

¿Qué es una dramaturga?: tempranas reflexiones sobre las escritoras de teatro preuniversitario chileno¹

Juan Pablo Amaya González²

Resumen

El artículo se aproxima a la escritura de mujeres, a partir de los estudios autoriales. Se revisa la dramaturgia escrita por mujeres en las décadas de 1930 y 1940, generación ligada al teatro comercial y de oficio, previo a la profesionalización de los elencos fundados bajo el alero de las universidades chilenas.

Sus obras publicadas como obras literarias evidencian los mecanismos editoriales y textuales que les permitieron participar en un campo cultural dominado por hombres. Conclusiones preliminares muestran los temas y géneros permitidos para su escritura (teatro histórico, melodrama, teatro para niños y niñas), así como incorporar voces autorizadas de la crítica y mención a los premios o estrenos, que como estrategias del débil permiten entrar en escena.

Palabras clave: dramaturgas, autoría, teatro chileno, dramaturgia chilena

What is a woman playwright? Early reflections women playwrights prior to university drama in Chile

Abstract

The article approaches playwrighting made by women, based on authorial studies. Dramaturgy written by women between 1930s and 1940s is reviewed; a generation linked to commercial and professional drama, prior to the professionalization of the casts, founded with the support of Chilean universities.

These works, published as literary pieces, evidence the editorial and textual mechanisms that allowed them to participate in a cultural field dominated by men. Preliminary findings show the topics and genres allowed for their playwrighting (historical drama, melodrama, children's drama), as well as the inclusion of authorized critics, and references to awards or premieres, which as strategies of the weak, allow them to go on stage.

Keywords: Playwright, authorial, Chilean theater, Chilean dramaturgy

Recibido: 7 de agosto 2020

Aceptado: 15 de octubre 2020

¹ El artículo se origina en el marco del proyecto de investigación Fondecyt Postdoctorado N°3190586 "Geografías teatrales: el país de las mujeres. (Dramaturgas chilenas del periodo 1941 a 1973)".

² Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Educación y Humanidades, de la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile. jpamaya@ubiobio.cl

“escribir es entrar en escena”

Paul Valery

1. La escritura de teatro en Chile: panorama de tres décadas

Las historias de la literatura y del teatro se constituyen en monumentos de piedra, que permiten dar sentido a la tradición cultural de la comunidad. Su rigidez nombra, pero urge auscultar aquello que late oculto. En concreto, es necesario revisar estas historias, porque en ellas es posible “constatar un vasto campo de problemas, entre los cuales los más urgentes son (...) los relativos a los criterios de periodización y selección de las muestras culturales”. (Prado, 2006, p. 9)

Si dentro de la literatura, la dramaturgia tiene menor atención, más grave aún es la desconsideración con la escritura dramática realizada por mujeres, porque “es pobre la mención de las dramaturgas en los volúmenes de especialistas y, a juzgar por los inventarios existentes, cabría preguntarse por qué”. (Rojas, 1994, p. 131) Para ello, sirvan estas tempranas reflexiones sobre una parte del teatro chileno, en particular, aquel anterior al de los teatros universitarios de la segunda mitad del siglo XX.

En 1971, Julio Durán-Cerda afirmó que el teatro chileno contemporáneo se inició el año 1955 con la aparición de tres obras fundacionales, firmadas por tres dramaturgas: *Carolina* de Isidora Aguirre, *Las Santas Mujeres* de Gabriela Roepke y *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requen³. Su impacto sería fundamental para comprender el desarrollo posterior de la dramaturgia chilena, porque inauguran vertientes temáticas y formales, en el marco de los teatros universitarios.

Desde 1941, año de fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hasta 1973 en que el Golpe de Estado y el gobierno militar, que intervino las

³ Las dramaturgas que encabezan la generación teatral del 50 poseían formación universitaria y profesional, que debían conjugar con el teatro. El caso de Requena es el más claro pues nunca dejó de ejercer como dentista y de escribir para teatro y televisión.

Se vincularon políticamente a los movimientos de izquierda, que desde “the societ-democrat government led by Frente Popular (1938-41) saw in the work of universities an instrument to contribute to the development and modernization of the nation-state”. (Grass et al., 2019, p. E2) En lo concreto, Aguirre militó en el Partido Comunista y Requena fue exiliada por su cercanía al Partido Socialista.

universidades chilenas y cerró los elencos universitarios (TEUCh, TEUC, TUC, TEKNOS)⁴, las tres dramaturgas conforman el elenco oficial de la dramaturgia chilena y será comprendido así por otros críticos como María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña.

Sin embargo, las historias del teatro y la literatura se eximen de abordar la producción dramática escrita por mujeres en una dinámica procesual. Por el contrario, han sido incluidas como caso particulares y excepcionales dentro de la escritura para teatro. Las dramaturgas de la generación del 50 aparecen como figuras innovadoras de la escena teatral chilena, de ruptura con los teatros anteriores al desarrollar la práctica escritural, que había pasado desde el oficio hacia la profesionalización.

Sin cuestionar la calidad literaria y teatral del trabajo de Aguirre, Requena y Roepke, interesa deconstruir el mito del éxito aislado (Russ, 2019), con la restitución de una geneología de la escritura, tradicionalmente negada por la crítica mediante operaciones diversas y sistemáticas.

Existe un ensombrecimiento de la escena teatral anterior a los teatros universitarios. Una parte, acusado de ser simples divertimentos cómicos o artefactos melodramáticos, que concitaban a un numeroso público. Poco a poco, las compañías nacionales fueron desarrollando procesos creativos que pasaron a formar parte fundamental de una incipiente industria de entretenimientos en la capital y provincias. Ha sido nombrado y clasificado de diferentes maneras, principalmente teatro comercial, como si el trabajo de la industria teatral no fuera arte o suficientemente serio para ser recordado e incorporado en los repertorios.

Antes de la década del 40, hubo escenas teatrales santiaguinas y en otros centros ciudadanos del país, que contaban con edificios teatrales o eran parte de los circuitos de las compañías extranjeras en largas giras. Las ciudades puertos y aquellas que eran parte de la red ferroviaria principal ofrecieron escenas teatrales de géneros variados, de autores argentinos/españoles y de dramaturgos nacionales.

⁴ A estos conservatorios al interior de las universidades (Grass et al.) se unen las dramaturgas y serán su espacio de trabajo permanente, como Aguirre en el TEUCh y Roepke en el TEUC, o intermitente, como el caso de Requena, quien trabajó con los elencos del TUC y TEKNOS.

Resulta urgente y necesario revisar las historias del teatro chileno, que, en la consagración de los nombres de los primeros actores, dueños de compañías y dramaturgos, resultan en una visión construida con límites estrechos y exclusivos. Dentro de esta generación de dramaturgos vinculados a una escena más comercial del teatro chileno, hubo mujeres dramaturgas que desarrollaron la escritura dramática como un oficio sistemático y complementario a sus labores dentro del teatro (actrices, principalmente) y sus profesiones (profesoras).

Como afirma Pérez, “escribir convierte a las mujeres autoras en excepciones a las leyes de “su especie” (2019, p. 31) , asociadas históricamente a labores de reproducción y cuidado. Por lo tanto, estas dramaturgas se constituyen en rara avis, en tanto son figuras particulares, como señala el tecnolecto latino, que se aplica “por extensión a todas las cosas extraordinarias” (Quiroz y Cifuentes, 2010, p.385) . Aquí es posible agrupar los nombres de Deyanira Urzúa de Calvo, Patricia Morgan, Gloria Moreno, Olga Cáceres, Blanca Arce, Luisa Zanelli López, Dinka Ilic, Eglantina Sour, Magdalena Petit, Teresa León⁵. Ellas formaron parte de compañías teatrales, actuaron, hicieron giras, escribieron y montaron sus obras en el marco de los teatros de las primeras décadas del siglo XX. Con sus labores, permitieron el desarrollo de un teatro nacional, a partir de 1917-1920, que Piña (2009) llama “fase de fundación” y que se consolida hacia 1930. Sus obras fueron escritas, montadas, premiadas y publicadas en las décadas del 30 y 40, incluso alcanzaron a coexistir con los elencos teatrales chilenos profesionales a mitad de siglo.

Las dramaturgas participaron en un campo cultural propio de hombres y sobrellevaron el estigma y el prejuicio para todos quienes hacían teatro. Tradicionalmente, eran considerados bohemios o personas de vida libidinosa (nombre sutil), que era una grave ofensa para calificar a mujeres. “Como el fútbol o el burdel, el

⁵ Estos nombres corresponden al primer elenco de dramaturgas que forman parte de la investigación, en conjunto con las dramaturgas oficiales de los teatros universitarios (Aguirre, Roepke, Requena) y un tercer grupo de aquellas que junto con escribir otros géneros también hicieron dramaturgia (María Elena Gertner, por ejemplo). La investigación se centra en el análisis de sus obras, a partir de marcos teóricos como el de la dramaturgia propuesto por José Luis García Barrientos, la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, los estudios de la performance de Taylor y los estudios autorales renovados desde el género.

campo literario de los años treinta y cuarenta era un espacio de socialización masculina caracterizado por la exhibición y legitimación ante otros hombres de cuerpos también masculinos” (Carreño, 2002, p.44).

Sus nombres y obras deben ser posicionadas en esa generación de escritores para el teatro recordados por la crítica: “Acevedo Hernández, Barrios, Cariola, Hugo Donoso, Frontaura, Hurtado Borne, Maluenda, Armando Mook, Orrego Barros, Valenzuela Arís, Yáñez Silva” (Rojas, p.133).

2. Qué es un autor y qué es una dramaturga en Chile

La nota necrológica del autor publicitada por Roland Barthes en 1968 ofreció molestias y un número significativo de respuestas. Su triunfo parcial sobre el “imperio del Autor” (Barthes, 1994, p. 66), era una invitación para “alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa” (1994, pp. 66–67).

La muerte del autor es dos veces la muerte de las autoras, “muerta ya de antemano (...) como fuente de palabra y conocimiento” (Capdevila-Argüelles, 2017, p. 14). Su segunda muerte es el silencio al que se sepulta su nombre y su obra. En concreto, es el caso de la escritura de las mujeres dramaturgas chilenas entre 1941 y 1973, problematizada a partir de los estudios autoriales. Así, como Foucault se pregunta qué es un autor, se revisan las reflexiones que Pérez Fontdevila y Torras editaron en un volumen titulado *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre géneros y autoría* (2019). En esta oportunidad, el artículo se aventura a una aproximación a la pregunta: ¿qué es una dramaturga?

En primer lugar, Foucault señala que la función autor “permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (1998). Es así como el teatro anterior a la fundación de los teatros universitarios ha sido agrupado y ubicado como la otredad del profesionalismo, de la contemporaneidad y sus

conflictos interhumanos, porque se le ha castigado por sus telones pintados para decoración, la existencia de un apuntador que era señal de un modo de actuación declamativo y por la ausencia de una escuela para la formación institucionalizada del actor/actriz.

La idea de los teatros universitarios y su reconocimiento profesional del oficio olvida el desarrollo de un teatro anterior, minusvalorado al asociarlo a un teatro fuertemente comercial, en que destacaba la comedia, el melodrama, sainetes, entre otros. Pese a ello, algunos nombres de dramaturgos y obras conforman parte del repertorio del teatro chileno; verbi gratia, el caso de Carlos Cariola y la incorporación de su obra *Entre gallos y medianoche* en la *Antología de Dramaturgia del Bicentenario* (2010).

Junto con la calificación de teatro frívolo, comercial o de entretenimiento, los nombres de las dramaturgas han sido tachados o soslayados por la institución y el mercado, que han asociado la función de autor a figuras masculinas. Sin embargo, hay que acoger la urgencia puesta por los nuevos enfoques y teóricos-literarios que los diferentes movimientos feministas han propuesto para superar las falencias como las deudas con las escritoras y sus obras. “Esto implica revelar la historia de ellas y su obra, haciéndola resonar, es decir, mostrando la importancia de redescubrir a nuestras autoras y artistas teniendo en cuenta cómo su condición de mujeres determinó sus voces, sus contenidos, sus vidas y sus silencios” (Capdevila-Argüelles, p. 19).

Un caso destacable es el de Gloria Moreno, quien confiesa en el prólogo de su libro *Nina* una anécdota significativa para comprender la función dramaturga en esta generación preuniversitaria. Ella cuenta que, tras recibir el primer premio en el Concurso de obras teatrales auspiciado por el Consejo del Teatro Nacional, en diciembre de 1935, un caballero le manifestó: “- ¡Creíamos que Ud. Era hombre! (...) y esto, que en cualquier otra oportunidad me habría puesto furiosa, me llenó entonces de orgullo, porque había llegado a comprender que en Chile existe la creencia de que solamente los hombres son capaces de escribir piezas de teatro” (Moreno, 1945, p.7). En sus palabras se rebela un testimonio común entre las mujeres que han quebrado la

prohibición de la escritura, que exigía que asumieran labores de procreación y no de creación. Por eso, cuando han escrito y han sido premiadas, como es el caso de Moreno, automáticamente se produce una negación de la escritura y se dan razones para ello, como que su lado masculino lo escribió (Russ).

Esta anécdota es similar a otra confesión. Posterior en años y generación, Isidora Aguirre concedió varias entrevistas a Andrea Jeftanovic. Ella testimonia su participación en la escena teatral chilena y las dificultades que tuvo que enfrentar, pues su oficio de dramaturga lo desarrolló en un teatro chileno dominado por hombres y homosexuales (Jeftanovic, 2009), quienes señalan los criterios y temas de la buena escritura. Ellos generan un clima de expectativas, al que deben responder las escritoras y tolerar el doble rasero del contenido (Russ), que las juzga fuertemente porque no se tolera una escritura interior, confesional, como sí es considerado en un hombre⁶. Por lo tanto, para las escritoras/dramaturgas no es posible escribir sobre cualquier tema: ya que deben hacerlo sobre aquello que se espera de ellas, ahí el mérito de Aguirre y de otras dramaturgas al subvertir la norma.

Frente a la necesidad de reafirmar su función de autoras y, por ende, de testimoniar su calidad literaria y teatral, se incorporan en los paratextos declaraciones de hombres. Es el caso de don Joaquín Montero, quien corrobora con su “humilde firma” el valor de la escritura de Luisa Zanelli López en su libro *“Billy” o la historia de un negro*: “Distinguida compañera y notable comediógrafa, que con tanta facilidad como facundia, cultiva la dramática y en todos los géneros, ofrécenos clara muestra de su talento artístico” (1943). Mismo caso ocurre con Deyanira Urzúa, pues en su obra *El teatro del estudiante* se incorporan las “opiniones de hombres eminentes” (Urzúa, 1943, p. 9), entre los que destacan “escritores, profesores y críticos especializados en la materia, como también algunos comentarios de prensa” (p. 9).

⁶ “La invisibilidad social de la experiencia de las mujeres no es “un fracaso de la comunicación humana”. Se trata de un sesgo tramado a nivel social que ha persistido mucho después de que la información acerca de la experiencia femenina está disponible (y a favor del cual incluso se ha insistido públicamente)” (Russ, p. 101).

Sirva un tercer ejemplo en el mismo tono: el caso de Dinka Ilic de Villarroel. Su obra *Campamentos*, cuenta con un prólogo escrito por el mismísimo Antonio Acevedo Hernández. Con su firma, sella su testimonio de jurado del concurso en el que participó Dinka; afirma: “Allí no había nada ficticio, nada traído de los cabellos. Y en cuanto a la tipología era perfecta. El autor -hombre para mí- conocía al dedillo las partes externas e internas de los actuantes (1955, p.117).

Al igual que otras escritoras, como Delmira Agustini, corresponde a “la propia deriva identitaria de quien quiere “parecer”, en definitiva y ante todo, “Autor(a)” (Cróquer, 2005, p. 117). Se valen de los comentarios críticos, que proceden de hombres de letras, elevados a la categoría de prohombres de la cultura, que intervienen “casi siempre en un tono paternalista y celebratorio” (Prado, p.13).

“Saber y decir (...) constituyen campos enfrentados para una mujer” (Ludmer, 1985, p. 48), por ello las dramaturgas reelaboran “las tretas del débil”, como una estrategia para el reconocimiento de su función autora/dramaturga. Ceden, en apariencia, a la autoridad de los hombres de letras y teatro; les permiten incorporar sus elogios, prologar sus obras, porque reconocen el alcance y los resultados de su estrategia: la publicación íntegra de su obra y la consiguiente circulación. En esta dinámica, “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él” (p. 53).

En cuarto lugar, “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1998, p. 46). Por ello, la pregunta es qué roles asumen las escritoras/dramaturgas; cuántas obras escribieron, montaron y publicaron; qué premios recibieron; a quiénes dedican su trabajo.

Fueron escritoras/dramaturgas vinculadas fuertemente a la escena teatral. Fueron primeras actrices o parte de los elencos estables de las compañías. En otros casos, desarrollaron otras labores: profesora como Deyanira Urzúa o secretaria del padre diplomático como Gloria Moreno. En esas labores, fueron también espectadoras

de teatro, vieron en escena el trabajo de sus compañeras y de las compañías españolas que pasaron por el país.

Escribieron y, como dice el epígrafe, ingresaron a la escena teatral del país. Se enfrentaron a la condición efímera del teatro con la transformación de los textos dramáticos que sirvieron de traducción de la escena a obras dramáticas, con “la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos” (García-Barrientos, 2017, p. 48). Sus obras fueron publicadas durante “la época de oro de la industria editorial y del libro en Chile” (Subercaseaux, 2008, p. 221), gracias a empresas como Zig-Zag y Nascimento.

Es difícil inventariar cuánto escribieron y publicaron las dramaturgas del periodo, en tanto existe el desafío de conformar el archivo de todas las escrituras de mujeres. Algunas historias del teatro consignan nombres de obras, muchas sin data, sumado a la dificultad de encontrar los documentos originales y publicados. Sin embargo, es posible conocer los modos de participación de ellas en el campo literario y teatral.

Pese a la falta de archivo, existe un número limitado de obras disponibles en las bibliotecas universitarias y en la Biblioteca Nacional, que permiten realizar un análisis que reconozca sus rasgos particulares, que vinculen la obra literaria con la obra teatral. En una parte significativa, se añade la información de los montajes, elencos y hasta del éxito teatral; en su mayoría se da cuenta de la estructura del drama y se utiliza como dispositivo de atracción. En *Sentimientos Vencidos* de Luisa Zanelli López, se declara bajo el título que es una “Comedia de tesis que rompe las tres unidades clásicas: tiempo, acción y lugar” (1942). En *El instituto de la felicidad* de Gloria Moreno, se incorpora la sentencia estratégicamente crítica tras el título: “Es un tema tan serio que únicamente puede abordarse en broma” (1938).

La información sobre los montajes se incorpora como testimonio del éxito teatral, pues se nombra la compañía de prestigio que estuvo a cargo de la puesta en escena, así como del elenco (en el que se realizaban los nombres de los primeros actores,

divos de la escena). El ejemplo más significativo es la obra *Búscame entre las estrellas* de Patricia Morgan (1947), llevada a escena por la reconocida compañía de Alejandro Flores. El libro incorpora imágenes del montaje y la ficha técnica, la que atrae al público con la siguiente descripción: “Una obra dolorosamente humana con apasionantes escenas que harán verter llanto de ternura a las mujeres, porque cual menos lleva en su vida una ilusión deshecha o una amargura que sella sus labios” (p.2).

Por si toda esta información fuera insuficiente, las publicaciones buscan reafirmarse también gracias a los premios obtenidos. La obra citada de Morgan fue merecedora del Premio Municipal de 1947 y por su importancia acompaña al título en la portada. Igual caso la obra *La última victoria* de Gloria Moreno, que señala: “Obra premiada por el Teatro Nacional y por la Sociedad Bolivariana” (1945).

Como se señaló, sus obras dramáticas acceden a la publicación en su configuración literaria, sin perder vinculación con su realización teatral por compañías importantes dentro del proceso de formación teatral hacia 1930. Para el caso de Patricia Morgan, Alejandro Flores era uno de los actores más versátiles de su generación. Junto a su esposa, Venturita López, recorrían el país y eran esperados por los espectadores de cada localidad.

Estos montajes a cargo de las nuevas compañías nacionales eran en espacios adecuados para la representación, pues la capital y las ciudades importantes de provincia contaban con edificios teatrales. Así, había un circuito teatral y espectadores habituados, que exigían y premiaban los mejores montajes. No se piense entonces que las dramaturgas participaban de modo tangencial de la escena teatral santiaguina y de provincias, pues lograron que sus obras fueran montadas en teatros y como parte de la cartelera habitual, incluso lograron acceder a espacios consagrados para la aristocracia, gustosa de ser vista en la ópera o el ballet. *Sentimientos vencidos* de Zanelli López fue estrenada en el Teatro Municipal de Santiago el 22 de junio de 1937 y con ello demuestra su participación reconocida en la escena teatral de la capital.

Estos espacios teatrales acogieron el trabajo de las primeras compañías nacionales lideradas por los primeros actores, pero por sobre todo fueron

oportunidades abiertas a la escritura de dramaturgas hoy silenciadas. Ellas, además, son contemporáneas de las dramaturgas de los teatros universitarios; si se piensa en términos generacionales, Moreno, Urzúa, Zanelli López, Morgan son una generación en vigencia, que comparte con aquella en gestación: Requena, Aguirre, Roepke.

Hasta aquí, se han presentado dos elencos suspendidos y enfrentados por la crítica, para responder qué es una dramaturga en el desarrollo del teatro chileno contemporáneo. En particular, ha sido una muestra somera de cómo las dramaturgas preuniversitarias participan de la máquina cultural (Sarlo, 1998), para constituirse como autoras y dramaturgas dentro de la primera mitad del siglo XX. Queda pendiente revisar la escritura dramática de aquellas que, si bien escribieron teatro, también lo hicieron en otros géneros, como es el caso de María Elena Gertner en la novela y cuento; así como también las diferentes transformaciones que asumen las dramaturgas tras la reducción del campo cultural con la censura e intervención a las instituciones universitarias por parte de la dictadura iniciada en 1973.

2.1. Géneros y temas de las dramaturgas (1930-1950)

Por último, señalar la figura de las dramaturgas como archienunciadoras⁷, es decir, como responsables de un mensaje mayor que los diálogos individuales de los personajes y, por tanto, caracterizan su trabajo de modo global. Para Hurtado (2011), los géneros y temas de las dramaturgas del periodo fueron las comedias didácticas de Deyanira Urzúa, el drama amoroso en las obras de Patricia Morgan y el drama histórico escrito por Gloria Moreno y Magdalena Petit. Sin embargo, las dramaturgas son archienunciadoras más complejas, porque sus obras no se reducen a los géneros señalados y además ofrecen características particularizadoras.

⁷ El concepto permite identificar la enunciación del autor/autor de la obra dramática y diferenciarla de la locución de cada uno de los personajes, puesto que finalmente "el dramaturgo no habla en su obra, pero esto no impide que un sentido es él quien habla a través de la interacción de sus diversos personajes" (Maingueneau, 2009, pp.156–157).

Sus obras escenifican historias para la nación, de las que es posible agrupar, por ahora, según destinatarios y finalidad. Es un esbozo. Como dice el título, se trata de tempranas aproximaciones a un campo de investigación vasto, que exige, en primer lugar, la reconstitución de un amplio corpus y, seguido, la conformación de equipos de investigación que problematicen la escritura de mujeres más allá de los géneros literarios, a fin de integrar miradas.

El primer grupo lo constituyen obras de fuerte carga histórica, en que sus asuntos son hechos históricos fundacionales para el estado-nación. Por ejemplo, *Arturo Prat o el Combate de Iquique* (1931) de Deyanira Urzúa de Calvo, *La última victoria* (1945) de Gloria Moreno, *La Quintrala* (1935) de Magdalena Petit. Pese a que Domingo Mihovilovic (nombre civil de Domingo Tessier) (1995) afirma que estas obras eran completos desastres en términos de público, no deja de ser interesante la permanencia del género teatro histórico, pues encontrará su mayor reconocimiento en los montajes del TEUCh y TUC de las obras de María Asunción Requena (*Fuerte Bulnes, Ayayema, Chiloé, cielos cubiertos*)⁸.

Destaca el grupo por la elección de protagonistas vinculados a las etapas fundacionales del estado-nación chileno: O'higgins y Prat. Sin embargo, bajo los títulos se vislumbran innovaciones temáticas significativas, pues *La última victoria* tiene como asunto la vida y obra de Bernardo O'higgins, pero desde una óptica familiar: la madre y la hermana son los personajes permanentes para dar cuenta de los intersticios de su gesta política desde el hogar materno. Un ejercicio similar es continuado por Requena en *Fuerte Bulnes*, quien escenifica la gesta colonizadora de Magallanes, pero en el esfuerzo de colonos civiles particulares: chilotes y, principalmente, mujeres. Ambos ejemplos dialogan en la estrategia de poner en escena el revés de la historia, en que las gestas contaron con el apoyo y participación de mujeres, madres, criollas, campesinas, chilotas (Amaya, 2019).

⁸ Si bien se considera el trabajo de Requena como el iniciador de una vertiente de teatro histórico o historicista dentro del teatro chileno contemporáneo, es necesario revisar estas categorías, porque es posible rastrear obras anteriores, con diálogos y rupturas dentro de la tradición. Y esta tradición de dramas históricos también fue desarrollada por dramaturgos, como el caso de Manuel Rodríguez (1938) de Luis Enrique Délano, José Miguel Carrera (1939) de Eugenio Orrego Vicuña, O'Higgins de Fernando Debesa, por citar algunos (Piña, 2009).

Segundo, mientras el lema era “gobernar es educar”⁹, la función dramaturga pone atención en escenificar escenas para niños, niñas y adolescentes. Esta preocupación es transversal en las dramaturgas. Destacan las obras que Deyanira Urzúa publicó en *El teatro del estudiante*, con una bajada que explicita utilidad y destinatarios: “Obras teatrales para alumnos de escuelas, liceos y universitarios”. De extensión breve, sus historias promueven valores republicanos vinculados con la “la patria, la raza, la escuela y el hogar” (1943, p.7).

Se trata de un grupo más amplio de dramaturgas, que escriben para niños y niñas, con temas, géneros y géneros variados. Por ejemplo, Patricia Morgan y Magdalena Petit escribieron obras de teatro a partir de cuentos tradiciones infantiles, como Pinocho o Pulgarcito. En apariencia, se trata de obras sencillas cuya finalidad es la entretención; sin embargo, su producción se enmarca en la preocupación por nuevas estrategias de crianza, que considera a los niños y niñas como sujetos lectores y a la literatura, una herramienta idónea para la formación moral.

Se intensifica en las obras que escenifican la formación de señoritas, pero que no se limitan a un público adolescente, en tanto, siguen la estética del melodrama. Ponen en escena las dificultades que enfrentan las mujeres en el hogar, en la vida pública y laboral. Así es el caso de *Sentimientos vencidos* de Zanelli López, en que un grupo de señoritas comparten su formación al interior de un convento, enfrentadas a la autoridad, el amor y el deber impuesto de dominar las pasiones de la adolescencia.

En obras de Gloria Moreno, la formación del mundo adolescente escenifica una ruptura con el mundo de los adultos, que no comprende su rebeldía y sarcasmo, distinto a los personajes obedientes a padres y tutores. Así ocurre en *Amor y Polisón* o *El Angelito* (1945). Pese a que declara ser “Teatro para la juventud”, se aleja del propósito didáctico-moral, para interpretar el complejo y conflictuado mundo de las adolescentes.

El desarrollo del melodrama es el factor común de las escrituras dramáticas de Urzúa, Moreno, Morgan, Zanelli. Es un género propicio para dar cuenta de escenas

⁹ La frase fue el lema de la campaña presidencial del Pedro Aguirre Cerda, quien alcanzó la primera magistratura en las elecciones del 25 de octubre de 1938. Su formación inicial como profesor marcó su compromiso por renovar la responsabilidad del Estado con la educación pública.

interiores del hogar, que aprisionan y restringen los sueños y libertades de madres, esposas e hijas. Aunque en algunas obras destaquen los tonos de comedia en los personajes de servicio, como en el caso de *Búscame entre las estrellas* (Morgan, 1947), en que los personajes cómicos se enamoran: una mujer mayor y un viudo cegatón.

Otra línea de trabajo corresponde a la escritura de teatro breve, cuya extensión es de un acto y/o un cuadro. Esta práctica es común a todas las dramaturgas del periodo en investigación y obliga a preguntarse por los motivos. Sin claridad de sus causas, es posible intuir razones para su práctica. Una posibilidad está en el ejercicio mismo de la escritura, como en el caso de los textos publicados en revistas. Magdalena Petit escribió *El autor en busca de representación* (1936) y Teresa León, por su parte, publicó *Dos mujeres* (1947); ambas en la *Revista Atenea* de la Universidad de Concepción, espacio de difusión que recogió la reflexión y el ensayo de importantes figuras de la literatura y el pensamiento latinoamericano. Más contemporáneo, es el trabajo de Roepke incluido en la *Revista Mapocho: Martes 13 (Tres obras en un acto)* (1970), en que las obras son un ejercicio de escritura surrealista, absurdo y ominoso.

Por último, la participación de Eglantina Sour en los exitosos radioteatros nacionales generó la escritura y publicación de sus obras bajo un género particular: novela radial¹⁰. Así como los radioteatros traspasaron las ondas y se materializaron en eventos teatrales debido a la exigencia del público de conocer al actor o actriz tras la voz del personaje, también la historia era exigida por el público en configuración libro para su lectura. Esta novela radial, versión novelada o radioteatro novelado conserva la forma dramática del diálogo, junto con la figura de un relator que contextualiza cada uno de los episodios.

Sour destaca como autora dentro del periodo 1930-1950. Pese a tener más de cuatro obras estrenadas o editadas, Hurtado no reconoce su trabajo en alguno de los géneros y temas principales que ella analizó para la dramaturgia chilena de 1890 a 1990

¹⁰ Género frecuente dentro del periodo, como extensión literaria del radioteatro. Es interesante encontrar la participación de primeras actrices como autoras dramáticas, el caso de Flor Hernández en *El Huérfano* (1934) es señero y será continuado grandemente por Eglantina Sour.

(2011). De todas formas, valga la mención a dos de sus trabajos: *Marcela o la tragedia de una vida* (1945), fue protagonizada por Sour junto a su marido Fernando Podesta, a través de la Radio O'Higgins. Todos los datos de su éxito teatral están incluidos en el libro, como si de un programa de mano se tratase. En plena vigencia de los teatros universitarios, se publicó *¿Dónde está mi hijo?: versión novelada de la gran obra radial* (1954), con las mismas características y similar tenor temático del melodrama, con la figura protagónica de una mujer madre.

Cierre

Preguntarse qué es una autora o qué es una dramaturga es un acto reivindicativo de sus obras, porque se oponen a la doble muerte a la que han estado sentenciadas. Como dice Foucault, permite el regreso después del olvido en un acto instaurador.

Lo expuesto aquí es un esbozo de reflexiones tempranas sobre las escritoras de teatro en Chile, durante los primeros años del siglo XX. La crítica ha enfrentado dos elencos, para, en esa operación, destacar la profesionalización de la escritura dramática de Aguirre, Roepke y Requena, en el marco de la modernización de la escena teatral a cargo de las universidades chilenas, a partir de 1941.

Sin embargo, gracias a la revisión expuesta, es posible afirmar que existen líneas continuas y dialogantes entre las dramaturgas. Aquellas asociadas al teatro comercial lograron ingresar a la escena mediante la escritura. Hicieron uso de las tretas del débil, para acceder a los principales escenarios nacionales y la consiguiente publicación, en codificación literaria, de sus textos dramáticos. Recurrieron a las voces autorizadas de la crítica lo que les permitió el que sus obras fueran prologadas y recomendadas, aprovecharon los éxitos teatrales, así como los premios; hicieron públicos sus logros, al punto de ocupar un lugar principal y visible de las portadas y afiches.

Escribieron para públicos determinados -niños, niñas y mujeres, principalmente- con los recursos estéticos que los géneros teatrales del momento disponían para captar la atención de un público, capaz de premiar con éxitos de taquilla o castigar con los más grandes fracasos.

Se intuye que sus preocupaciones temáticas y formales no son opuestas a la dramaturgia escrita en el marco de los teatros universitarios. Por el contrario, la coexistencia de ambos elencos permite suponer que hubo diálogos y coincidencias, como sugiere el desarrollo del género teatro histórico con asuntos nacionales, el ejercicio de escritura de teatro breve (obras en un acto o cuadro), la adhesión al melodrama para revelar las condiciones impuestas al desarrollo del adolescentes y mujeres.

Por último, el estudio de un corpus de obras dramáticas a partir de las categorías de autora/dramaturga permite corregir el modo cómo han sido consideradas las escritoras chilenas. Para evitar, por ejemplo, el modo en que la crítica ha desestimado la escritura de Mistral o Brunet, con acciones de “masculinización”, “infantilización”, “reducción autobiográfica”, “uniformación”, “deshistorización” y “deceso” de la escritura y la escritora (Traverso, 2013, p. 69).

Bibliografía

- Amaya, J. (2019). Más que un drama histórico: comentario dramatólogo de *Fuerte Bulnes* (1955) de María Asunción Requena. *Sophia Austral*, 24, 45–62.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Capdevila-Argüelles, N. (2017). *Autoras inciertas*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Carreño, R. (2002). Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal. *Anales de Literatura Chilena*, 3, 43–51.
- Cróquer, E. (2005). Poner el cuerpo/ hacer semblante: algunas consideraciones en torno al autor(a) latinoamericana. En C. Díaz (Ed.), *Mirar las grietas: diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*. Venezuela: Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres.”
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor? *Litoral*, 25–26, 35–71.
- García-Barrientos, J. L. (2017). *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

- Grass, M., Kalawski, A., Opazo, C., y Vergara, A. (2019). New Opportunities, New Challenges: Graduate Studies in the Context of a New Institutional Paradigm for the Arts and Sciences in Chile. *Theatre Topics*, 29(2), E-1-E-8. <https://doi.org/10.1353/tt.2019.0024>
- Hernández, F., Soler, R., & Martínez, R. (1934). *El huérfano. Novelación de la famosa serie radial*. Impresores.
- Hurtado, M., y Barría, M. (Eds.). (2010). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Bicentenario Chile.
- Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur Ediciones.
- Ilic, D. (1955). *Campamentos*. s.e.
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Ediciones Frontera Sur.
- León, T. (1947). Dos mujeres. *Atenea*, LXXXVII (265), 70–77.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. In P. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Mihovilovic, D. (1995). *Amor y humor del teatro*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.
- Moreno, G. (1938). *El instituto de la felicidad*. Santiago: Imprenta La Libertad.
- , G. (1945). *La última victoria*. s.e.
- , G. (1945). *Amor y polisón*. Editorial Zig-Zag.
- Morgan, P. (1947). *Búscame entre las estrellas. La tarde llega callada*. Santiago: Editorial Tegalda.
- Pérez Fontdevila, A. (2019). Qué es un autor o qué No es un autor. In A. Pérez & M. Torras (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25–59). Icaria Editorial.
- Pérez, A., & Torras, M. (Eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Petit, M. (1936). Un autor en busca de representación. Sátira tragicómica en un acto. *Atenea*, XXXV (133), 111–129.
- Piña, J. A. (2009). *Historia del teatro chileno 1890-1940*. Santiago: RIL Editores.

- Prado, M. (2006). *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*. Valparaíso: Editorial Puntángenes Universidad de Playa Ancha.
- Quiroz, O., & Cifuentes, H. (2010). *Diccionario de tecnolectos latinos*. Valparaíso: Editorial Puntángenes Universidad de Playa Ancha.
- Roepke, G. (1970). Martes 13. Tres obras en un acto. *Mapocho*, 22, 184–215.
- Rojas, B. (1994). Prólogo. En B. Rojas y P. Pinto (Eds.), *Escritoras chilenas. Primer volumen: Teatro y Ensayo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Russ, J. (2019). *Cómo acabar con la escritura de mujeres*. España: Editorial Dos Bigotes.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sour, E. (1945). *Marcela o La tragedia de una vida*. Talleres Gráficos Héctor Benapres.
- , E. (1954). *¿Dónde está mi hijo?: versión novelada de la gran obra radial*. Impresores.
- Subercaseaux, B. (2008). Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950. *Revista Chilena de Literatura*, 72, 221–233.
- Traverso, A. (2013). Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género. *Anales de Literatura Chilena*, 20, 67–89.
- Urzúa, D. (1943). *El teatro del estudiante. (Obras teatrales para alumnos de Escuelas, Liceos y Universitarios)*. Santiago: Impresiones Senda.
- Zanelli, L. (1942). *Sentimientos Vencidos*. Santiago: Editorial Cultura.
- , L. (1943). *“Billy” o la historia de un negro*. Santiago: Editorial Cultura.