistencia puede vestirse de risa o de furia, pero siempre empieza por negarse a desaparecer.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, M. A. (1959). Isidora Aguirre: dramaturga, filósofa, humorista y dueña de casa. *Eva*.
- Aguirre, I. (2021a). Población Esperanza. En *Teatro completo* (pp. 653-684). Editorial USACH.
- Aguirre, I. (2021b). La pérgola de las flores. En *Teatro completo* (pp. 89-129). Editorial USACH.
- Aguirre, I. (1964). *Los papeleros*. Ediciones de la Revista Mapocho.
- Aguirre, I. (1957). Las Pascualas. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-008-006-001/>.
- Aguirre, I. (1957). Dos más dos son cinco. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-004-004/>.
- Aguirre, I. (1956). "La micro". *Apuntes*, (65), 18-23.
- Aguirre, I. (1956). "Las sardinas o la supresión de Amanda". *Apuntes*, (65), 3-17.
- Aguirre, I. (1955). Carolina. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-003-003/>.
- Aguirre, I. (1954). Pacto de medianoche. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-001-001/>.
- Aguirre, I. (1951). Entre dos trenes. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-040-004-004/>.
- Aliaga Araneda, S. (2024). "Herencia de vanguardia: Isidora Aguirre y su red de precursoras desde Ocho cuentos hasta Wai-Kii". *Arboles Y Rizomas*, 6(1), 1-14. <https://doi.org/10.35588/ayr.v6i1.6597>
- Andrade, E., & Cramsie, H. (1991). Estudio preliminar. En E. Andrade y H. Cramsie (Eds.), *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (pp. 15-68). Editorial Verbum.
- Aravena, C. (2024). "Tirar del hilo": Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta". *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, 7(12).
- Archivo Digital Isidora Aguirre*. (2024, 10 de enero). Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl>.
- Bravo Rozas, C. (2009). "Del suspense a la emoción. Los primeros pactos dramáticos de Isidora Aguirre". En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre: entre la historia y el compromiso* (pp. 121-133). Editorial de la Universidad de Sevilla.

- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. Piqué, Trad.). Paidós.
- Cabello Hutt, C. (2018). *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Purdue University Press.
- Duggan, L. (2000). *Sapphic slashers: Sex, violence, and American modernity*. Duke University Press.
- Frontaura, R. (1957, 9 de diciembre). Las Pascualas. *Clarín*.
- Guerra, L. (2021). “Mercedes Valdivieso: desde la libertad existencial hasta la configuración del cuerpo materno como matriz de liberación”. En *Escritoras latinoamericanas. De la mímica subversiva a los discursos contestarios* (pp. 224-251). Ediciones UAH.
- Gutiérrez Díaz, P. (2015). “Una población, dos cabezas y cuatro manos. Sobre la alianza intelectual de Isidora Aguirre”. *Anales de literatura chilena*, (23), 243-248.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina* (J. Sáez, Trad.). Editorial Egales.
- Hurtado, M. de la L. (2021). “Comedias de Isidora Aguirre, transgresiones lúdicas: una joven mujer en (auto)exploración”. En *Teatro completo* (pp. 5-9). Editorial USACH.
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Editorial Cuarto Propio.
- Labarca, E. (2017). *Salvador Allende, biografía sentimental*. Catalonia.
- Lévi-Strauss, C. (1990). *El pensamiento salvaje* (F. González, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Lucas Platero, R., Rosón, M., & Ortega, E. (Eds.). (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.
- Mateo del Río, Á. (2009). “Furia color de amor, amor color de olvido”. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre: entre la historia y el compromiso* (pp. 161-183). Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Muñoz Coloma. (2005). Isidora Aguirre (Lado B). Más allá de San Rosendo. Escáner Cultural. Revista virtual, (77). Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner77/mc.html>.
- Olea, R. (2010). “Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política”. *Universum*, 2(25), 101-116.
- Opazo, C. (2023). Gabriela Roepke, marginalia. En L. M. Pérez Roepke & S. Aliaga Arandeda (Eds.), *Obras reunidas, 1943-1994* (pp. 551-556). Ediciones UC.
- Opazo, C. (2017). “Cuerpos que no caben en la lengua”. *Cuadernos de Literatura*, 21(42), 15-22. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/37240>

- Richard, N. (1993). “La política de los espacios: Crítica cultural y debate feminista”. En *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática* (pp. 11-30). Francisco Zegers Editor.
- Rojo, G. (2021). “Isidora Aguirre y Manuel Rojas escriben Población Esperanza”. *Anales de literatura chilena*, (35), 221-226.
- Saavedra González, L., Artés Ibáñez, P., & Farías Cerpa, M. (2020). “Prólogo crítico: la dramaturgia de mujeres en la historia dramática y teatral”. En L. Saavedra González, P. Artés Ibáñez, & M. Farías Cerpa (Eds.), *Evidencias. Las otras dramaturgias* (pp. 15-60). Ediciones Oxímoron.
- Stranger, I. (2021). “Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre: entre acontecimiento histórico y reconstrucción dramática”. *Artescena*, 11, 25-45. <https://artescena.cl/los-que-van-quedando-en-el-camino-de-isidora-aguirre-entre-acontecimiento-historico-y-reconstitucion-dramatica/>.
- Traverso, A., & Alfaro, K. (2019). “Amas de casa con mención en literatura”. *Anales de Literatura Chilena*, (31), 145–162. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.31.08>.