

Creación escénica y violencia a partir de la obra de Isidora Aguirre *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?*

Lorena Saavedra González
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Ponencia presentada en el X Congreso Internacional CIJET y III Congreso Teatrales, organizado por la Universidad de Oviedo y celebrado del 3 al 5 de noviembre de 2025

Introducción

La obra *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?* (1969) de Isidora Aguirre, al igual que otros textos de la dramaturgia, constituye un material clave dentro de la dramaturgia chilena para el análisis de la violencia estructural y de género inscrita en los cuerpos y vidas de mujeres populares. Desde una perspectiva crítica, este texto dramático en particular permite interrogar las lógicas sociales, culturales y políticas que determinan la precariedad y el sufrimiento de sus personajes.

El presente texto indaga en los dispositivos de creación escénica, a partir de la representación de la obra estrenada en agosto del 2025 y su textualidad, para observar cómo se articula una denuncia social que desborda lo individual, proyectándose hacia un conflicto colectivo. Una reflexión sobre la condición femenina en el cruce entre clase, género y rango etario. En este sentido, la violencia que atraviesa a María González, la protagonista, no se reduce a la anécdota de un destino personal, sino que se despliega como una evidencia de las condiciones de marginalidad, explotación y subordinación que enfrentan las mujeres en un contexto de desigualdad de clase y dominación patriarcal.

A través de una propuesta corporal e intermedial se problematiza la culpabilidad, generando un espacio escénico que interpela al espectador/a en su rol de testigo y partícipe. La interrogación que da título a la obra, ¿quién tuvo la culpa?, no busca una respuesta unívoca, sino que instala la responsabilidad compartida de un orden social que reproduce violencia

simbólica y material, desplazando la culpa hacia la víctima y encubriendo las estructuras que la generan.

Primera parte: origen

En el marco del programa de fortalecimiento para elencos de teatros universitarios impulsado por el MINCAP¹ en 2024, que tuvo como fin rememorar la época en que las universidades del Estado tenían elencos estables, la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, Chile) desarrolló el proyecto *¿Quién tuvo la culpa?*, bajo la dirección de Jenny Pino, actriz, directora y docente de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, de la Universidad de Chile y directora de la compañía Soporte Corporal. La propuesta toma como base central *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?*, escrita por Isidora Aguirre en 1969 y que forma parte de las piezas breves creadas entre 1969 y 1973 en el contexto del TEPA.

El TEPA es la sigla de Teatro Experimental Popular Aficionado, una iniciativa desarrollada hacia fines de la década de 1960 y los primeros años de 1970, cuyo objetivo principal fue promover el desarrollo y la autonomía del teatro en los sectores populares. A través de talleres y acciones escénicas impulsadas por Aguirre y ejecutadas por actores/actrices aficionados/as, el TEPA buscó democratizar el acceso a la práctica teatral y fortalecer la expresión cultural comunitaria, fortaleciendo la reflexión social y política. Esta experiencia constituyó un proyecto singular y de gran relevancia dentro de la historia del teatro chileno inscrito en el marco del denominado Teatro popular.

Su creación surge de la necesidad de articular el arte escénico con las demandas sociales y políticas que se desplegaron durante las décadas de 1960 y 1970, en un contexto chileno y latinoamericano marcado por una intensa efervescencia política y cultural. Este proceso fue el resultado de años de búsqueda de un teatro comprometido con las realidades sociales, estrechamente vinculado a los objetivos del proyecto de la Unidad Popular y a la campaña política que llevó a la presidencia a Salvador Allende. En dicha línea, una parte importante de artistas y teatristas en Chile entienden el arte teatral como una herramienta poderosa para generar con-

¹ Sigla que corresponde al Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio.

ciencia y reflexión, específicamente, hacia la población más desposeída. Isidora Aguirre fue una de ellas, intelectual comprometida en que lo dramático/teatral excedía lo artístico y lo estético buscando acercar el teatro y su discurso a sectores marginales con el fin de promover la conciencia, la lucha y nuevas subjetividades.

A diferencia de los teatros universitarios que, aunque transformadores, mantenían cierta distancia con los sectores populares, el TEPA fue un espacio de y para los trabajadores/as, estudiantes, prisioneros/as, pobladores/as donde el teatro funcionaba como herramienta pedagógica, política y comunitaria. Lo anterior se entiende debido a que los talleres proponían una estrategia pedagógica particular, toda vez que eran los propios intereses y preocupaciones de las clases más desfavorecidas los que eran vehiculizados en los textos, los cuales, posteriormente, eran ensayados, reflexionados y vueltos a ensayar y modificar si era necesario. A esta metodología la denominó praxis, teoría, praxis (PTP). El fin último para la dramaturga era más político que artístico. En palabras de Aguirre, sus trabajos tenían por objetivo ser “propaganda política con forma teatral” (11).

Es en el marco de los denominados talleres que se escribe *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?*, obra que posee un carácter profundamente político condensando la visión de un teatro colectivo, didáctico y transformador, en que lo artístico y lo social se entrelazan para generar reflexión crítica y acción comunitaria. El TEPA, aunque de corta duración, dejó una huella significativa en la historia teatral chilena al abrir camino a nuevas formas de creación comprometidas con lo popular.

El eje articulador del trabajo escénico es la noción de culpa, entendida como un concepto complejo y polisémico. Etimológicamente, la palabra “culpa” proviene del latín *culpa*, que significa “falta”, “defecto” o “error”. En el derecho romano, se utilizaba para distinguir entre una falta cometida por negligencia (*culpa*) y una cometida con intención (*dolus*). Desde entonces, el término ha mantenido ese doble sentido: emocional y jurídico. A ello se suman diversas perspectivas según el campo de estudios, como la psicología, la filosofía, las ciencias jurídicas y la religión. No obstante, en la cultura chilena se adscribe principalmente al legado católico y patriarcal que ha marcado históricamente los cuerpos y subjetividades, especialmen-

te, femeninas. En este sentido, la dramaturgia de *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?* se erige como un texto que visibiliza lo político de la culpa, cuya fuerza radica en la denuncia de las violencias estructurales y simbólicas ejercidas sobre las mujeres en contextos de pobreza, desigualdad y marginación social. Es el caso de María González, toda vez que ella “está determinada desde su nacimiento. Nace en un sector social que no importa al Estado. Nace en la miseria y pobreza absoluta. Nace en el Zanjón de la Aguada. A temprana edad queda huérfana, sin casa y sin educación” (Saavedra, Artés, Farías 55).

Influenciada por una estética brechtiana, la obra de un solo acto y mediante una estructura fragmentada presenta a diversos personajes (La María González, El periodista, La señora Rosa (matrona del barrio), La beata, El vendedor ambulante, El carabinero, El suplentero, etc.) que reconstruyen los hechos que rodearon la muerte de María, una joven pobre cuya vida y fallecimiento revelan las lógicas de culpabilidad, silenciamiento y desprotección social. “Los personajes que nos propone Isidora Aguirre en esta obra funcionan como roles sociales. María es la figura sacrificial en la que confluyen las violencias” (Saavedra, Artés, Farías 56). En este sentido, dichas violencias no responden a acciones particulares del personaje, sino a una lógica estructural que, como señala Martínez (2021), instala una “culpa originaria” en el solo hecho de existir como mujer y asumirse como sujeto deseante. Así, María encarna un cuerpo socialmente culpabilizado, sobre el cual se proyectan castigos simbólicos y materiales que legitiman su sacrificio dentro del orden social representado en la obra. María, huérfana y vulnerable, desprovista de todo afecto, sueña con tener el amor y cariño del Jote, a quien busca ayudar para que abandone el trabajo precario de recolección de basura. En esa búsqueda el personaje de Rufo le ofrece un puesto de trabajo a Jote a través de María, pero este puesto tiene un precio para ella; Rufo la engaña y abusa dejándola embarazada. Abrumada por la vergüenza, la estigmatización y la ausencia de apoyo decide quitarse la vida (lo que hoy podría ser calificado como un suicidio femicida) lanzándose a un canal, y en este acto dejar atrás un destino marcado por la violencia y la indiferencia social.

Su historia encarna múltiples formas de violencia (física, psicológica y social) expuestas en las distintas escenas que la condenan a la invisibilidad y al reproche en lugar de la justicia.

Pero la dramaturgia de Aguirre no se limita a narrar un destino individual, sino que expone con crudeza las redes de poder, el machismo y la indiferencia colectiva que sostienen estas violencias a través de la interacción de María con los otros personajes. Entre lo íntimo y lo social, con elementos documentales y una base corporal, la propuesta construye un espacio de memoria crítica que interpela al público, invitándolo/a a reflexionar sobre las culpas compartidas y sobre la vigencia de estas problemáticas a más de cincuenta años de su escritura. Con lo anterior, la escenificación realizada por Jenny Pino dialoga con la obra de Aguirre desde una perspectiva contemporánea, reafirmando la urgencia de un teatro comprometido con la justicia social y con la visibilización de las experiencias femeninas históricamente silenciadas.

Segunda parte: escenificación

En el marco de una escena teatral contemporánea, entendida esta como la acentuación del juego, la experimentación, el desdibujamiento disciplinar, etc., la propuesta de *¿Quién tuvo la culpa?* se articula a partir de un formato intermedial como estrategia estética y política que tensiona la violencia y la noción de culpa presentes en la obra de Isidora Aguirre. Lo intermedial, lo entenderemos como una relación y fusión de diversos lenguajes artísticos (danza, teatro, performance, etc.) y medios expresivos (imagen, sonido, videos, objetos, etc.) que generan formas y sentidos nuevos, materializándose en escenificaciones mediante la integración, no así la yuxtaposición, a partir de su interacción. Esta fusión en *¿Quién tuvo la culpa?* promueve un lenguaje artístico expandido que posibilita la reflexión y acentuación crítica sobre la violencia estructural, las responsabilidades individuales y colectivas, y las formas en que la comunidad puede perpetuar o resistir dichas violencias.

El proceso creativo de más de tres meses de trabajo (ensayos preliminares, residencia, ensayos finales y funciones) combinó la teoría del movimiento de Rudolf von Laban, la metodología actoral de Michael Chejov y la didáctica del metro cuadrado (M2), técnica creada y desarrollada por la directora Jenny Pino².

² Para mayor información ver <https://soportecorporal.cl/>

Me detengo en la didáctica del M2 ya que es eje central de la poética de la directora. Esta didáctica funciona como unidad espacial y dispositivo de creación, en el entendido que propicia en los/as intérpretes una exploración con el espacio reducido, el metro cuadrado, experimentando con su interior, sus bordes y su exterior, para revelar tensiones, fragilidades y resistencias del ser humano en dicho contexto (Pino 2023). Con perspectiva de género, la puesta en escena interpela directamente al espectador/a, cuestionando no solo las culpas heredadas, sino también las omisiones y responsabilidades en la construcción de un tejido social que permita erradicar la violencia.

Dicha perspectiva se activa incluso antes del ingreso a la sala: el público es recibido con una serie de textos y materiales que incluyen frases y datos sobre marginalidad, embarazo adolescente, la biografía de Isidora Aguirre y las cifras de femicidios en Chile. Este preámbulo cumple una doble función: preparar al espectador/a para la densidad temática de la obra y situar la ficción dentro de un marco de realidad histórica y social concreta.

La estructura dramática evidencia una filiación con el drama épico-didáctico brechtiano, cuestión que también se mantiene y acentúa en la escenificación, particularmente en su voluntad de desmontar la ilusión, característica del teatro burgués y predominante en gran parte del teatro occidental a lo largo del siglo XX. A los textos que pueden ser leídos antes de ingresar a la sala y que introducen a la ficción se suman estrategias que visibilizan el artificio teatral, como la exhibición de los actores/actrices ante el público, la doble función como personajes y como sujetos conscientes de su representación, el uso de una dramaturgia que rehúye del suspenso y la identificación emocional, una canción final, etc., lo anterior con el fin de desplazar al espectador/a de una contemplación pasiva hacia una recepción reflexiva y crítica. Asimismo, la escenificación contempla la proyección de imágenes de marginalidad, pobreza, las calles de Valparaíso, aguas residuales, noticieros con casos de femicidios, reforzando el carácter pedagógico y social de la propuesta, situando el dispositivo documental como un medio de interrupción de la ficción y, al mismo tiempo, como un mecanismo que potencia su eficacia política.

En esta línea, lo que acontece es una escena teatral contemporánea/expandida la cual ha experimentado un proceso de desterritorialización respecto de sus espacios y convenciones tradicionales, dando lugar a una hibridación de lenguajes y procedimientos que complejizan la práctica escénica y permiten interrogar críticamente el presente. La propuesta, en línea con “lo político en el arte” que desarrolla Nelly Richard (2005), permite comprender la dimensión crítica de aquello que emerge desde los propios dispositivos internos de la obra, más allá de una mera tematización de lo social.

Tercera parte: violencia estructural y su escenificación

Un elemento clave en esta escenificación es la perspectiva de género, particularmente en la manera en que Isidora Aguirre construye a sus personajes femeninos. En una época (gran parte del siglo XX) en la que las mujeres solían ocupar roles secundarios o meramente funcionales dentro del drama, Aguirre les otorga fuerza, agencia y centralidad. Sus protagonistas no solo sostienen la acción dramática, sino que encarnan las tensiones sociales de su tiempo, lo que convierte a sus obras en un espacio de denuncia y reflexión política. Esta elección, unida a la influencia del teatro brechtiano, permite configurar una propuesta crítica que desplaza la identificación pasiva del espectador/a hacia una reflexión activa. Como señala la propia autora: “Brecht para mí fue importantísimo. Yo antes escribí teatro porque me atraía la escena, ese juego de recrear vidas etcétera, pero en el momento en que yo me encuentro con Brecht cambié radicalmente, es decir, descubrí que en el teatro podía expresar una ideología de manera dinámica” (Aguirre en Bisset 33).

En el texto de *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?*, esta herencia brechtiana se traduce en una propuesta épico-didáctica donde la violencia y la culpa son los ejes centrales. Tal como advierte Martínez, “ser mujer y ser culpable van de la mano. Ser mujer y sentirse culpable por existir, por pensar o desear ‘atraviesa la historia de la humanidad y de la vida de las mujeres’” (405). La violencia en la obra no aparece como un hecho aislado, sino como un fenómeno multidimensional y estructural que afecta a María tanto en su cuerpo físico (a través de abusos y agresiones) como en su subjetividad (culpa, vergüenza, marginación).

Este carácter totalizador permite comprender la violencia como una red de prácticas y discursos normalizados que atraviesan distintas instituciones, el Estado, la Iglesia, la educación, la familia, los medios de comunicación, que son representados por los distintos personajes, y que terminan reproduciendo una matriz patriarcal hegemónica.

La protagonista, mujer, joven, pobre y embarazada, es víctima de una violencia interseccional, pues sobre ella recaen simultáneamente múltiples formas de exclusión: por género, por clase, por edad y por su condición de embarazo adolescente. Como señala Vasallo (2017), estas violencias “no solo se suman, sino que interactúan para generar una situación de violencia nueva” (22). Este enfoque permite visibilizar cómo el teatro de Aguirre ya contenía, en los años sesenta, una mirada adelantada sobre problemáticas que hoy identificamos bajo la noción de interseccionalidad.

Mira te voy a explicar: para nosotros, las cosas no tienen remedio. Porque, cierto que los pobres están dispuestos a dar ayuda, pero no tienen con qué. Y los ricos, esos tienen, pero ¡cuándo van a soltar lo que tienen! Dan puros consejos. (...) “Hay que ser responsable” dijo la señora señorita. Así es que, no vale la pena que crezcas, hijo. Vida perra...perra vida... ¿pa qué vas a crecer? Yo soy pobre, mi madre era pobre, y los pobres tienen hijos pobres. Tú también vas a tener hijos pobres...pobres...mejor te mato, hijo (Aguirre 445).

La escenificación propuesta actualiza y potencia esta lectura crítica mediante estrategias escénicas que interrumpen la ilusión teatral, en coherencia con el legado brechtiano. La exposición de textos en la entrada de la sala con datos sobre marginalidad, embarazo adolescente, femicidios y sobre la biografía de Isidora Aguirre sitúa desde el inicio a los/as espectadores/as en un espacio reflexivo y de conciencia social. A modo de ejemplo, si bien el texto fue escrito en 1969 y circunda la muerte de María, este aspecto se acentúa en el marco de los feminismos actuales, particularmente al introducir en escena (antes de entrar a la sala y a través de imágenes proyectadas en el transcurso de la obra) la noción de suicidio femicida. Este concepto, entendido como aquellos casos en que una mujer se quita la vida como resultado directo de situaciones prolongadas o sistemáticas de violencia de género (físico, psicológico, sexual o

simbólico), ejercidas por su pareja o expareja, busca ser incorporado a los marcos normativos y, de este modo, comprenderlo como una tipificación más de violencia de género. Entonces, la muerte de María, su suicidio, es consecuencia de una violencia sistemática, ejercida tanto por un sujeto en particular como por una estructura social que la sostiene. Esta lectura se refuerza mediante la incorporación de datos contingentes y actualizados a la fecha de estreno, en 2025, especialmente en relación con los femicidios en Chile. De este modo, la directora introduce cifras oficiales que dan cuenta de la magnitud de esta violencia evidenciando la vigencia del problema. Según registros del SernamEG hubo 20 femicidios, 138 femicidios frustrados y 25 femicidios tentados.

Una estrategia similar se emplea en torno al embarazo adolescente, subrayando que en muchos casos estos embarazos son consecuencia de abusos sexuales y violaciones cometidas en contextos de cercanía, incluso al interior del núcleo familiar. Estas operaciones escénicas permiten actualizar el drama escrito en 1969, acercándolo al presente y evidenciando la persistencia de las lógicas de violencia que atraviesan el cuerpo femenino, facilitando así una lectura crítica y contemporánea por parte de los/as espectadores/as.

La proyección de imágenes documentales, la inclusión de la canción final y la visibilidad de los dispositivos escénicos (camerinos, actores que muestran su doble condición de personajes y sujetos) desplazan al público de la contemplación pasiva hacia una actitud crítica y reflexiva. Estos recursos no buscan, del todo, empatía emocional o *catharsis*, sino el cuestionamiento de las causas, responsabilidades y estructuras que sostienen las violencias representadas.

En este sentido, lo intermedial en la obra cumple una función política antes que estética: amalgama artes escénicas, musicales y audiovisuales para intensificar la denuncia y generar una experiencia de reflexión colectiva. Los textos y datos exhibidos no son meros complementos, sino piezas claves que quiebran la ficción y dotan de elementos de carácter documental al montaje, recordando que la violencia que afecta a María no es excepcional ni ficticia, sino parte de una realidad social y estructural que persiste hasta hoy.

Al situar la violencia como eje transversal y al utilizar dispositivos escénicos que rompen con la *mimesis* e ilusión, el montaje se inscribe en una línea de teatro político contemporáneo que, en diálogo con Brecht, privilegia la reflexión crítica por sobre la identificación emocional, aunque no elimina esta. La obra interpela así al público a reconocer las culpas compartidas y las responsabilidades colectivas en la reproducción de estas violencias, planteando el teatro como un espacio de memoria crítica y como herramienta de transformación social. Acción que queda expuesta cuando al final de la obra los/as asistentes a través de un código QR proyectado al fondo de la escena ingresan a una encuesta para responder a la pregunta, ¿quién tuvo la culpa?

Conclusión

¿Quién tuvo la culpa? se configura como una obra social y política, enraizada en la tradición del teatro crítico que busca interpelar al público más allá del entretenimiento. La violencia, en sus múltiples dimensiones, estructural, simbólica, física e interseccional, se erige no solo como el eje dramático, sino como un espejo que revela los mecanismos de exclusión y opresión vigentes en la sociedad chilena de los años sesenta y que, lamentablemente, aún resuenan en la actualidad.

Al denunciar la precariedad, el machismo y la indiferencia institucional, Aguirre y Pino no presentan un caso aislado, sino que dan visibilidad a una realidad colectiva marcada por la desigualdad. En este sentido, la obra se inserta dentro de la línea del teatro social, donde las historias de personajes marginados ponen en evidencia las fracturas de un sistema injusto, y a la vez se proyecta hacia un teatro político, pues no solo representa la violencia, sino que la problematiza, la desnaturaliza y convoca a una reflexión crítica.

La vigencia de esta pieza radica en su capacidad para cuestionar las lógicas de culpabilidad y silencio que todavía pesan sobre los cuerpos feminizados y empobrecidos. Su potencia escénica y discursiva confirma que el teatro, en diálogo con lo brechtiano y lo contemporáneo, puede seguir siendo un espacio de resistencia, memoria y transformación, un dispositivo que,

al visibilizar las violencias estructurales, interpela a la sociedad en su conjunto a repensar sus responsabilidades y a imaginar futuros más justos.

© Lorena Saavedra González

Bibliografía

- Aguirre, Isidora. “Apuntes sobre lo realizado en teatro popular”. *Teatro Experimental Popular Aficionado*. en Cross, Amalia; Henríquez, Tomás. Santiago: Ediciones Jenaro Gajardo Vera, 2019.
- . “¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?” en *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Santiago: Oxímoron, 2020.
- Bisset, Judith. “Delivering the Message: Gestus and Aguirre’s Los papeleros”. *Latin American Theatre Review*, N°17, 1984, pp. 31-37.
- Martínez, Ana. “Ser mujer, sentirse culpable”. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* N° 140, 2021, pp. 405-408.
- Pino, Jenny. *Inusual Mundo Antista Libro Archivo*. Chile: RIL editores, 2023.
- Richard, Nelly. “Arte y política”; lo político en el arte”. *Arte y Política*. Pablo Oyarzún, P; Richard, N, Zaldívar, C. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005
- Saavedra, Lorena; Artés, Patricia; Farías, Maritza. *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Santiago: Oxímoron, 2020.
- Vasallo, Brigitte. “Cultura de la violación: de la colonia a Abu Ghraib” *La cultura de la Violación*. Antipersona, 2017, pp 11-25.