

La voluntad histórica de la dramaturgia chilena escrita por mujeres¹

The historical willpower of Chilean playwriting by women

Dr. Juan Pablo Amaya²
jpamaya@ubiobio.cl

Resumen

A partir de la revisión de un corpus de obras dramáticas escritas por mujeres en el marco temporal que va desde la década del 30 hasta 1973, con el cierre de los teatros universitarios tras el golpe de estado cívico-militar, se revisan las obras de Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit, María Asunción Requena e Isidora Aguirre.

Se afirma que existe una voluntad histórica en la dramaturgia chilena escrita por mujeres, desde la generación de dramaturgas de la escena comercial y aquellas que escribieron y montaron al alero de los teatros universitarios. Ellas ponen en escena a los próceres de la patria y posteriormente hay un desplazamiento hacia personajes colectivos participantes de hechos históricos poco recordados en la historiografía nacional y con amplia participación de mujeres.

Palabras clave: Dramaturgia chilena; Dramas históricos; Dramaturgas; Teatros universitarios.

Abstract

Based on a review of a corpus of dramatic works written by women covering the period from the 1930s to 1973, with the closure of university theaters after the civic-military coup (in Chile), the works of Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit, María Asunción Requena, and Isidora Aguirre are analyzed.

It is argued that there is a historical intention in Chilean dramaturgy written by women, from the generation of women playwrights in the commercial scene to those who wrote and staged works under the auspices of university theaters. They bring national heroes to the stage and later shift towards collective characters involved in historical events often overlooked in national historiography and with a significant participation of women.

Keywords: Chilean playwriting; Historical drama; Women Playwrights; University theaters.

Recibido: 30/09/2024. Aceptado: 30/10/2024

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

2 Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción) y académico del Departamento de Estudios Generales de la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.

Introducción

El crítico Durán-Cerda (1970), así como otros estudiosos y estudiosas del teatro chileno, afirma que 1955 fue el año de consolidación de los teatros universitarios chilenos porque se conforma una escritura dramática heredera del objetivo inicial de un teatro nacional. Para ello, toma en consideración un corpus significativo de obras dramáticas escritas, premiadas, publicadas y montadas en el marco del trabajo de las compañías universitarias, así como de sus labores de extensión³.

Los elencos universitarios fundados a partir de 1941 trabajaron por una renovación teatral que, desde el profesionalismo universitario, superara las prácticas teatrales de la primera mitad del siglo xx, desarrolladas desde el oficio. Progresivamente, los montajes de teatro clásico incluirán nuevas expresiones del teatro contemporáneo europeo y estadounidense, junto con obras nacionales, hasta cristalizar en tres vertientes lideradas por tres dramaturgas chilenas: María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke⁴.

La afirmación del crítico es paradigmática, por lo menos, en dos sentidos. Primero, porque configura una efeméride alrededor de la triple coincidencia y proyecta la comprensión de la producción dramática de los teatros universitarios a partir del desarrollo de estas tres vertientes. Segundo, porque son tres mujeres dramaturgas cercanas generacionalmente, en un país en que también las autoras y sus obras han sido soslayadas y silenciadas.

Una de esas vertientes ha sido reconocida en la escritura dramática de María Asunción Requena bajo el rótulo de teatro histórico, historicista o de “valoración del pasado histórico” (Durán-Cerda). El asunto de la obra es la gesta colonizadora de un grupo de chilotos en Magallanes, quienes fundan Fuerte Bulnes y luego Punta Arenas. Si bien la dramaturga es respetuosa de la historia oficial, que narra la participación institucional del reciente Estado de Chile y sus autoridades, ella centra la acción en la participación, especialmente, de las mujeres de Chiloé para la ampliación de los límites de la nación⁵.

Una década después, escenifica *Ayayema*. La obra problematiza la relación del estado-nación chileno con los indígenas australes en la figura controversial y casi mítica de Lautaro Wellington Edén, kawésqar y militar chileno, quien desea educar a sus hermanos de la reducción indígena. El personaje es histórico y el misterio de su final trágico ponen en tensión su identidad y la idea de ser chileno, chilena.

Ya en los 70, se estrenó *Chiloé, cielos cubiertos*, que bajo las etiquetas de folklorismo oculta los hechos históricos del proyecto renovador del gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende. Un grupo de mujeres en la isla espera noticias de sus maridos que han partido a trabajar a la Patagonia, mientras llega la noticia de que el nuevo gobierno desea invertir en mejorar el sector productivo de la mitilicultura, crece la desconfianza de los isleños.

3 El artículo no discute la periodización de la literatura y el teatro chileno. A la luz de la propuesta de una serie de obras dramáticas escritas por mujeres, se propone una lectura del género drama histórico, para comprender sus particularidades formales y las distintas representaciones del pasado.

4 Las tres vertientes reconocidas por el crítico son “valoración del pasado histórico, sátira y crítica social, teatro trascendentalista, con énfasis en la perspectiva individual” (Durán-Cerda, p. 29).

5 “En el marco de los hechos históricos, la dramaturga se esfuerza en reconfigurar el imaginario del sur de Chile. Intenta corregir la serie de omisiones y tachaduras a que ha estado sometida la historia austral del país, para inscribir la gesta colonizadora de la goleta Ancud en los esfuerzos por la construcción del país y por monumentalizar la participación de hombres y mujeres de Chiloé, recientemente ciudadanos chilenos” (J. Amaya, 2019, p. 61).

Así, las obras conocidas como la trilogía del sur escenifican hechos históricos importantes de la nación, pero que han tenido poca representación en las historias oficiales del estado-nación. Junto con ello, pone como protagonistas a mujeres: chilotas, indígenas kawesqar. Las obras:

buscan discutir con los discursos que han construido el pasado de Chile, que tradicionalmente ha respondido a intereses particulares de una élite y de la *intelligentzia* (Subercaseaux). Frente a la exclusión de amplios espacios y habitantes, Requena escenifica comunidades que viven desahogadas de las políticas nacionales, que no alcanzan para dar cobertura e incidir de modo significativo (Amaya, 2016, pp. 215–216).

Sin embargo, cuando se revisa la producción dramática, es posible constatar que hay un corpus de obras dramáticas, en especial dramas históricos, escritas por mujeres dramaturgas, pero también escritoras en distintos géneros y actrices, durante el periodo de funcionamiento de los teatros universitarios: 1941 a 1973. Ellas conforman un elenco suspendido, en tanto no están incluidas plenamente en las historias de la literatura y el teatro, pese a haber escrito, montado y publicado de forma sistemática sus obras, además de haber sido premiadas o haber contado con el aplauso del público.

En la conformación de la historia del teatro chileno y su posterior lectura, se reconoce que hay omisiones significativas al teatro anterior a 1955 y, peor aún a 1941. Pocas obras y autores, casi exclusivamente hombres, han sobrevivido al prejuicio que cayó sobre la dramaturgia anterior o externa a los teatros universitarios: se les tildó de teatro de oficio, nominado teatro comercial, se les desdeñaban sus telones pintados y el uso de apuntadores. Sin embargo, junto a las figuras de Cariola, Mook, Hurtado Borne, Acevedo Hernández, Luco Cruchaga, por nombrar algunos, urge reposicionar a las dramaturgas del periodo, pues desarrollaron una escritura dramática sistemática y que formó parte de la escena teatral nacional.

El artículo propone una lectura de la producción de las dramaturgas chilenas a partir de la escritura de obras del género drama histórico, para comprender el desarrollo del teatro chileno desde las particularidades textuales y temáticas que no han sido interrelacionadas. De esta forma, se deconstruye “el mito del éxito aislado” (Russ, 2019) de las escritoras/dramaturgas, que indica que las mujeres escritoras han sido incluidas en las historias de la literatura/teatro solo a partir de una obra o un grupo de poemas, mientras se omite el resto de su trabajo. Sin embargo, la actual propuesta ha sido comprender a las dramaturgas a partir de sus obras y también en las relaciones escriturales y teatrales de su generación.

Dramas históricos anteriores a los teatros universitarios

Es cierto que gran parte de ese teatro correspondía a un teatro comercial opuesto a la propuesta escénica del teatro profesional universitario; sin embargo, correspondía a una forma de entender el teatro, que satisfacía a un numeroso público que asistía a los teatros de Santiago, más el público de provincias atento a las giras de las compañías teatrales de mayor renombre. Esta dicotomía no puede valorar el teatro en dos antónimos de mal y buen teatro, porque es una acusación injusta que solo se detiene en las carencias y la popularidad del teatro anterior a los universitarios. En esas prácticas teatrales y en la escritura dramática, participan Eglantina Sour, Deyanira Urzúa de Calvo, Luisa Zanelli López, Gloria Moreno, Patricia Morgan, Magdalena Petit, Blanca Arce.

Ellas escribieron en distintos géneros: primero, radioteatros que luego tenían su correlato en puestas en escenas cercanas a lecturas dramatizadas, a petición del público, que también exigía su lectura en “novelas radiales”; segundo, teatro para niños, niñas y adolescentes, con obras breves para su lectura y/o representación al interior de las escuelas; tercero, melodramas o de “imaginación melodramática” (Brooks, 1979) que atraviesa obras de los géneros anteriores; cuarto, teatro breve, generalmente obras en un acto que funcionaban como ensayos de escritura; finalmente, el punto a desarrollar en el artículo: dramas históricos.

Anterior a la aparición de *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, hubo dramas históricos, escritos por mujeres, cuando aún no se definía la función dramaturga. En las memorias de Domingo Tessier (Mihovilovic, 1995), comenta que los dramas históricos se enfrentaban al desinterés del público, así las compañías debían rápidamente cambiar el montaje por alguna comedia que vendiera entradas para la subsistencia de los hombres y mujeres de teatro. Puede que sea cierto, el drama histórico corría con desventaja, pero no deja de llamar la atención su presencia en todas las décadas y, más aún, su publicación cuando el mercado editorial eran pequeñas imprentas. Se revisarán brevemente algunas de estas obras.

En 1931, Deyanira Urzúa de Calvo⁶ publicó *Arturo Prat o el combate de Iquique*. (21 de mayo de 1879). Drama en un acto y dos cuadros. Es una obra breve, que tiene como asunto la figura del héroe y su gesta en la Guerra del Pacífico; figura de larga presencia en la literatura y el teatro nacional (Donoso & Huidobro, 2015)⁷.

El repertorio de personajes es limitado a las figuras históricas: Prat, Serrano, Aldea, Grau. Los acompañan un grupo indeterminado de soldados chilenos y peruanos. En la configuración, Prat es el personaje que domina todo el acto: desde el momento que ha quedado comisionado a resguardar la rada de Iquique hasta su muerte sobre la cubierta del acorazado Huáscar.

6 Deyanira Urzúa Cruzat incorporó el apellido de Calvo para firmar sus obras. Nació en Curicó y, al igual que parte de su familia, estuvo ligada fuertemente a proyectos educativos. Publicó numerosas obras, entre ellas se encuentran: *El capitán veneno: comedia en tres actos y un epílogo basada en la novela del mismo nombre de Alarcón* (1930); *Entres escritores y periodistas* (1930); *El suicidio retrasado* (1931); *El necio orgullo* (1931); *El Tolín* (1931); *La verdadera hermosura* (1931); *La travesura de Rosario* (1931); *La carta misteriosa* (1931); *Recuerdos de una educadora: poesía y teatro escolar* (1983). Si bien su trabajo literario corresponde a la primera mitad del siglo, es relevante que gran parte de sus obras dramáticas fueron publicadas por la importante Editorial Nascimento, que respaldó el desarrollo de la literatura chilena. Además, “todavía en 1961 su nombre forma parte del catálogo” (J. P. Amaya, 2022, p. 168) junto a figuras destacadas del teatro y la dramaturgia nacional.

7 Interesa la figura de Deyanira Urzúa de Calvo porque su producción dramática se mantiene vigente durante los primeros años de los teatros universitarios como demuestra su presencia en los catálogos de la Editorial Nascimento hasta la década del 60.

Predomina fuertemente el uso del soliloquio, como una forma reflexiva del protagonista. Así, revela un mundo interior marcado por el compromiso con la patria y el cumplimiento del deber. Se demuestra desde el inicio, cuando le habla a La Esmeralda: “Mi deber es estar a tu lado y compartir tu suerte, feliz o desgraciada” (Urzúa, 1931, p. 6). Poco a poco se van develando los aspectos más personales como su vida familiar, pero también la convicción: “Yo también tengo sed de gloria, yo también te amo, suelo adorado, y también quisiera morir defendiendo tus derechos” (p. 6).

En los diálogos sucesivos con Aldea y Serrano, se va desarrollando la acción. Se reafirma la convicción expresada en el soliloquio inicial, hasta el enfrentamiento final. La dramaturga escribe con apego y respeto a lo que ha guardado la historiografía oficial; por ello, se incluyen las famosas frases de sus arengas: “¿Almorzó la gente?” (p. 8), “La contienda es desigual” (p. 10), “¡Nadie ha de arriar nuestra bandera!” (p. 10), “¡Al abordaje muchachos!” (p. 11).

Por su configuración en un solo acto, repertorio limitado, predominancia de la figura de Prat en los soliloquios y el tratamiento lineal de la historia, es que la obra de Urzúa corresponde a un drama histórico con una finalidad concreta: para los espacios escolares de formación cívica. Es decir, “contribuye a la solidificación de la identidad nacional, en el lugar central en que el estado configura y reproduce los elementos identitarios: la escuela. Por ello, el trabajo de Urzúa ofrece un texto breve para su lectura, pero sobre todo, para su representación en los anuales actos de conmemoración del 21 de mayo (...) probablemente, bajo el busto o el retrato del héroe” (Amaya, 2022, p. 163).

Aunque pareciera que en su obra hay una insistencia por dotar al imaginario nacional de la fortaleza identitaria que otorga el pasado compartido en la figura de Arturo Prat, sus obras breves publicadas en *El teatro del estudiante* (1943) evidencia la escenificación de una recomposición social, con conflictos en el campo, la ciudad y el norte minero. Esto evidencia que su dramaturgia promociona los valores fundamentales para la formación cívica de la infancia y juventud, junto con otras preocupaciones sociales propias de su generación de la primera mitad del siglo XX.

En 1945, Gloria Moreno⁸ publicó *La última victoria*, en momentos de fundación de los teatros universitarios. Es una obra sobre la vida y obra de Bernardo O’Higgins. El tiempo diegético considera desde la ausencia de Chile y su estadía para formación en Europa, como ocurre en el acto I, hasta la abdicación y su partida hacia el Perú.

La obra está estructurada en tres actos y un número importante de escenas (sesenta y tres), agrupadas en ocho cuadros debido a los distintos espacios: Chillán, Santiago, interiores de la hacienda y los interiores del palacio de la gobernación.

8 Gloria Moreno nació en 1900 bajo el nombre de Ester Irrarrázaval. Como señala Ostria (1994), su trabajo de secretaria de su padre diplomático le significó giras y estadías en diversos países de Europa, Oriente y América. Ofició de traductora de libros desde el francés, inglés y alemán; publicó cuentos, crónicas, teatro y guiones para cine. Entre sus obras de teatro publicadas, destacan: *Mar*, comedia en tres actos (1936), *Nina y Aguas abajo* (1940), *El instituto de la felicidad* (1943), *Amor y polizón* (1945), *La breva pelá* (1954).

En general, su trabajo dramático “significa la presencia innovadora de la perspectiva femenina en la literatrua dramática chilena neorrealista. Lejos del criollismo más o menos folklórico o del naturalismo cientificista” (157).

Si bien la intención de representar la gesta de O'Higgins por la conformación de la república libre del colonialismo español, la obra pone en escena permanente la figura de la madre, doña Isabel Riquelme y su hija Rosita. Ambas mujeres participan en todos los actos y en la mayoría de las escenas, desde los espacios interiores del hogar. Así, la obra da cuenta de los intersticios de la historia, aquello que la historiografía nacional omite para dar realce a las batallas y las decisiones políticas.

Para dar cuenta de los estudios en Europa, la obra presenta la preocupación de la madre ante la tardanza de su regreso. Esa preocupación será permanente: ella a la espera de noticias de batallas, de las alianzas políticas, pero también de acompañarlo a Argentina. La participación de Bernardo también ocurre en esos espacios interiores y siempre en escenas breves, en las que interactúa con su madre y hermana para manifestar su afecto y el inmenso compromiso con la patria.

Esta atención por la vida interior no descuida el rigor histórico de los personajes, ni la cronología de los hechos. Al contrario, siempre las acotaciones señalan los espacios, descripciones y fechas. Por ello, es posible establecer el lapsus entre 1802-1823, desde la Colonia hasta la Patria Nueva.

El subtítulo de la obra "Drama históricos en tres actos inspirados en la vida de O'Higgins" revela aspectos interesantes. Si bien es común la declaración de adscripción a un género y su estructura en los subtítulos, permite reactualizar la discusión entre historia y poesía. Los paratextos brindan una mirada más completa a este asunto. Primero, el prefacio de la autora afirma que "este drama es rigurosamente histórico", pues tuvo como base el epistolario de O'Higgins de Amunátegui, Barros Arana y Vicuña Mackenna; junto a otras fuentes históricas.

Como se declara, hay aquí también inspiración, por la necesidad de completar los vacíos no registrados, menos aún de las mujeres. Para ello es fundamental el estudio del carácter, siguiendo el aristotelismo: "Por sus actos ha ido descubriendo el temperamento de cada uno, y por su temperamento, la actitud que les cupo a lo largo de sus azarosas vidas..." (p. 8).

Finalmente, el trabajo de Moreno ha sido imaginar aquello que falta; en concreto, la vida privada del hogar de O'Higgins que comparte con su madre y hermana. La intuición le ha permitido a la dramaturga la escritura de los "entre actos de un drama" (p. 8) y, en algún grado, hacen una obra más perfecta que la historia, pues "además de haber sido real, fue profundamente humano" (p. 8).

Estas dos obras son dramas nacionales, cuyo asunto histórico está cercano en el tiempo, en tanto que las separan 50 y 100 años, respectivamente. Sus dramaturgias buscan escenificar en el teatro los relatos fundacionales del estado-nación chileno, centrados en sus personajes históricos como motores de la historia. Magdalena Petit se aleja de esta constante, pues escribió *La Quintrala, drama en cinco actos* (1935); su asunto es la figura mítica de Catalina de Los Ríos y Líspeguer, mujer terrateniente de la colonia (siglo XVII), acusada de crímenes y pactos satánicos. Lamentablemente, su versión novelada ha tenido mayor atención, pues se inserta en la larga tradición de obras narrativas sobre el personaje histórico.

Visto hasta aquí, hubo dramas históricos anteriores a 1955 y una parte de ellos fueron escritos por mujeres. De oficio actrices, pero también maestras, desarrollaron un teatro histórico ilusionista, que buscaba “conseguir que el espectador viva el conflicto como si fuera el suyo”, para una valoración del pasado nacional. Sin embargo, ¿qué pasó después de esta efeméride tan valorada por la crítica literario-teatral?

Dramas históricos durante los teatros universitarios

Los temas y motivos de las obras escritas por dramaturgos y dramaturgas de los teatros universitarios fueron variados, pero es posible reconocer un grupo particular que Hurtado refiere como aquellas obras que “pueden ser ordenadas bajo el tema del rescate de personajes o acontecimientos relevantes en nuestra historia patria, desde la colonia en adelante” (1986, p. 25). Por ejemplo, Fernando Debesa escribió *O’Higgins* (1956), *El guerrero de la paz* (1926) para escenificar al sacerdote Luis de Valdivia; por otro lado, Fernando Cuadra en *Rancagua 1814* “relata el trágico desastre de Rancagua, batalla decisiva en la lucha por la independencia” (p. 59).

Las dramaturgas también participan de esta voluntad por un teatro histórico. A las ya mencionadas obras de la trilogía del sur de María Asunción Requena se suma su importante trabajo *El camino más largo* (1959), en que escenifica la vida de una de las primeras mujeres médicas chilenas: Ernestina Pérez.

Dramaturgas y dramaturgos “buscan indagar tras personajes y acontecimientos heroicos, mostrando enterezas y debilidades, sufrimientos y goces de sus protagonistas, conducidos ya sea por ideales altruistas, por ansias de poder, o por meras circunstancias” (p. 59). Sin embargo, quien hizo de los dramas históricos un género propio dentro de su producción dramática y literaria fue Isidora Aguirre (1919-2011).

Es la dramaturga más prolífica en la escritura dramática y en el trabajo realizado a partir del ideario de los teatros universitarios. Sus obras han sido calificadas inicialmente como teatro de “sátira y crítica social” (Durán-Cerda, 1970), adscritas al teatro épico de Brecht, de “trayectorias tan variadas” (Fernández, 2008, p. 41); sin embargo, también presenta dramas históricos, que han merecido la atención de la crítica literaria/teatral: *Los que van quedando en el camino* (1969), *¡Lautaro!* (1982), *Retablo de Yumbel* (1987)⁹.

Como reconoce Carmen Márquez (2008), Aguirre desarrolló una línea característica dentro de su escritura vinculada a una “comprometida revisión de todos los momentos significativos de su país” (p. 17), que “ha elaborado en clave teatral una historia chilena” (p. 17). Su mayor reconocimiento entre el público ha sido *La pérgola de las flores* (1960), que sin ser un drama histórico tiene como asunto (Kayser, 1954) la oposición de las floristas de la Alameda de Santiago a su traslado a principios del siglo XX.

Para Fernández (2008), “el interés de Isidora Aguirre por el teatro histórico se manifestó claramente ya en plena madurez de la autora, desde que en 1979 inició la reconstrucción de los episodios de la conquista española de Chile que habían de conformar *Lautaro*

9 La preocupación de Isidora Aguirre por la historia de Chile y Latinoamérica se mantiene fuertemente durante los años 90 y 2000, periodo en que se aleja de los alcances de la presente investigación circunscrita a los años de existencia de los teatros universitarios chileno entre 1941 y 1973. Para mayor información, valga la mención de sus obras: *Diálogos de fin de siglo* (1988), *Los libertadores Bolívar y Miranda* (1994), *Manuel Rodríguez* (1999), *Diego de Almagro* (2002).

(*Epopeya del pueblo mapuche*)” (p. 42). Esta afirmación cierta respecto a su producción a partir de la década de los ochenta, olvida o no considera a *Los que van quedando en el camino*, por varios motivos, principalmente, por las fuentes de la historia frente a los grandes relatos nacionales.

Los que van quedando en el camino pone en escena el enfrentamiento de los campesinos de Ránquil frente al desalojo del Estado en 1934 y su posterior matanza. Es una obra de teatro épico brechtiano, “dividida en dos partes y con un personaje central que es el que hace la crónica, Mamá Lorenza; una suerte de memoria colectiva que mantiene vivo el recuerdo de los hechos narrados” (Márquez Montes, 2018, p. 21).

Posee una estructura en dos marcos temporales, la protagonista Mamá Lorenza se ve asediada por sus hermanos muertos para dar cuenta de los hechos de la matanza, en que fue testigo y sobreviviente. La petición en escena de los hermanos muertos insiste en el riesgo del olvido; por ello, “la voz femenina (es quien) tiene la obligación y el derecho de la denuncia” (Vogel, 2016, p. 45).

Así, se le ha reconocido bajo la clasificación de teatro testimonial por la voz de la protagonista, pero también por el trabajo de la dramaturga en el territorio. Aguirre reconoce el establecimiento de una metodología para las entrevistas y preparación de la escritura dramática (“tirar el hilito”) (Jeftanovic, 2009), desde *Población Esperanza* y *Los papeleros*, “que consistía esencialmente en buscar informantes claves que pudieran compartir con ella sus recuerdos y reflexiones” (Stranger, 2021, p. 26).

Efectivamente, Aguirre recogió testimonios, pero también revisó las fuentes tradicionales de la historia, acudió a las fuentes escritas: sumó “indagar en los archivos, consultar la prensa de la época” (p. 26). Su trabajo no es solo testimonial, también es histórico, en tanto reconoce la necesidad y validez de los relatos orales testimoniales como fuentes para la historia y la escritura literaria/teatral, pues “el hecho que Isidora hiciera entrevistas, que visitara la zona, que estudiara archivos es lo que “garantiza” para los lectores y espectadores que el texto tiene fundamentos de realidad” (p. 40).

Es un drama histórico que rompe con la linealidad causal de la narración/representación clásica de las obras de la generación anterior. Su construcción en dos tiempo y concentrados en la voz de Lorenza “permite a la autora abarcar, al menos, treinta años de historia de movimientos campesinos” (p. 41) y pone de relevancia el papel de las mujeres como guardadoras de la memoria colectiva, lejos de la memoria escrita por la historia.

Como toda obra sobre el pasado, es también sobre el presente. Se denota fuertemente esta vinculación entre ambos tiempos en los diálogos, cuando se habla del pasado, el coro responde: “Igual que hoy” (Aguirre, 1970, p. 1), para denunciar la permanencia de las condiciones y estructuras que fijan la desigualdad para los campesinos y la similitud de la reforma agraria del treinta y del sesenta. El tema vincula la puesta en escena con el contexto político del país y va a significar un apoyo propagandístico fundamental: “la obra está completamente en sintonía con las ideas del programa de Salvador Allende, y cada una de las “Batallas”, pone énfasis en un aspecto que se debía vencer para llevar a cabo los procesos de cambio que requería una nueva sociedad: educación, alfabetización, unidad, identidad e integridad de los campesinos” (Stranger, 2021, p. 43).

El drama histórico chileno escrito por mujeres

La relación entre historia y literatura ha sido atendida desde antiguo. De alguna forma, la literatura no escapa al transcurrir del tiempo humano y lo aprehende. Por eso, la novela y el teatro, también la poesía en su género épico, han representado el pasado, pero a juicio de Mayorga (2015), el teatro lo ha hecho de manera especial porque fue el primer medio debido a su carácter asambleario. Esta necesidad encontró en el teatro “el primer modo de hacer historia” (p.1), puesto que su intensidad proviene de que “personas de otro tiempo son encarnadas -o reencarnadas- por personas de éste” (p.2).

Si los griegos encontraron en las epopeyas y el teatro las señas de una identidad compartida de ese pasado lejano constitutivo para la comunidad imaginada, también en el caso chileno. Hay una tradición literaria/teatral nutrida de la historia nacional, cuya fuerza en escena se vuelve potencia, en tanto, en los montajes de los dramas históricos las “el actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación” (p. 2).

Por tanto, las preguntas del artículo sobre las propuestas y modos de representar ficciones hacen la urgente pregunta por las emociones, reflexiones de los y las espectadores, tan inaccesibles desde los espacios literarios. Por lo pronto, se sabe que las dramaturgas optaron por las vidas particulares o las existencias colectivas, pero con la certeza de acceder a experiencias y emociones universales, “porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa” (p. 4)

El inicio del artículo ha sido la efeméride instalada por Durán-Cerda para fijar el desarrollo del teatro chileno contemporáneo en 1955. En particular, su afirmación de que *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena inaugura un teatro de “valoración del pasado histórico”. La fuerza de la trilogía del sur marca un desarrollo del drama histórico con la escenificación de hechos y espacios que poco forman parte de los imaginarios de la nación. Del mismo modo, las obras de Aguirre también ponen en escena hechos y personajes lejanos a los discursos históricos; después de 1973 volverá a los personajes históricos también lejanos a la oficialidad, como Lautaro o Manuel Rodríguez.

Es productivo mirar la producción dramática anterior a 1955 y a los teatros universitarios, porque hay obras publicadas y estrenadas por dramaturgas que también escribieron dramas históricos. Es un género significativo en la historia del teatro chileno, como lo evidencian las obras de Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit. En primer lugar, las dramaturgas pertenecientes a una generación anterior a los teatros universitarios escribieron obras dramáticas que abordan asuntos y personajes que están narrados también por la historiografía nacional, pero los ponen en escena a partir de una poética que releva la vinculación del teatro con la escuela y la formación del alma nacional, así como los interiores de la historia. En segundo lugar, la generación posterior traslada su interés a la representación de los hechos históricos en que participan chilenos y chilenas cuyos nombres no han pasado a la posteridad, pero que participaron en actos profundamente políticos para la constitución de la nación o la defensa de su dignidad frente a la explotación del capital.

Lamentablemente, este trabajo se ve ensombrecido por las carencias del archivo. Como demuestra el trabajo del Núcleo de investigación y creación escénica (NICE), hay obras no encontradas, pese a conocer su autoría, año de publicación y/o estreno, así como otros datos reseñados en diarios y revistas. Pese a esta falta, es imperativa la lectura relacional de las obras de teatro escritas por mujeres.

En conclusión, es importante afirmar dos cosas. Primero, la dramaturgia chilena del siglo xx escrita por mujeres siempre ha estado vinculado fuertemente a la representación del pasado histórico nacional. Hay una voluntad histórica que atraviesa distintos momentos y temáticas del teatro chileno: desde los teatros comerciales (de oficio) a los teatros universitarios (profesionales); y se desplazan los asuntos desde las figuras heroicas individuales de los “episodios nacionales” a las gestas colectivas de la defensa popular ante el estado-nación.

Las obras analizadas aquí, así como las mencionadas, son dramas históricos, entendidos en tanto “construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento” (Spang, 1998, p. 26).

Corresponden a una interpretación particular del pasado histórico, con una finalidad también particular. Las obras de Urzúa, Moreno, Petit tienen asuntos similares: la gesta y la vida privada de figuras históricas fundamentales para la nación, desde la colonia, hasta los albores de la república. Fueron escritas y montadas con la convicción de que la tragedia tiene la historia (Lope de Vega) y porque esos hechos son fundamentales para la configuración de la comunidad imaginada (Anderson, 1993). Lectores/espectadores son quienes habitan las escuelas, como sucede en Urzúa explícitamente; de igual forma, uno puede pensar receptores similares para la obra de Moreno, pero también hombres y mujeres que necesitan conocer los interiores domésticos de la historia.

Son dramas históricos nacionales, que buscan un efecto ilusionista, pues se esfuerzan por “intentar embargar, ilusionar al público de tal forma que se identifique con las figuras y su problemática, con otras palabras, conseguir que el espectador viva el conflicto como si fuera el suyo” (Spang, p. 30): el compromiso con la patria o los esfuerzos de la maternidad. Similar ilusionismo ocurre en las obras de Requena, que escenifica conflictos interhumanos, principalmente de mujeres y nuevos chilenos.

Distinto es el caso de los dramas históricos de Isidora Aguirre, pues entienden la historia con influencia marxista expresada en las formas del teatro épico de Brecht. Aquí el pasado histórico sirve como contraposición al presente: “se comprende como constante comparación del pasado feudal, aristocrático, burgués con el urgente futuro socialista” (p. 25). Por lo tanto, su finalidad ya no es individual, sino que la movilización colectiva para cambiar las condiciones del presente y el futuro.

Al igual que Requena, la escritura de Aguirre anterior a 1973 se aleja del drama histórico que parte de la individualización de un personaje histórico. La acción se desarrolla por personajes colectivos enfrentados a las circunstancias históricas pocas veces incluidas en la historia nacional, lo que contribuye a visibilizar a otros/otras sujetos sociales desconocidos en las metrópolis de clase media y burguesa.

Estos dramas históricos coinciden con los procesos de la escenificación de las mujeres en las obras dramáticas de las dramaturgas del periodo, en tanto hay un tránsito desde el hogar a la participación pública. Representan “mujeres situadas al interior de la casa, es decir, la familia como núcleo central” (Saavedra et al, p.20), como el caso de *La última victoria* hasta las obras de Requena y Aguirre en que se perfila “una nueva mujer, dejando de ser objeto para devenir sujeta que, al igual que el hombre, crea, habita el mundo y también lo construye” (p.20).

El dramaturgo Juan Mayorga clasifica el teatro histórico en cinco categorías¹⁰ según su propuesta política respecto de la representación del pasado. En general, es posible reconocer que las obras del periodo corresponden a un teatro histórico consolador, “que presenta el pasado como escalón en el ascenso hacia la actualidad” (p.8). Es decir, cada uno de los hechos históricos elegido como asunto para el teatro histórico son constitutivos del presente; pese a los éxitos o fracasos en la historia nacional son fundamentales para entender el progreso relativo conseguido.

Pese a ser un teatro histórico consolador, los dramas históricos se vuelven desestabilizadores. No es que *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena inaugure un teatro historicista como afirma Durán-Cerda, sino que provoca una ruptura en las certezas de la historia nacional. Es decir, Requena y Aguirre abren la escena a nuevos cuestionamientos, pues se alejan de la historia de los próceres y eligen una intrahistoria en la que participan campesinos y mujeres.

Segundo, el desarrollo de la voluntad histórica del teatro chileno ha sido fuertemente propuesta por la escritura dramática de mujeres, que de distinta formación, participan de las escenas teatrales y su configuración literaria. Sus obras, también, incorporan como protagonistas a mujeres, vinculadas a los héroes nacionales o de representación popular en la lucha política y social.

Este ejercicio de análisis exclusivo de la producción dramática de mujeres durante un periodo limitado de la historia teatral y literaria se inscribe en el esfuerzo por “diferenciar la historia general y la historia específica de las mujeres en cuanto sector de la población sujeto a determinantes socioculturales distintas” (Prado, 2006, p. 14). Es posible comprender el teatro chileno desde su voluntad histórica y abrir una clave de lectura, que organice las historias de la literatura y del teatro más allá de las generaciones que actualmente rigen la historiografía. Por consiguiente, evitaré, en parte, la serie de tachaduras y omisiones a que han estado sometidas las dramaturgas y sus obras.

10 Las cinco categorías señaladas por Mayorga son teatro histórico consolador, teatro histórico del disgusto, teatro histórico estupefaciente, teatro histórico narcisista, teatro histórico ingenuo.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Mueller.
- Amaya, J. (2019). Más que un drama histórico: comentario dramatólogo de Fuerte Bulnes (1955) de María Asunción Requena. *Sophia Austral*, 24, 45–62.
- Amaya, J. P. (2016). *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para la construcción de otra nación chilena y otra literatura nacional*. Universidad de Concepción.
- Amaya, J. P. (2022). “Los escenarios pedagógicos de la dramaturgia de Deyanira Urzúa de Calvo”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 32(1), 158–172. <https://doi.org/10.15443/rl3210>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Brooks, P. (1979). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Vol. 74). Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/3726925>
- Donoso, C., & Huidobro, M. (2015). El héroe representado: la figura histórica de Arturo Prat en el teatro chileno. *Historia*, 396, 195–220.
- Durán-Cerda, J. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. Aguilar.
- Fernández, T. (2008). Isidora Aguirre y el nuevo teatro histórico. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso* (pp. 41–51). Universidad de Sevilla.
- Hurtado, M. de la L. (1986). “La dramaturgia en el movimiento teatral chileno”. *Apuntes*, 94, 5–69.
- (1997). *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Michigan: Gestos, Ediciones Apuntes.
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Ediciones Frontera Sur.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.
- Lagos-Kassai, S. (2006). *Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX*. Telón de Fondo, 4, 1-42.
- Márquez Montes, C. (2008). Historia chilena, historias en el teatro de Isidora Aguirre. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso* (pp. 17–25). Universidad de Sevilla.
- Mayorga, J. (2015). *El dramaturgo como historiador*. Postmetropolis. <http://www.postmetropolis.com/textos/post/pos0002.pdf>

- Mihovilovic, D. (1995). *Amor y humor del teatro*. Ediciones Universidad de Magallanes.
- Moreno, G. (1945). *La última victoria*. s.e.
- Ostria, M. (1994). Gloria Moreno (1900). En B. Rojas & P. Pinto (Eds.), *Escritoras Chilenas. Primer volumen. Teatro y ensayo*. Cuarto Propio.
- Petit, M. (1935). *La Quintrala. Drama en cinco actos de la novela del mismo nombre*. Imprenta El Esfuerzo.
- Prado, M. (2006). *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*. Editorial Puntángelos Universidad de Playa Ancha.
- Russ, J. (2019). *Cómo acabar con la escritura de mujeres*. España: Editorial Dos Bigotes.
- Saavedra, L., Artés, P. y Farías, M. (2020). *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Santiago: Oxímoron.
- Spang, K. (1998). Apuntes para una definición de la novela histórica. En K. Spang, I. Arellano, & C. Mata (Eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Stranger, I. (2021). “Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre: entre acontecimiento histórico y reconstitución dramática”. *Revista Artescena*, 11, 25–45.
- Urzúa, D. (1931). *Arturo Prat o El Combate Naval de Iquique y El suicidio retrasado*. Imprenta Nascimento.
- Teatro del estudiante. (Obras teatrales para alumnos de Escuelas, Liceos y Universitarios)*. Santiago: Impresiones Senda.
- Vogel, V. (2016). “Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno. Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre. Puntos clave para la denuncia de la matanza de Ranquil, 1934”. *Documento Lingüísticos y Literarios*, 33, 32–50.