



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

REQUENA, AGUIRRE Y ROEPKE:

**Nuevas formas de construcción de lo femenino en tres dramaturgas de la
Generación del 50 y su impacto en la autoría escénica contemporánea**

Estudiantes:

Katherine Sofía González Saavedra y Natalia Luz Palacios Echeverría

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciadas en Teatro con mención en interpretación y
dramaturgia.

Santiago de Chile
2023

©2023, Katherine Sofía González Saavedra y Natalia Luz Palacios Echeverría

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a sus autoras.

Tesis dedicada a cada mujer que ha sido invisibilizada o mínimamente reconocida por su trabajo en la historia del teatro chileno.

Agradecimientos de Katherine

Agradezco, primero que todo, a nuestra profesora guía, la Dra. Claudia Cattaneo, por su permanente acompañamiento y su infinita paciencia con nuestro proceso. Gracias por creer en nosotras, en nuestra investigación y por ser nuestro principal referente femenino.

A Natalia, mi compañera de tesis, por su enorme humildad, su paciencia y su empuje para sacar adelante este proyecto.

Agradezco a Patricio, mi padre, por ser mi ejemplo más importante de presencia, perseverancia y amor, además de ser la sonrisa que siempre anhelo ver cuando me siento en medio de la incertidumbre.

A Andrea, mi hermana, quien es más de la mitad de mi corazón y las manos que levantan mi cabeza cada vez que necesito volver a poner los ojos en el camino.

A Carolina, mi madre, por ser la estrella más preciosa que permanentemente ilumina y acompaña mis decisiones.

A Ruth, Guillermina, Jorge y Pedro, mis abuelas y abuelos, por permitirme estar aquí y tener los más hermosos recuerdos de amor y bondad.

A Doris y Checho por ser mis ángeles, mi hogar y dos pilares de mis cimientos.

A Catalina, mi compañera de vida, por abrigar este proceso con su amor, paciencia y permanente comprensión.

A mi amiga Yinela, por ser mi hermana del alma que cuida y acompaña cada viaje.

Agradecimientos de Natalia

Quisiera personalmente agradecer a nuestra profesora de proceso de tesis Claudia Cattaneo, ha sido un camino largo y usted nos sostuvo la mano en cada paso que dimos, no solo nos acompañó y guió, sino que nos mostró el coraje y el valor que tiene pensar , investigar y escribir, tanto como personas, pero más importante como mujeres, porque usted nos recordó que estamos luchando también desde acá y eso lo vuelve mil veces más significativo e importante, gracias por la confianza y la genuinidad.

Agradecer a mi compañera Katherine que ante todo panorama, siempre estuvo conmigo para construir este proyecto, agradecerte porque ha sido todo un privilegio ser tu compañera en este proceso y compartir contigo esta experiencia investigativa. Agradecida de ti y el cuarto privado que también fue creado al compartir nuestras historias mientras escribíamos este proyecto, gracias por tu paciencia y compañía, lo logramos.

A las mujeres del teatro quisiera agradecerles su coraje y amor por este oficio, lo que hacen es tan importante y no nos tenemos que detener jamás, porque estamos haciendo historia desde mucho antes de lo que nos cuentan, así que agradecida por el espacio que construyeron las de antes, las de ahora y las de después.

Por último, a Genoveva, mi mami, por ser mi eterna referente y fan, sin tu hombro, esto hubiese sido más difícil, porque ahora entiendo el amor que tienes por investigar y descubrir y es maravillosa tu labor. Te amo.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV

AGRADECIMIENTOS	V
TABLA DE CONTENIDOS	VI
ÍNDICE DE TABLAS	VII
RESUMEN	VIII
Introducción	1
Capítulo I: Los significados de lo femenino en la dramaturgia de los años 50-60.	
1.1 Definición de lo femenino	
1.2 Contexto social y político de la dramaturgia de los años 50-60	
1.3 La construcción de las feminidades desde la mirada masculina de los años 50-60: una herencia de las décadas anteriores	
Capítulo II: Nuevas formas de construcción de lo femenino en las obras de Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011) y Gabriela Roepke (1920-2013) y su impacto en la autoría escénica contemporánea.	
2.1 María Asunción Requena (1915-1986)	
2.2 Isidora Aguirre (1919-2011)	
2.3 Gabriela Roepke (1920-2013)	
2.4 El impacto de la construcción de lo femenino en la autoría escénica contemporánea	
Conclusiones	
Bibliografía	

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro nº 1:

Panorama de dramaturgas y dramaturgos del período y sus principales obras: 48

Panorama de dramaturgas y dramaturgos del período y sus principales obras: 49

Cuadro n° 2:

Signos de lo femenino en la obra Ayayema (1964) de M. A. Requena: 61

Signos de lo femenino en la obra Ayayema (1964) de M. A. Requena: 62

Cuadro n° 3:

Signos de lo femenino en la obra Chiloé, cielos cubiertos (1972) de M. A. Requena:
66

Signos de lo femenino en la obra Chiloé, cielos cubiertos (1972) de M. A. Requena:
67

Cuadro n° 4:

Signos de lo femenino en la obra El camino más largo (1959) de M. A. Requena: 70

Signos de lo femenino en la obra El camino más largo (1959) de M. A. Requena: 71

Cuadro n° 5:

Signos de lo femenino en la obra Los papeleros (1953) de Isidora Aguirre: 81

Signos de lo femenino en la obra Los papeleros (1953) de Isidora Aguirre: 82

Cuadro n° 6:

Signos de lo femenino en la obra Los que van quedando en el camino (1969) de I.
Aguirre: 84

Signos de lo femenino en la obra Los que van quedando en el camino (1969) de I.
Aguirre: 85

Cuadro n° 7:

Signos de lo femenino en la obra ¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María
González? (1969) de I. Aguirre: 88

Signos de lo femenino en la obra ¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González? (1969) de I. Aguirre: 89

Cuadro nº 8:

Signos de lo femenino en la obra La Telaraña (1958) de Gabriela Roepke: 93

RESUMEN

A partir de nuestro interés por la autoría escénica de mujeres y el rol de la mujer en las distintas áreas del teatro a nivel nacional, específicamente en la dramaturgia e interpretación, abordamos la presencia de éstas en el teatro chileno contemporáneo como un suceso de análisis, pues con el paso de los años hemos podido ser testigos de las importantes modificaciones que esta presencia ha experimentado. Creemos fuertemente en la influencia de figuras históricas dentro de la autoría escénica, además de visibilizar su vida y trabajo, por lo que consideramos relevante presentar esta investigación, la cual tiene como pregunta principal ¿Cuáles fueron las nuevas formas de construcción de lo femenino propuestas por tres dramaturgas de la generación del 50 que impactan en la autoría escénica contemporánea? Para responder esta pregunta, desarrollamos un trabajo de carácter cualitativo, basado en revisión de textos dramáticos, y nos propusimos tres objetivos específicos para desarrollar nuestra investigación y llegar a nuestra conclusión I. Categorizar los significados de lo femenino en la dramaturgia de los años 50-60, proponiendo lo femenino como una categoría de análisis. II. Identificar las nuevas formas de construcción de lo femenino en las 3 obras más relevantes de Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011) y Gabriela Roepke (1920-2013). III. Establecer la manera en la que esta construcción de lo femenino, iniciada por estas tres dramaturgas, ha impactado y ha dejado un legado en la autoría escénica contemporánea.

Considerando lo analizado en cada uno de los textos dramáticos, pudimos reconocer cómo estas dramaturgas, en su rol de mujer y escritora, fueron construyendo, proponiendo y visibilizando la figura de lo femenino desde una mirada crítica y en base a una conjugación entre el arte y lo político, entendiendo éste concepto como una fuerza vectora que direcciona sus escritos y abre camino a las autorías escénicas de mujeres en la actualidad, lo cual nos parece el punto más importante de nuestra investigación: examinar cómo, desde la construcción de lo femenino en la autoría escénica contemporánea chilena, las mujeres han podido situarse en la esfera pública y en un lugar de visibilidad importante, pues quienes escriben, dirigen e interpretan ya no son solo hombres.

Introducción

En los últimos 10 años, la sociedad chilena ha comenzado una profunda revisión de su construcción respecto a las relaciones de género que en ella se establecen. Lo mismo ha ido ocurriendo en distintas disciplinas del conocimiento, donde ya existen variantes teóricas y autores/as que han criticado la existencia e influencia del pensamiento patriarcal en la construcción de los saberes y de la ciencia.

Gracias a la emergencia de este pensamiento crítico, estas nuevas teorías y saberes están sometiendo a procesos de revisión y reconstrucción a los antiguos paradigmas, permitiendo comprender de dónde proviene, cómo surge y se traspa el conocimiento, trayendo como consecuencia, no solo una inclusión más igualitaria de las mujeres y las disidencias sexuales, sino, una apertura de marcos que permite entender otras formas de pensar y relacionarnos como humanos, como cultura y como sociedad.

La subordinación de las mujeres y su lugar diferencial en nuestra sociedad, que guía las relaciones de género, ha sido una problemática en discusión constante en la sociedad chilena contemporánea, y la razón de ello, ha sido el surgimiento del movimiento feminista a comienzos del siglo XX, manifestándose fuertemente para sacar a las mujeres del lugar de subordinación y desventaja en el que se ha encontrado históricamente y que se mantiene también hoy. A su vez, ha permitido ir logrando y generando diferentes cambios en las políticas públicas del país, ya que contemplan un enfoque de género por la necesidad y demanda de una mayor equidad y reconocimiento.

Uno de los primeros hitos que marcan la historia de la mujer, es el primer Movimiento Sufragista de Chile (primeras votaciones femeninas: 1935-municipales /1949-presidenciales), donde la mujer buscaba participar de las instancias de elección de representantes e integrarse a las políticas institucionales (parlamento y partidos), posicionándose como un sujeto político.

Otro hito importante, fue el destacado rol de las mujeres contra la dictadura militar, pues, muchas de ellas resultaron ser pioneras a la hora de denunciar y reclamar el paradero de los detenidos y/o desaparecidos, sin dejar de alzar la voz contra la represión que las intentaba minimizar y despolítizar en los espacios públicos, abriendo paso al surgimiento de nuevas formas de organización femenina para las siguientes décadas (70'-80').

También podemos referirnos a la llegada de Michelle Bachelet al poder en el año 2006, convirtiéndose en la primera mujer en ocupar el puesto de presidenta de la República,

siendo su gobierno el primero en tener un gabinete con paridad de género, es decir, la misma cantidad de mujeres y de hombres y con el mismo derecho a voz y voto.

A su vez, se fueron dando otros hechos como la creación del Ministerio de la mujer y equidad de género en el año 2015, bajo el segundo mandato de Bachelet, la creación de instituciones como el SERNAMEG¹, la apertura de temas como el aborto tres causales (2015) y la lucha por una vida sin violencia de género.

Todos estos hitos que han cambiado las políticas públicas y han marcado un antes y un después en la historia de Chile, nos permiten vislumbrar un cambio importante de paradigma en relación con la *igualdad de género* (PNUD Chile, 2009-2018). Esto se puede ver reflejado en las formas en que se comienzan a abrir algunos espacios para la mujer, históricamente relegada a un segundo plano como resultado de las construcciones patriarcales que han primado en nuestra cultura. No obstante, se sigue evidenciando una constante violencia estructural y sistémica hacia las mujeres y las disidencias sexuales. (Memoria chilena, Historia, Mujeres y género en Chile).

Además, lentamente la concepción de género y sexo se comienza a discutir en todos los ámbitos y niveles de la academia y de la sociedad, lo cual se vuelve relevante de comprender a la hora de plantear un enfoque de género para nuestra investigación.

Primero, tenemos que comprender la categoría de *sexo*, la que es entendida como una construcción biológica (sexo varón, pene / sexo hembra, vagina). (Dorlin, 2009, p. 9).

Por otro lado, se encuentra el *género*, entendido como una categoría de análisis y no solo como “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Scott en Nash y Amelang, 1990, p. 28), pues, “las feministas de una forma más literal y seria, han comenzado a emplear el ‘género’ como forma de referirse a la organización social de las relaciones entre sexos.” (Scott en Nash y Amelang, 1990, p. 24); y los atributos y características sociales que se construyen de lo femenino y lo masculino, que recaen sobre el cuerpo para ir generando identidad (Dorlin, 2009), rompiendo las estructuras sociales y patriarcales de “la lógica binaria y excluyente que ordena la distribución del poder entre varones y mujeres de forma no equitativa. (Burin, 1998; Meler, 2000).

Ahora bien, sobre el género se ha evidenciado una violencia constante cuando escapa de las concepciones de *normalidad* impuestas por la sociedad, pues, cuando se escapa de la

¹ Servicio Nacional de la Mujer y la Equidad de Género.

norma, se genera una ruptura de los cánones, acarreado caos, un caos indispensable para que de él surjan nuevas formas de organización social. El término violencia de género, se podría identificar como la violencia que ejerce un hombre contra una mujer en variadas situaciones y contextos; y como la violencia que se ejerce contra cualquier diversidad sexual. Acogemos la definición de violencia de género que propone Raquel Osborne (2009), al respecto y a partir de cuatro puntos principales:

1. Es un fenómeno estructural, como se observa en el amplio espectro que abarca desde la violencia sexual hasta los malos tratos crecientes, entre otras muchas situaciones. El fundamento de las mismas se halla, en buena parte, en el modo en que están establecidas las relaciones de género en un sistema patriarcal.
2. Es un mecanismo de control de todas las mujeres, respondiendo al principio de que «mientras haya una sola mujer agredida, cualquier mujer puede serlo».
3. Representa un continuo, es decir, sería un extremo de conductas que se consideran normales.
4. Todo ello explica que, a pesar de la lucha emprendida y de las medidas tomadas, siga existiendo una gran tolerancia hacia este tipo de conductas violentas.

En la lucha contra las violencias y en pos de los derechos de las mujeres, el feminismo, y sus diferentes expresiones, ha tenido un rol protagónico haciéndose cada vez más visible y respetado como un movimiento y teoría válida. Comienza a visibilizarse en su primera ola entre los años 1935 y 1945, cuando se logró el voto femenino. La segunda ola, se produjo durante la dictadura militar, cuando las mujeres comenzaron a manifestarse contra la violencia cívico militar que se desarrollaba en el país y por los detenidos desaparecidos que en su mayoría eran sus hijos, padres y esposos. La tercera ola surge en esta última década, cuando las mujeres chilenas iniciaron una serie de movilizaciones desde la organización social, específicamente en instituciones académicas de educación superior.

Si bien, en Chile se produjo una ampliación de la mirada hacia el feminismo con la elección de la primera mujer presidenta, no fue hasta el año 2018 cuando empezaron a verse acciones y organizaciones concretas por parte de los movimientos feministas,

específicamente académicas y estudiantes de instituciones superiores en contra de la violencia de género y el sexismo institucional que vivenciaban (y vivencian) las mujeres.

En los últimos años, la violencia sistemática que actúa desde distintas esferas de dominación hacia y contra las mujeres (Alfaro, 2021), ha impulsado un diálogo creciente en torno al feminismo, impactando en distintas áreas de la sociedad. Sin embargo, y a pesar de que está constantemente presente en los medios de comunicación, política e instancias sociales:

(...) esa presencia no implica en demasiadas ocasiones ni compromiso, ni sensibilización, ni comprensión de la violencia de género en todas sus dimensiones. (...) Son muchos los mitos, estereotipos y lugares comunes que rodean la violencia de género y la introducen en el imaginario social de una manera confusa y sin duda contraproducente. Este hecho no es ajeno (...) al androcentrismo y a la misoginia que el patriarcado genera para producirse y reproducirse a lo largo de los años. (Osborne, 2009, p. 403).

Es por ello, que podríamos entender la violencia de género como un problema que no abarca solo el ámbito privado, sino como un problema social en proceso de visibilización, ya que “los problemas sociales son, por definición, cuestiones públicas y no cuestiones personales o privadas” (Bosh y Ferrer, 2000, p. 10) que afectan a un grupo importante de la sociedad. No obstante, y a pesar de la relevancia que en los últimos años ha desarrollado la violencia de género como problema social, aún no es posible determinar que existe un diálogo efectivo capaz de modificar las normatividades de género que rigen la sociedad y, con ello, generar acciones que puedan evidenciar el machismo en las redes y mecanismos de poder, a nivel micro y macro y en formas explícitas e implícitas. El machismo que afecta a todas las esferas en distintas escalas de dominación y que se ve representado en ellas de distintas formas, como hemos visto que ocurre en el plano de lo social, en el plano del conocimiento, en el plano de las relaciones y, por supuesto, también en el plano del arte, especialmente en el teatro, porque éste es una representación/reflejo de la sociedad.

Un claro ejemplo de ello es el tratamiento que los medios de comunicación convencionales dan a la violencia de género, pues, con titulares sensacionalistas no permiten

la visibilización del origen del problema y la estructuralidad que sitúa a la víctima en el foco del cuestionamiento social, ya que el énfasis está puesto en las acciones de la víctima y no del victimario, replicando la violencia de género que atraviesa nuestra sociedad. Esto da paso a una naturalización de la violencia, lo que responde al último punto de los cuatro que nos propone Osborne en su descripción sobre violencia de género, el cual apunta a la amplia tolerancia que existe por parte de la sociedad hacia las conductas violentas y las consecuencias del sistema patriarcal. Los medios de comunicación tienen una responsabilidad directa frente a las construcciones de una sociedad:

(...) los periodistas y la labor que hacen a través de los medios de comunicación tiene una influencia fundamental en la formación de opinión pública y por ende en lo que se considerará como una problemática social y lo que no. Por esto se deduce que los medios de comunicación son una herramienta poderosa, debido a la influencia que ejercen en el público, lo que según J.L. Pintos (2005) se debe a que permiten la generación de imaginarios sociales, los que a su vez ayuda a que las personas entiendan la realidad de cierta manera. Lo que en este caso tendría directa relación con cómo el público lector percibe a las víctimas de violencia de género y a los victimarios. (Onel, 2017, p.161).

Esto apunta a la necesidad de generar conciencia de que las acciones ligadas a violencia de género, no pueden ser tratadas como hechos aislados, pues esto contribuye a que las personas que se informan a través de medios convencionales, siguen pensando que la violencia de género es responsabilidad de la víctima, aportando de manera directa a los imaginarios de las personas que conforman una sociedad.

Todo lo anterior, implica generar un posicionamiento político por parte de personas que se reconocen o son socializadas como mujer frente a las distintas repercusiones-consecuencias provenientes de la violencia de género. Cuando hablamos de lo político, nos referimos a:

(...) la *actividad* que tiene por principio *la igualdad*, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto

[aporía²]: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esas ‘qué’, quiénes son esas ‘cuáles’? ¿Cómo es que la igualdad consiste en igualdad y desigualdad? Tal es el aprieto propio de la política por el cual esta se convierte en un aprieto [aporía] para la filosofía, un objeto de la filosofía. (Rancière, 1996, pp. 7-8).

De esta manera, Rancière va a comprender la igualdad como:

el reclamo incondicional de igualdad-libertad que hace estallar cualquier orden positivo. (...) la igualdad de principio se identifica con la democracia y el odio a la democracia no es otra cosa que el odio a la igualdad. “La denuncia del ‘individualismo democrático’ es simplemente el odio a la igualdad, por el cual una *intelligentsia* dominante se confirma en su condición de élite calificada para dirigir al ciego rebaño” (Rancière, 2006, p. 99). (Etchegaray, 2014, p. 28).

Esta perspectiva va a plantear la política como un reparto de lo sensible y no como una imposición de una élite supuestamente calificada. La política para Rancière será hacer oír fuertemente a aquellos que solo eran percibidos como animales ruidosos.

En efecto, *lo propio de la igualdad reside menos en el unificar que en el desclasificar*, en el deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para reemplazarla por las figuras polémicas de la división. Poder de la división inconsistente y siempre renaciente que arranca a la política de las diferentes figuras de la animalidad: el gran cuerpo colectivo, la zoología de los órdenes, justificada por los círculos de naturaleza y función, la reunión colectiva de odios de la jauría. La división inconsistente de la polémica igualitaria ejerce esta potencia de humanización a través de figuras históricas específicas. (Rancière, 1996, p. 29).

Este es el objeto de la política, el de ser un ente desclasificador y desjerarquizador para humanizar todas las esferas de lo público y lo privado. Es necesario que este posicionamiento se genere en todas o la mayoría de las áreas y espacios que habitan las personas que se

² “Paradoja, dificultad lógica insuperable” (RAE).

reconocen o son socializadas como mujer, pues desde ese posicionamiento se podrán germinar las modificaciones que no se han producido en los medios de comunicación convencionales, en la política, en las instancias sociales o en el arte, específicamente en el teatro.

Ahora bien, existen diversas corrientes de feminismo que han ido surgiendo a lo largo de la historia desde los estudios de género “con el objetivo de denunciar la injusta situación de las mujeres en diversos ámbitos de la vida social, cultural, personal y política, y en propiciar cambios sociales que conduzcan a la equidad de derechos y deberes, surgen dos corrientes principales dentro del movimiento” (Reinel, 2020), estas dos corrientes son las del feminismo por la igualdad y el feminismo por la diferencia (años 60’ y 70’).

El feminismo por la igualdad, buscaba abrir espacios de mayor equidad, participación, reconocimiento y retribución para la mujer en los espacios sociales y públicos, entendiendo la categoría de género como un instrumento de dominación masculina. A su vez, existe el conflicto de que esta línea ideológica y teórica generaliza la subordinación de la mujer, invisibilizando otras categorías de subordinación como: raza, clase, etnicidad, al considerar un solo sujeto como objeto del feminismo: mujer burguesa, blanca, heterosexual.³

El feminismo de la diferencia, en cambio, propone que tanto hombres como mujeres son distintos, ya que mujeres y hombres tienen distintas capacidades, como dar a luz, por ejemplo. Esto causa que se encierre a las mujeres en una misma identidad de género. El conflicto con este pensamiento, es que al poner el acento en la diferencia de género se estaría perjudicando a la mujer, porque se la perpetua en ciertos roles y características que provienen de la mirada androcéntrica y patriarcal, dejándola en una situación de subordinación y dentro de concepciones de femineidad estereotipadas, no respondiendo a las distintas identidades que existen dentro de la identificación como mujer. Sin embargo, su gran aporte al movimiento es cuestionar la sociedad desde sus cimientos, denunciando el androcentrismo desde el que está sostenida.

Como referencia a lo anterior, podemos considerar el trabajo de Malena Costa “El debate igualdad/diferencia en los feminismos jurídicos” (2010), el cual facilita una

³ De esta corriente se cuelgan los grupos ultraderechistas y religiosos para crear la ideología de género, que aboga por una familia constituida por un hombre y una mujer, como derecho divino y natural de la conformación de sociedades conservadoras. Ideología que lucha contra los derechos de la diversidad de género.

aproximación a nuestro tema desde la óptica del derecho. Se repasan las principales perspectivas del feminismo jurídico, revisándose cómo se definen y problematizan en este contexto las perspectivas de género. Así, la autora establece una clasificación dialéctica entre feminismos de la igualdad –que englobarían el feminismo liberal clásico, el feminismo liberal social y el feminismo socialista–, feminismos de la diferencia interesados en la crítica a la neutralidad del derecho –que acogerían posturas como las del feminismo radical y el feminismo cultural– y los feminismos deconstructivistas o postfeminismos que, haciéndose eco de puntos de vista como los que representan los lesbofeminismos, las feministas negras, los queer studies o los relatos de la otredad o subalternidad, someten a discusión la pertinencia de la división igualdad/diferencia y ponen en cuestión la utilidad de la propia pervivencia del derecho.

Por otro lado, se encuentra la autora María Luisa Femenías en “Notas acerca de un debate en América del Sur sobre la dicotomía Feminismo: ¿igualdad o diferencia?” (2010), donde sitúa los antecedentes teóricos de la problemática que trata en Uruguay y en Argentina a principios del siglo XX. A partir de aquello, analiza la expansión en América Latina, en los años noventa, de un pensamiento reivindicativo de las diferencias de las mujeres, el cual rechaza el modelo igualitarista ilustrado por ser partícipe de la ideología de las “feministas blancas” y/o del “primer mundo” para adoptar, adaptándolas, las teorías francesas del discurso así como una pluralidad de análisis provenientes del pensamiento postcolonial, el multicultural y de la subalternidad. El texto muestra cómo, asumiendo el problema de la identidad y de la mano de las políticas del reconocimiento, en la reflexión feminista de América del Sur, se entrelazan el interés étnico-cultural y el de sexo-género.

De todas formas, cuando hablamos de feminismo entendemos que todos las corrientes tienen, por lo menos, dos puntos de encuentro. El primero, es la idea compartida de situación de subordinación de las mujeres y el segundo, es la necesidad histórica de que las mujeres se busquen y busquen revertir esta situación (Espinoza, 2012). El problema con esa idea en particular y respecto principalmente al primer aspecto, es que esa unidad de opresión que menciona Espinoza y que sostiene la lucha feminista, es un arma de doble filo porque es otra forma de invisibilización.

Este ideal de “unidad en la opresión”, sostenido desde la academia hasta amplios sectores del movimiento feminista y de mujeres (a pesar de los embates de feminismo de color, del lesbianismo feminista, del posestructuralismo y la teoría *queer*), sigue operando como comodín para legitimar cualquier tipo de empresa y objetivos con la ilusión de que sirven a los intereses comunes, incluso cuando estos objetivos muestran como único fin el logro del bienestar y la profundización de las diferencias de privilegios de clase y raza entre ese cada vez más amplio sujeto del feminismo. (Espinoza, 2012, p.145).

La autora hace referencia a la característica que sostiene todos los feminismos, la unidad de opresión compartida. Juega un rol complejo para ciertos grupos de mujeres, porque en esta generalización que podrían compartir las mujeres al reconocerse con un mismo género, está dejando de lado todas las otras experiencias personales de opresión de las distintas mujeres que existen tanto socializadas como no, es decir, que se tiende a identificar ciertos aspectos de la opresión en un solo nivel y en un solo sector de lo femenino, siendo que existen diversidad de mujeres que son oprimidas principalmente por su raza, clase social, etnia, entre otros factores de opresión.

Al hablar solo de la categoría de género y hablar de “todas las mujeres”, nos olvidamos de las otras categorías tales como raza y clase, que son fundamentales para la comprensión de las distintas formas de opresión que vivencian las mujeres. A su vez, para comprender la importancia de los movimientos políticos-sociales que han permitido generar cambios en las sociedades actuales, es preciso entender que ellos se reflejan en todas las esferas culturales, relacionales y creacionales, tanto en el área del conocimiento como en el área del arte.

Por esta razón, es importante hacer una referencia a cada tipología de opresión, ya que la idea es no invisibilizar, sino mas bien, visibilizar/ reconstruir / seguir comprendiendo y avanzando, pues: “(...) se busca contraponer a esta historia una genealogía feminista de la crítica a la violencia a identificar esta última, en su dimensión sexual y sexualizada, como un dispositivo específico de creación del cuerpo, individual-comunitario, como territorio de conquista en el sistema de poder capitalista, colonialista y sexista.” (Marchese, 2019, p.9).

Una de las corrientes, es el feminismo decolonial, que se desarrolla en Latinoamérica y en el Caribe desde los años 1980 y 1990 en adelante, que deriva principalmente del *black feminism*, movimiento de mujeres indígenas y de color que han sufrido una “exclusión histórica y teórica práctica de las mujeres blancas en las luchas históricas” (Espinoza, 2010, p.150), buscando recuperar el legado crítico de las mujeres y feministas afrodescendientes e indígenas de Latinoamérica, que históricamente han sido invisibilizadas.

El feminismo decolonial es la búsqueda por la revisión, reinterpretación y reescritura de la historia y teoría feminista, en donde se critica y puntualiza principalmente el fenómeno de la modernidad como un factor invisibilizador de ciertos sujetos/grupos del feminismo que no estaban siendo considerados en la formación de la lucha y teoría feminista; y con esto, nos referimos al fenómeno de la colonialidad que le dio, a la historia y al feminismo, patrones androcentristas, misóginos, racistas y eurocentristas.

Desde este punto de vista, empezó a visibilizarse, dentro del mismo feminismo, una colonialidad, ya que los triunfos que se habían marcado en la historia del movimiento provienen del feminismo clásico o colonial, que hacía referencia a la opresión de un grupo de mujeres blancas y no racializadas, luchas que provenían de las primeras olas feministas que eran provenientes de Europa y Norteamérica.

De esta manera, el feminismo decolonial adhiere a la búsqueda de la descolonización en su lucha por “reconocer las teorías que salen por prácticas políticas” (Ochy Curiel, 2011, p. 188), queriendo defender la idea de que, mientras las feministas coloniales europeas y estadounidenses estaban movilizándose y construyendo una teoría propia, en Latinoamérica y el Caribe se empezaron a poner en la palestra temas sobre raza y *black feminism* y en las culturas indígenas y afro, las mujeres ya estaban pensando y construyendo una teoría crítica de la colonización. Así, lo que pasa en Latinoamérica y el Caribe, es que gran parte de este conocimiento que va surgiendo a la par del movimiento que se daba en otras partes del orbe, está ligado a la escritura, la oralidad y lo visual. Por ello, es importante concebir la academia como un espacio de pensamiento crítico donde se instala la teoría feminista, pero que también es un espacio privilegiado de producción del saber que siempre ha estado cercano a normatividades patriarcales que permiten cuestionar su libertad de líneas de pensamiento. “Y, si esto sucede en una institución “modelo” y afecta a sus profesoras, cuánto más

discriminadas estarán las que no tienen voz en los procesos de investigación que las afectan” (González, 2002)

A partir de que la idea del conocimiento es una idea también ligada al eurocentrismo, el trabajo de las feministas decoloniales consiste en teorizar toda propuesta que ha existido sobre el feminismo decolonial y reconocer que las prácticas políticas (Ochy Curiel, 2011) son una forma de documento y testimonio que construye el saber de la mujer Latinoamericana y caribeña, ya que son éstas las que permiten descolonizar la información y seguir generando interrogantes al patriarcado imperante como herencia de la colonización.

Es importante enfatizar que hemos seleccionado esta corriente del feminismo porque, primero, debemos entender que el feminismo no solo aporta al momento de generar una crítica desde el movimiento y la política, sino también desde la construcción de conocimiento, teoría, saberes y desde la creación.

Segundo, es importante esta corriente porque también nos permite entender la construcción del sujeto femenino, no solo desde la categoría de patriarcado, sino que agregando también la categoría colonización, que nos permite situar con mayor fuerza al sujeto de investigación, además de su contexto y experiencia (historicidad). De esta misma forma nos permite enmarcar un territorio particular y específico, ya que nos interesa hablar desde la identidad y experiencia latinoamericana, la cual es única e irrepetible, pues se diferencia en su historia y en sus movimientos sociales a la identidad, por ejemplo, europea u otra, ya que la historia latinoamericana aparte de haber sido invisibilizada por estas otras identidades y territorios, tiene la característica de escribirse y traspasarse no solo desde la escritura, sino que desde la oralidad, la visualidad y las prácticas políticas. Es por esto que el teatro, que es un espacio de prácticas políticas, nos permite exponer distintas realidades y construir una identidad latinoamericana.

En estos espacios de movimiento y manifestación, el teatro también se presenta como un territorio de práctica política, que nos permite abrir un espacio de exposición para las comunidades de la diferencia y que construye una identidad latinoamericana desde su representación libre, rizomática y abierta a la diversidad de miradas y opiniones de la gran gama de colores de la otredad.

Por ende, un espacio que podríamos considerar de práctica para la descolonización del conocimiento es el teatro, ya que nos permite poner en cuestionamiento los saberes y aprendizajes, desde la autoría escénica, permitiéndonos construir o reconstruir las realidades que hasta el momento conocemos.

Sin embargo, y a pesar de que el teatro ha sido un lugar que siempre ha estado más abierto a las diferencias que otras áreas del conocimiento, se ha visto remecido por los cambios de paradigma que ha traído el nuevo siglo, pues ha sido cuestionado en innumerables ocasiones por conservar huellas de un patriarcado que ha relegado el rol de la mujer a un espacio menor dentro de sus jerarquías en dos funciones principales: el teatro como espacio laboral y el teatro como espacio de creación. Creemos necesario hacer esta división, porque son dos ámbitos donde se evidencia la subordinación, pues el teatro, a pesar de ser una institución en sí misma, adquiere la figura de dos instituciones: la primera la representa el trabajo, que está directamente relacionado con el rol de sexos; y la segunda, representa el arte, por lo que finalmente, el cuerpo femenino habita tres instituciones de dominación (teatro, arte y trabajo).

Si revisamos brevemente la historia del teatro en Chile, nos vamos a encontrar con que las universidades y los teatros universitarios de los años 50, se convierten en el centro de reunión y gestación de nuevas generaciones de dramaturgas y actrices que empezaron a manifestar en el teatro sus inquietudes sobre la historia y su valoración.

Los textos de esta época se comenzaron a relacionar con referentes femeninos europeos, que ya estaban hablando sobre los derechos de la mujer y del feminismo, e influenciados por el existencialismo, exponiendo la necesidad de reconocer a las mujeres “como sujetos de ciudadanía, posterior al logro del voto pleno. (...) el existencialismo como sistema filosófico, propone la existencia como presidencia de la esencia, construye un sujeto sin fe, lanzado a un mundo hostil, entregado a su propia soledad y angustia.” (Araya, 2014, p.106).

Así, la mujer se empieza a desenvolver en el ámbito del activismo y a construir una identidad propia desde este lugar de reflexión y encierro, pues era este lugar el que la convertiría en seres con derechos y libertades, hasta entonces, no alcanzadas, “sin embargo, el existencialismo tiene un doble potencial para las escritoras: aceptar el sinsentido de una vida de sometimiento y falta de libertad, lo que implica reconocerse en una pertenencia de época, pero del mismo modo, su conjunción con el feminismo significa una promesa de

liberación y elección del propio destino” (Araya, 2014, p.109), haciendo de sus obras un espacio en donde las autoras podrían visibilizar y criticar su existencia.

Isidora Aguirre, María Asunción Requena y Gabriela Roepke lograron darle estructura a la dramaturgia contemporánea que surge en el teatro con la llamada Generación del 50.

En esta generación, las mujeres establecen una relación sólida con la literatura y el teatro, donde éstas se posicionan como sujetos que denuncian, a través de sus creaciones, cómo el Estado las sitúa en un lugar de subordinación, ubicándose en el espacio privado, mientras el espacio público donde se sitúa el poder, no es habitado por ellas, sino por los hombres, siendo un espacio en disputa, donde las mujeres aún no pueden ingresar. Autoras como Aguirre o Requena empiezan a escribir sobre las “otredades”, dándole vida a las nuevas dramaturgias de las próximas décadas en la escena chilena, configurando un nuevo sujeto femenino.

En los 60’, surgieron mujeres como Gloria Münchmeyer, Delfina Guzmán y Paz Yrarrázaval, quienes participaron en compañías teatrales como ICTUS o la Compañía de Los Cuatro creada por Orietta Escámez y los hermanos Duvauchelle, dando mayor visibilidad a la mujer actriz. Asimismo, otras actrices fueron participando en la renovación del teatro infantil que provenía del teatro universitario y en la renovación del teatro cómico y musical, como Clara Brevis, actriz, dramaturga y directora.

Posteriormente, la dictadura cívico-militar de 1973 marcó la década de los 70, acallando, censurando, exiliando y persiguiendo a muchos creadores del teatro nacional, lo que trajo como consecuencia el llamado Apagón cultural (Memoria Chilena). Estas voces que estaban surgiendo, dejaron de manifestarse tanto en la sociedad como en el espacio teatral, pero a pesar del contexto sociocultural y político de extrema violencia que vivía el país, un grupo de mujeres logró consolidarse en los 80’ y 90’, en la búsqueda de la renovación de la cultura, logrando aportar y ser un factor importante en la lucha por el regreso de la democracia.

Y es así como en 1995 se estrena la primera obra formada, en su mayoría, por mujeres: “Cariño malo” dirigida por Claudia Echeñique, con la dramaturgia de María Inés Stranger. Es en esta década donde surgen profesionales del teatro como las actrices Claudia Celedón, Claudia Di Girólamo, Amparo Noguera, Tamara Acosta, Alexandra Von Hummel, actriz y

directora de la compañía La María, o directoras como Verónica García Huidobro y Viviana Steiner quienes van a ser íconos de la década en el teatro a nivel nacional.

Al llegar al siglo XXI, nos encontramos con dramaturgas y actrices que han aportado a la diversificación de los temas, problemáticas y críticas de la escena nacional, tales como Flavia Radrigán, Manuela Infante, Ana María Harcha, Andrea Moro, Lucía de la Maza y Manuela Oyarzún por el lado de las dramaturgas. Por el lado de las actrices, mujeres como Trinidad González y Paula Zúñiga, quienes le siguen dando nuevos colores y texturas a sus interpretaciones, superando lo que hasta el momento se conoce en la escena teatral y dando vida a una generación versátil de mujeres en el teatro.

A pesar de la creciente presencia que las mujeres han desarrollado en el teatro chileno, desde la autoría escénica, existe una problemática que está directamente relacionada con el lugar en el que se ha posicionado a la mujer, tanto en la sociedad como en los espacios del conocimiento. Esta problemática es la invisibilización y el mínimo reconocimiento de las mujeres como creadoras y autoras; dos roles que históricamente han sido asignados a los hombres. Es por esto que Maritza Farías, actriz, activista y académica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, Lorena Saavedra, actriz, docente e investigadora teatral, y Patricia Artés, activista feminista, directora, docente e investigadora escénica, todas integrantes del Núcleo de Investigación y Creación Escénica (NICE) llevan a cabo, desde el año 2018 al 2021, un estudio que exponen en un libro compilatorio sobre la dramaturgia nacional femenina, con el objetivo de visibilizar el despliegue, perspectivas, tópicos y experiencias de diferentes creadoras del siglo XX. Partiendo de la pregunta: ¿Cuántas mujeres conocemos que hayan escrito textos dramáticos durante el siglo pasado?. Las investigadoras profundizan en el rol y legado de las mujeres en este campo de las artes.

Al inicio de su investigación, tenían una lista de doce mujeres dramaturgas, cifra que fue incrementándose a medida que fueron avanzando en su búsqueda en bibliotecas, libros, periódicos y revistas, cerrando el proceso con 42 dramaturgas y 104 obras leídas de un total de 119.

En una entrevista realizada a Maritza Farías y Lorena Saavedra en marzo de 2021, éstas hablan sobre los motivos que las llevaron a realizar esta investigación: por una parte, el quehacer creativo de las dramaturgas desde inicios del siglo XX en adelante, y cómo se ha

construido, a partir de este quehacer, un recorrido de rasgos emancipadores respecto al posicionamiento y rol de la mujer dentro de la sociedad, los cuales se reflejan en las obras escritas, dirigidas e interpretadas por mujeres. Además, otro motivo que movilizó a las autoras, es la construcción del modelo femenino; lo que significa o no significa ser mujer desde una mirada de los hombres y escrita por hombres.

En la totalidad de las obras que iban apareciendo, habían temas que se iban repitiendo y que la mujer no solo aparecía como la musa, la que acompañaba, la que está siempre al servicio del hogar, de la familia y del marido, sino que era eso, sobre todo al principio de siglo, pero también con complejidades. Es decir que, estas mujeres de alguna manera enunciaban los conflictos que aquella situación, determinada por la sociedad, les traía. Entonces, de apoco, nos empezábamos a dar cuenta que a medida que iban avanzando los años, dentro de la historia del teatro, las mujeres iban dando cuenta también del contexto social/político en el que se encontraba Chile, pero desde la perspectiva de ellas, de sus particularidades, de sus cuestionamientos, de su forma de enfrentar la vida, desde su forma de pensar la política. Por ejemplo, en las obras de los años sesenta, con todo el movimiento de la Unidad Popular. Por otro lado, también a nosotras, como mujeres, nos interpelaba mucho que, por una parte, estas obras de principio de siglo, 1920 o por ahí, aparecía como un ímpetu de poder salir de estas estructuras, pero muchas veces no salían [haciendo referencia al final de las obras] (...) ahí nos dábamos cuenta que algo estaba pasando, que inconsciente y conscientemente salían esos rasgos emancipadores. (Saavedra, 2021).

Estas problemáticas se presentan en las distintas esferas del teatro. Si bien la invisibilización y el poco reconocimiento de las mujeres como creadoras y autoras ha sido histórico, estos últimos años las mujeres se han ido abriendo camino y conquistando terrenos que estaban ocupados principalmente por hombres. Un ejemplo de aquel cambio podría verse en la dramaturgia. Desde la segunda mitad del siglo XX se ha empezado a evidenciar más mujeres en los espacios de escritura, tanto en la dramaturgia como en la literatura. Desde comienzos del siglo XXI una generación de jóvenes impulsadas por los talleres de dramaturgia, dictados por Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri y Juan Radrigán, empiezan un movimiento expresivo (Escobar, 2004) en los que participaba una gran cantidad de mujeres, tales como: Ana Harcha, Francisca Bernardi, Andrea Moro, Lucia de la Maza,

Manuela Infante, quienes vendrían a componer este grupo al que se referían como “las nuevas dramaturgias” (Escobar, 2004) con ideas claras respecto a lo que era y querían del teatro, impulsadas por la incomodidad y la inquietud de la vida, “La escritura, en el fondo, la toma de palabras que hacen ellas, es un modo político de reflejar una realidad de la que ellas están en contra y la forma de hacerlo, la forma de tomar este bastión, es la palabra y es la palabra a través de la dramaturgia” (Saavedra, 2021), todas teniendo que luchar para ser respetadas y tomadas en serio. Mujeres en la búsqueda de deconstruir y construir estos rasgos emancipadores, respecto al posicionamiento y roles de la mujer dentro de la sociedad y el teatro. (Saavedra, 2021).

Dentro de estos rasgos que se van visibilizando con las nuevas dramaturgias de la generación del 2004, es que aparte de pertenecer a una generación más joven, de veinteañeras (algo que no se había visto antes), éstas empiezan a no darle tanta importancia al género como tema principal. De esa forma, cambiando el discurso, los paradigmas y el contenido del teatro, ahora estaban más bien en la búsqueda por representar “al otro” sujeto de la sociedad, “la otredad”, el ser invisibilizado, “lo privado”, como por ejemplo lo hizo Manuela Infante al escribir Prat (2001). Para ella, “el mundo no es una realidad objetiva” (Infante, 2004), por lo que es necesario pensar más allá de una sola historia y abrirse a más posibilidades. Esta era la atmósfera creativa de estas mujeres.

Este estallido, no solo se dio en los primeros años del siglo, sino que se mantuvo durante los siguientes años. En el año 2014, quienes dominaban la cartelera eran las mujeres: directoras y dramaturgas de la escena nacional chilena, mujeres que tomaron las riendas (Bahamondes, 2014) de la creación escénica como: Claudia Pérez, Aliocha de la Sotta, Heidrum Maria Breier, todas formadas como actrices e intérpretes y que decidieron alzar la voz y ocupar el rol de directoras y manifestar así, sus cuestionamientos desde otro lugar, un lugar de poder, pues “era tiempo de visibilizar a las mujeres en el teatro, más allá de lo actoral” (Pérez, 2014) y así, como en las dramaturgias, hubo un aumento en la participación de mujeres haciéndose cargo de su propia visibilización.

En los últimos años, surgieron nuevas ideas que fomentan la equidad y crean espacios para las mujeres, como son los festivales y plataformas que en su diseño denotan la preocupación por temas vinculados al género, fundamentalmente relacionados con la escasa visibilidad de mujeres en la escena nacional, generando instancias tales como el “Primer

Festival de Jóvenes Autores”, que se realizó en 1998 en la Universidad Católica, con especial enfoque en el reconocimiento de la dramaturgia de mujeres, donde se exhibieron los trabajos de autoras como Harcha, De la Maza y Bernardi, como comenta Muñoz Briones:

(...) se presentó en Estación Mapocho “La Rebelión de las voces” a cargo de la compañía La Fulana Teatro, quienes llamaron a jóvenes dramaturgas a presentar sus obras en este espacio, a través de lecturas dramatizadas, contando con la participación de autoras de Santiago y Valparaíso. Esa fue la única vez que la compañía llevó adelante dicho proyecto, continuando con festivales en diferentes formatos, pero sin hacer énfasis en el género. Una iniciativa que cuenta ya con dos versiones (2013 y 2016) es el 39 “Festival y Encuentro Internacional de Mujeres en las Artes Escénicas”, proyecto vinculado a la red internacional de teatro contemporáneo femenino El Proyecto Magdalena¹⁰ y organizado por Mestiza Chile. Esta plataforma tiene por objetivo “compartir, desarrollar y transmitir el trabajo escénico femenino a través de la muestra de obras, nacionales e internacionales, seminarios internacionales, mesas redondas, conferencias, presentación de publicaciones y muestras de artistas visuales”¹¹. Otra tribuna para la exhibición del trabajo de mujeres es el festival “Lápiz de mina”, que se desarrolla desde el año 2014 en continuidad hasta la fecha. La iniciativa busca promover y difundir la creación de mujeres, realizando una convocatoria anual de dramaturgas, que luego presentan sus propuestas en formato de lecturas dramatizadas y semi-montajes en el marco del festival. En este contexto se realizan también talleres y coloquios orientados a temas de género. Por último, está el “Festival de Teatro porteño femenino, Gesta”, que cuenta ya con dos versiones (2014 y 2016) y cuyo objetivo es incentivar y visibilizar las creaciones teatrales realizadas por mujeres de la región de Valparaíso. (Muñoz Briones, 2016).

Por otro lado, existe un aspecto específico donde se evidencia la inequidad y desigualdad en el teatro, y este es el aspecto laboral.

En un estudio que hizo SIDARTE (2017), aborda el género en el teatro desde el aspecto laboral y las implicancias en la vida de cada profesional. El estudio no solo demuestra que Chile es un país bastante desigual y con una brecha que aumenta según el quintil en el que se encuentren las mujeres y hombres, sino que además se puede deducir que “Si todavía hoy existen brechas salariales para un mismo trabajo entre hombres y mujeres, se debe a la

existencia de ideologías que determinan las reglas sociales, y no a diferencias biológicas.” (Briones, 2016).

Es decir, que el estudio señala que una de las razones de que exista esta brecha, se debe a la “división sexual del trabajo” y la asignación de roles de género. Pascual comenta que:

(...) hay en las diferencias biológicas entre seres humanos que fundamente la desigualdad social entre estos. Son las sociedades, sustentadoras de determinados sistemas ideológicos, las que establecen preceptos diferenciadores, las que fijan divisiones sexuales del trabajo, las que creen «natural» que hombres y mujeres tengan distintos derechos en el acceso al trabajo, el patrimonio y la herencia.” (Pascual en Briones, 2017, pp. 29-30).

Si bien, en el estudio se demuestra que el teatro como espacio laboral no es un espacio que se caracteriza principalmente por la inequidad, ya que la percepción de sus trabajadores (en el sector del sindicato de actores y actrices) es que el espacio teatral se concibe como un espacio de colaboración y de horizontalidad, en donde no solo uno ejerce un solo trabajo, sino, una diversidad de otras opciones laborales remuneradas: “En general, las y los entrevistados atribuyen lo anterior a una comprensión del teatro como un espacio colectivo, donde las actividades son rotativas, respondiendo a talentos, proyectos y necesidades variadas y cambiantes.” (Robres, 2017), generando una equidad con respecto a los roles de género y satisfacción en los teatristas al ser un espacio de retroalimentación, aprendizaje y colectividad.

Aunque el teatro cuente con esta característica tan particular y positiva, también tiene su espacio de injusticias con respecto a la inequidad de género y los roles que son asignados a éstos: primero está la inequidad salarial entre hombre y mujer, la cual está relacionada con los planes de ahorro que cada trabajador del teatro genera. En este aspecto, los hombres presentan un porcentaje mayor al de las mujeres, lo que no les permite ahorrar tanto como a los hombres, tal como afirma Briones:

(...) en cuanto a capacidad de ahorro, existe una brecha de género en desmedro de las mujeres, confirmando que en el mundo teatral se reproduce la brecha salarial transversal a nuestra sociedad. Además, en términos de satisfacción económica, la mitad de los y las entrevistadas mencionaron no estar satisfechos con esto, de los cuales la mayoría eran mujeres. Esta insatisfacción se atribuye principalmente a que sería una labor inestable (con períodos de inactividad), mal pagada, y que exige dedicarse a otras ocupaciones para subsistir”. (2017, p.112).

Respecto a los roles de poder en el teatro, se puede decir que hoy no existe mayor inequidad ya que en los últimos años las mujeres han roto con algunos estereotipos que las situaban en ciertos roles dentro de una jerarquía que marcaba los espacios donde las mujeres podían o no acceder. Ejemplo de ello es la dramaturgia y la dirección escénica. Sin embargo, la brecha empieza a visibilizarse cuando se mide la ocupación de estos puestos según el nivel de educación de hombres y mujeres:

Al incorporar la variable educación, tanto individualmente como en su interacción con la variable que captura el género de los y las encuestadas, se apreció que las mujeres mejoran relativamente su probabilidad de acceder a roles principales a medida que reciben mayor educación. El efecto de recibir educación (en particular, posgrados), por sí sólo es significativo; hombres con posgrado acceden con mayor probabilidad a roles principales que las mujeres en el mismo nivel educativo. (Briones, 2017, p.133).

Podríamos decir que, si bien el teatro se concibe como un espacio más bien horizontal entre géneros, sigue existiendo una brecha entre éstos, la cual se sigue repitiendo históricamente e incluso podríamos afirmar que existe una relación entre la apertura de espacios femeninos en el teatro y el auge del feminismo en el Chile actual, ya que en los últimos 10 años ha existido un importante avance en estrechar la relación entre el teatro como práctica artística y como motor de denuncias para el ejercicio reflexivo en pos de los derechos de la mujer:

En el teatro uno se encuentra con uno, su historia, su identidad, su memoria, su biografía. (...) Uso el teatro para visibilizar y denunciar, levantamos dispositivos

escénicos (...) para seducir al espectador, para que empatice, porque nuestro pueblo es bello, eso es lo que quiero mostrar también y servirnos del teatro para denunciar. (González, 2014).

Ahora bien, respecto a los últimos años, tanto en la sociedad como en el teatro, las mujeres han tenido un rol fundamental a la hora de enfrentar y gestar cambios sociales que se han dado desde la revuelta social del año 2019 en el país. Primero, con el apoyo hacia los movimientos difundidos por redes sociales como el #metoo, #niunamenos: “que convocó a todas las mujeres y a las organizaciones feministas a manifestarse en contra de la cultura de la violación” (Reyes-Housholder en Roque, 2019), lo cuales estaban encargados de denunciar la violencia sistemática de género que vivían las mujeres y la “funa” como una forma de denuncia válida para las mujeres a nivel mundial.

En los años 2017 y 2018, uno de los movimientos más fuertes fueron las tomas feministas en las instituciones de nivel superior por la gran cantidad de denuncias de acoso y violencia hacia la mujeres en estos espacios de educación. “Con el pasar de los días las movilizaciones aumentaron y se acrecentaron las denuncias públicas, las asambleas autoconvocadas de mujeres y las instituciones en toma feminista. Durante la primera semana de mayo se contabilizaron doce universidades y seis liceos en toma feminista” (Reyes-Housholder y Roque, 2019) visibilizando la necesidad de la creación de protocolos contra violencia hacia la mujer en las distintas instituciones:

Los resultados de las movilizaciones estudiantiles feministas eran significativos. En las universidades estatales y privadas se crearon protocolos de acoso sexual y planes de prevención de la violencia de género. Se formaron instituciones como el Observatorio de Género, Diversidad y No Discriminación en la Universidad Austral, se adoptó el lenguaje inclusivo en la Universidad Diego Portales y se establecieron unidades de género y diversidad sexual en diversas casas de estudios superiores. Otro avance de las movilizaciones feministas consistió en la consideración del nombre social para las personas transgénero en la documentación universitaria.” (Reyes-Housholder y Roque, 2019).

Todo este movimiento que comenzó en el año 2017 y que convoca a todas las mujeres de todas las regiones del país y de todas las áreas laborales y de conocimiento como el teatro, culmina con la performance del colectivo Las tesis: “un violador en tu camino”, que fue presentada en el ámbito de las protestas y el estallido social en octubre de 2019, presentación que convocó a miles de mujeres. “Nos llamamos Las tesis porque nuestra premisa es usar tesis de teóricas feministas y llevarlas a puestas en escena para que se difunda este mensaje” (El país, Verne, 2019, México).

Entre otros colectivos y compañías podemos encontrar a La yeguada Latinoamericana, creada y dirigida por Cherill Linett en 2017. Si bien estos colectivos se crearon antes del estallido social, fue en este hecho que se levantaron con bastante fuerza y se abrieron paso a la visibilización y lucha desde el arte. La autora, en una entrevista que dio en Izquierda Diario (2019), comenta que este es un grupo conformado por mujeres, trans y no binaries:

(...) llevamos una cola porque la idea es ser una trans especie, no mujer, no hombre, sino que bestia mitológica que desobedece a la norma, que desobedece al *deber ser* impuesto por instituciones de poder que se han encargado de ordenar nuestras vidas, intentar someternos y castigarnos en caso de desacato, me refiero con esto a las iglesias y su moral, al sistema capitalista neoliberal, heterosexual y patriarcal, al estado, al gobierno y sus agentes que se han encargado de reprimirnos, violentarnos y violar nuestros derechos humanos. (Linett, 2019).

A lo que posteriormente agrega, en referencia a los inicios de la performance:

En el año 2016 comencé a invitar a mujeres a participar de diferentes acciones en que la temática primordial era visibilizar los femicidios, violaciones y abusos sexuales que estamos sufriendo las mujeres debido al régimen heterosexual y patriarcal en que vivimos, así surge esta propuesta que no quiere poner como símbolo de lucha ni nuestras tetas, ni nuestra vulva, sino que nuestro culo, nuestro ano, nuestra cola. (Linett, 2019).

También compañías como La peleadora, compañía feminista que se fundó en 2011 por Lizet Alvarado y que en contexto pandemia adaptó dos monólogos feministas que fueron estrenados hace algunos años a formato virtual, hablan de mujeres y disidencias como protagonistas y figuras de poder contemporáneas que abordan luchas cotidianas (El desconcierto, 2020).

Considerando que el teatro es un espacio tanto laboral como de creación, podríamos afirmar que la violencia de género puede llegar a experimentarse de manera paralela, ya sea desde la jerarquía creada y replicada a partir del sistema patriarcal respecto a los roles de género relacionados al trabajo, como también en la construcción de roles y/o estereotipos que se despliegan en la escena.

Al respecto, podríamos determinar que el patriarcado trasciende los distintos territorios que habitamos, ya sean desde el ámbito geográfico y/o cultural.

En el caso de nuestra investigación, es necesario atravesar tres esferas que se vuelven esenciales al momento de analizar desde un feminismo decolonial e interseccional. Estas tres esferas de relación corresponden a Occidente, Latinoamérica y Chile como el territorio del cual somos parte y donde situamos el análisis del sujeto femenino para comprender el impacto en la autoría escénica contemporánea, específicamente en la dramaturgia e interpretación, pues ambos oficios se pueden considerar como una práctica política teorizada, ya que rescata, reescribe, documenta y representa los fenómenos sociopolíticos a los cuales nos enfrentamos en las esferas de relación recién nombradas.

Las experiencias que han vivido las creadoras que habitan estas esferas, son particulares e irrepetibles, pues las categorías de dominación que el patriarcado ha permitido

sean sistematizadas no se pueden replicar en otros territorios. Esa misma característica, es parte de la identidad que hemos construido y seguimos construyendo a lo largo de la historia y en los distintos contextos. Esto da paso a la particularidad de las creaciones artísticas de este lado del planeta, las cuales están directamente relacionadas con el imaginario que ha sido construido a partir de experiencias sociales particulares y con diversas dinámicas textuales de relación, como expresa Scott: “Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarían una batalla perdida, porque las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia.” (Scott en Nash y Amelang, 1990, p. 23).

De esta manera, las mujeres que han marcado su paso por la autoría escénica, han legado a las actuales mujeres de teatro la responsabilidad de continuar creando este cuarto propio, como le llama Virginia Woolf (1929), en la historia del teatro chileno.

Por otro lado, existen variados autores(as) que hacen referencia a conceptos relevantes y a la relación que existe entre teatro y feminismo, siendo escasa y prácticamente inexistente la bibliografía sobre especificaciones respecto a la construcción de un territorio feminista (como tal) en el teatro del Chile contemporáneo, pero nos parece importante identificar aquellos estudios y textos que develan, desde esta perspectiva, la construcción de lo femenino en el teatro, primero a modo general, y luego específicamente en Chile.

Para ello es importante identificar en textos dramáticos del teatro latinoamericano, aquellas propuestas especialmente producidas por mujeres, que pueden leerse como una escenificación de tesis feministas. Posteriormente, tomar en cuenta la complejidad sin olvidar la dramaturgia propiamente dicha (el texto), la relación con el contexto social, político, económico y cultural al momento de la producción, y las asociaciones simbólicas-sociales y culturales expresadas en toda su teatralidad.

La presencia de mujeres, traducida en propuestas teatrales, dentro del teatro latinoamericano y que apuntan hacia una escenificación de teorías feministas y la relación con el contexto que habitan las autoras, permite reflexionar el feminismo como una utopía si es que se piensa desde los discursos distópicos manipulados por el sistema/pensamiento patriarcal y, al mismo tiempo, permite proponer la recuperación del lenguaje y el cuerpo para la construcción de nuevas subjetividades.

El debate en el seno de la teoría feminista contemporánea no ha culminado: el desafío es siempre la producción de una conceptualidad de la subjetivación política y de su relación con las modalidades de sometimiento. En otras palabras, de los procesos históricamente determinados por los cuales los individuos y los grupos dominados se forjan una identidad política a partir de la cual luchan y se afirman como sujetos de su propia liberación (Posada, s.f., p.79).

La recuperación del cuerpo, como espacio de creación en pos del nacimiento de nuevas construcciones, nos permite comprenderlo como un territorio político que ha sido invadido y por tanto es necesario recuperar su autonomía, incluso en el ámbito de la creación.

La categoría territorio se liga, entonces, necesariamente a la mediación de algún tipo de poder; evidenciando la prolongación por reproducción de relaciones de dominación que regulan y protegen intereses de grupos de poder. El territorio como una producción, implica procesos de apropiación, por lo que está marcado por conflictos, albergando disputas y pugnas articuladas desde y por las relaciones sociales, materiales y simbólicas que allí se inscriben. (Giménez, 2001; Nieva, 1994). (Garcés, 2007, p. 47).

Y tal como plantea Garcés, es en ese espacio físico construido socialmente, donde a partir de normas y usos, recaen las pugnas y diferencias con ese otro distinto, en tanto no solo existen diferencias en los procesos de apropiación de los espacios, sino que también conlleva contrastes en sus expresiones, corporalidades, relaciones y socializaciones.

La experiencia de invisibilización y mínimo reconocimiento que ha experimentado la mujer dentro de la autoría escénica a nivel latinoamericano y a nivel nacional, es muy distante al amplio reconocimiento que históricamente ha poseído el hombre respecto a su trabajo de autoría y creación en el teatro, el cual le ha permitido ser parte, además de disfrutar del reconocimiento público. Por esta razón, es que nos enfocamos en cómo las expresiones, corporalidades, relaciones y socializaciones de tres autoras pertenecientes a la Generación del 50, conforman la propuesta de nuevas construcciones de lo femenino, las cuales pudieron modificar e incluso dejar un legado a partir de su conjugación entre el arte y lo político, en la autoría escénica contemporánea.

Para abordar el concepto de lo político, abordaremos los planteamientos de Rancière respecto a la relación entre arte y política, esto desde el artículo “Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière” (2018) de Verónica Cecilia Capasso, en el cual se propone realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a partir de una revisión crítica de la propuesta de Jacques Rancière y entendiendo lo político en el arte desde una lectura que no se reduce al tema de la obra.

Desde la perspectiva de varios autores (Schmitt, 1998; Ardití, 1995), la política no puede reducirse a una región de lo social puesto que lo político, como momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. Esto abre las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. (Capasso, 2018).

En base a lo anterior, y generando una acción de reconocimiento a la vida y el trabajo de María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, es que nuestra investigación plantea las siguientes directrices:

Como pregunta de investigación, nos centramos en descubrir:

¿Cuáles fueron las nuevas formas de construcción de lo femenino, propuestas por tres dramaturgas de la generación del 50, que impactan en la autoría escénica contemporánea?

El objetivo general de esta investigación consiste en:

Examinar la obra de tres dramaturgas de la generación del 50 para identificar las nuevas formas de construcción de lo femenino y establecer su impacto en la autoría escénica contemporánea.

Y los objetivos específicos que nos planteamos consisten en:

1. Categorizar los significados de lo femenino en la dramaturgia de los años 50-60.

2. Identificar las nuevas formas de construcción de lo femenino en las obras más emblemáticas de María Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011) y Gabriela Roepke (1920-2013).
3. Establecer la manera en la que esta construcción de lo femenino, iniciada por estas tres dramaturgas, ha impactado en la autoría escénica contemporánea.

Como hipótesis, planteamos que el rol y la presencia de la mujer en los diversos ámbitos del teatro chileno contemporáneo ha avanzado hacia la visibilización que, sobre todo, el movimiento feminista, que se ha desarrollado con más fuerza desde el año 2017 en adelante, ha permitido en base a la exposición de aquellos focos de violencia de género que surgen aún en diversos ámbitos de la sociedad, entre ellos, en el teatro nacional, lugar que ha sido caracterizado por otorgar jerarquías de poder a los roles como director, creador, dramaturgo, lo cual se ha ido desarticulando fuertemente en los últimos 6 años.

Ahora bien, las creadoras chilenas de los últimos 6 años han estado en una constante deconstrucción de ideales culturales asociados a lo femenino y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres, creando personajes y situaciones escénicas que van contra las normatividades impuestas por el patriarcado socio-teatral. A su vez, se han posicionado como sujetos políticos al romper con los estereotipos de roles asignados a las mujeres en el teatro, destacándose como directoras escénicas, dramaturgas e intérpretes.

Existen ciertas construcciones sociales respecto a lo que significa ser mujer y lo que significa ser hombre, construcciones que, de manera directa o indirecta, se vuelven parte de nuestro desarrollo como seres humanos. Para la construcción de los estereotipos existe una relación directa entre las esferas territoriales de lo político, lo cultural y lo social. Esta relación está afectada de manera directa por el patriarcado, el cual trasciende los territorios geográficos y culturales y, por ende, nuestra primera respuesta tentativa se centra en la presencia del cuerpo femenino como un territorio político, que en los términos de Rancière (1996), deconstruye las normatividades por medio de su presencia disidente en los espacios de poder.

Al afectar este primer territorio, también afecta nuestro imaginario, el cual está determinado por la experiencia personal que se retroalimenta permanentemente con la experiencia colectiva. El imaginario, permea y define la creación teatral, por lo que es

prácticamente imposible que las creaciones no estén influenciadas por los mecanismos psíquicos del poder, siguiendo a Butler (1997).

El teatro así, es capaz de representar situaciones desconocidas por nuestra experiencia, por lo que podría presentar o representar aquello que aún no somos capaces de experimentar en el cotidiano. Dichas situaciones, pueden plantearse como una posibilidad de construir una nueva realidad, pues, más allá de intentar un cambio, se deben concretar las modificaciones necesarias para la reivindicación y/o resignificación de la relación entre sexos.

La metodología a emplear en esta investigación se haya dentro de los estudios cualitativos-participativos con perspectiva de género como enfoque de análisis, que consiste en “adoptar una reflexividad fuerte que sitúe al sujeto de conocimiento en el mismo plano que el objeto de conocimiento, ya que ambos están expuestos a los mismos contextos y situaciones sociales, culturales, políticas, económicas, involucradas en la producción de conocimiento.” (Lamus, 2015, pp. 12-13).

Dentro de los estudios cualitativos, hemos optado por el paradigma cualitativo-participativo (o investigación acción participativa) que se interesa por la emancipación para criticar una problemática y para identificar el potencial de cambio, buscando la transformación progresiva de la realidad estudiada por medio del empoderamiento personal y colectivo, por ello, valora la participación del investigador en el grupo investigado. (Ander Egg, 2003).

Como las investigadoras forman parte del grupo investigado: autoría escénica contemporánea, será importante aplicar a la participación-acción, la perspectiva analítica de género. La originalidad de la perspectiva analítica de género como metodología de investigación recae en que no solo estudia cómo funciona y cómo está organizada la vida social, sino que genera acciones progresivas que hagan más equitativa la sociedad, entendiendo como punto fundante, que el género es una construcción cultural y que no se debe abordar como oposición de contrarios, sino, más bien como luchas de poder que debilitan a la sociedad como un todo. (Blazquez, 2012).

La perspectiva analítica de género pone el acento en diversos puntos de origen desde donde surgen las relaciones de género, indagando en las causas y efectos que dichas relaciones poseen para las mujeres y hombres y otros grupos como la comunidad LGBTIQ+, buscando estrategias para lograr una real transformación cultural y social. Si bien, “empieza

por la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interroge de esas situaciones” (Harding, 1998, p. 33), no pretende aislar los efectos de la lucha de poder solo en la discriminación de las mujeres, sino, de todos aquellos/as que han sido afectados/as directa o indirectamente por un patriarcado que ha reinado históricamente en todas las épocas y sociedades. A su vez, estudia las luchas entre clase, etnia, edad, raza, para discernir las influencias que poseen estas clasificaciones en las violencias de género que generalmente afectan a las mujeres.

Uno de los aspectos fundamentales es la elección de temas y problemáticas que identifican y comprometen a las investigadoras, es decir, que se relacionan estrechamente con la propia condición de género de quien investiga. Considera el género como:

(...) una categoría analítica, una herramienta crítica y política, un instrumento que muestra el carácter socialmente construido de ideas, creencias y representaciones acerca de los roles de hombre y mujer, en diferentes culturas. A juicio de Scott (2010), no hay mujeres diversas sino que el significado cultural de ser mujer va más allá, en los contextos y en la historia. (...) La pregunta es, sostiene, ‘cómo aparecen las mujeres en la historia como producto cultural (...) La diferencia sexual es lo que se debe problematizar para mantener el género como herramienta crítica y política. (Lamus, 2015, pp. 17-18).

Comprendiendo la categoría de género de esta manera, es posible aplicar una óptica crítica de lo femenino y lo masculino y de sus orígenes sociales y culturales que pueden ser modificados al ir más allá de esta dicotomía, pues, es una categoría relacional que no deja fuera a ninguno, ubicando el estudio en los contextos cambiantes que van surgiendo en las nuevas construcciones de sociedad.

El diseño metodológico se centra en visitar y revisar áreas del teatro como la creación escénica, la escritura dramática, la interpretación actoral, el feminismo decolonial e interseccional, la performatividad de género y los estudios de género, que aporta a su vez, la perspectiva analítica de género, como metodología propia de investigación.

Las herramientas metodológicas que se utilizarán serán tanto la revisión documental como audiovisual y periodística (medios escritos, televisivos, radiales y digitales de comunicación), además de nuestra experiencia personal como mujeres cisgénero, blancas, latinoamericanas y chilenas que desarrollan el oficio teatral, específicamente la dramaturgia e interpretación, las cuales son nuestras especializaciones dentro del teatro.

Como herramientas de recolección de datos hemos optado por la revisión bibliográfica y el relato testimonial (propio y externo).

Las disciplinas que se visitarán para analizar el objeto de estudio serán: los Estudios de género y se partirá desde las teorías del feminismo decolonial y del feminismo interseccional, pues ambos permiten alertar sobre los focos patriarcales normativos y, en consecuencia, reconocer cómo deconstruir en pos de una creación de nuevos territorios no conquistados.

A su vez, se visitará la filosofía posmoderna para comprender el cuerpo y el teatro como territorio político, con autores como Ranciére, Deleuze-Guattari y Foucault. Para tensar la categoría de lo femenino, vamos a indagar en la historia social y cultural con autores como Isabel Jiménez, Pilar Díaz y Arlette Farge.

Además, para analizar el impacto de las nuevas construcciones de lo femenino en la autoría escénica contemporánea, se abordarán estudios teatrales históricos y contemporáneos, que se contrastará con experiencias y testimonios de mujeres directoras, dramaturgas y actrices de la escena actual.

Esta investigación/acción, que propone un análisis de la construcción de lo femenino en el teatro del Chile contemporáneo, es relevante en diversos niveles.

En primer lugar, permitirá identificar y reconocer los cánones de violencia suscitados en la sociedad y que son replicados en el teatro, interviniendo así en la construcción de un imaginario del cual se despliegan relatos y personajes. Además, permitirá desarrollar interrogantes respecto a los espacios donde se desarrollan los focos de violencia hacia las mujeres y las disidencias sexuales con el fin de generar un cuarto propio de creación.

En segundo lugar, significa un avance hacia la representación de lo femenino en el teatro, el fomento de la creación teatral de mujeres y la difusión de ésta. Además de la

promoción de nuevas lecturas y nuevos significados de las obras tradicionalmente difundidas desde el contexto sociocultural actual y la desprecuarización del trabajo artístico teatral.

Esta investigación, a su vez, marcará un precedente para futuras investigaciones, aportando a la bibliografía académica actual sobre el tema y abriendo el debate para nuevas aportaciones en torno a la lucha por la equidad de género y otros derechos humanos fundamentales y urgentes.

En el primer capítulo, revisaremos los significados de lo femenino en la dramaturgia de los años 50-60, para lo cual es necesario considerar tres puntos que actuarán como categorías de análisis. Primero, la definición de lo femenino - y cómo desde ésta categoría abordamos la presencia de la mujer en el teatro chileno. Segundo, el contexto social y político de la dramaturgia de los años 50-60. Tercero, la construcción de las feminidades desde la mirada masculina de los años 50-60, que nos permite poner en cuestionamiento los roles que fueron asignados, en las distintas áreas del teatro, durante aquella década.

De esta manera, daremos paso a los siguientes capítulos donde se llevará a cabo el análisis de las obras más relevantes de las autoras según las categorías antes mencionadas, y se podrán definir las nuevas formas de construcción de lo femenino en obras de María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke. Posteriormente, desarrollaremos un análisis comparativo que nos permita definir la construcción de lo femenino de Requena, Aguirre y Roepke y su impacto en la autoría escénica contemporánea.

Capítulo I:
Los significados de lo femenino en la dramaturgia de los años
50-60

1.1 Definición de lo femenino y presencia de la mujer en el teatro chileno

Como hemos revisado en nuestra introducción, las mujeres han sido invisibilizadas en varios aspectos de la convivencia y participación social a lo largo de la historia; el teatro, al ser un reflejo de los contextos a través de la representación, también ha sido parte de esta invisibilización, pero a medida que pasan los años, las mujeres y disidencias se han ido abriendo camino en la búsqueda de una mayor presencia en el medio.

Para el primer punto de este capítulo, es necesario aclarar algunas definiciones. La primera es la de lo femenino, la cual comprenderemos como una categoría de análisis y no como un concepto que está vinculado exclusivamente a la mujer. En esta categoría pueden coexistir distintas definiciones/acciones, por consecuencia, lo femenino deja de ser un concepto que comprende solo una acepción. Es necesario revisar y desglosar las definiciones que hoy en día podemos hallar, comprender y utilizar. Primero que todo, entenderemos que “lo ‘femenino’ hoy ya no está vinculado a la “mujer”, si entendemos por mujer una realidad a la vez anatómica y cultural. (Malabou, 2009).

Tenemos, por un lado, la aseveración ligada a la anatomía/cuerpo/vulva, y por otro lado, la aseveración relacionada a los símbolos/acciones/elecciones que se asocian a la mujer dado los roles que se le han asignado históricamente a nivel cultural. También podríamos entender de aquello que cada mujer tiene una experiencia única, tanto en lo anatómico como

en lo cultural, por lo que aquello que determinamos como femenino será una experiencia única e irrepetible. En ambos entendimientos de esta premisa, podemos reconocer que “El sentido de lo femenino reside en todo caso en aquello que permite poner en cuestión la identidad de la mujer y procede de la deconstrucción y de la dislocación de esta misma identidad.” (Malabou, 2009).

Por lo tanto, tenemos dos subpuntos relativos a lo femenino como categoría de análisis:

1. Es una categoría que nos permite poner en cuestionamiento la identidad de la mujer (en singular y no en plural: “las mujeres”). Comprendemos la singularidad como aquello que nos permite considerar las distintas categorías sociales - raza, clase, orientación sexual, entre otras - y su interseccionalidad que como consecuencia lleva a una experiencia única de discriminación en cada mujer.
2. Nos permite poner en cuestionamiento la división entre lo masculino y lo femenino y mostrar que una identidad de género siempre es performativa, nunca viene dada.

Este último punto es abordado desde los planteamientos de Judith Butler en su libro “El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad” (1990), el cual se considera como uno de los textos fundacionales de la teoría queer y del feminismo postmoderno y postestructuralista.

Facundo Nazareno en “La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones” (2015) plantea lo siguiente:

¿Cómo se llega a esta construcción performativa del género? Se logra mediante actuaciones sociales continuas que son realizadas para ocultar justamente el carácter performativo del género. Al esconder el carácter performativo también se esconden las posibilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género que no responden al marco de dominación masculina y heterosexualidad obligatoria. Pero esta construcción deja un espacio a la subversión de género, en la construcción performativa se encuentra también la fuerza subversiva del género. (Nazareno, 2015)

Esta explicación, respecto a la performatividad de género, responde al planteamiento de Judith Butler desarrollado en 1990:

Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles” (Butler en Nazareno, 2015).

A esto, Nazareno agrega:

Como ya se mencionó antes al hablar de la imitación de un original que en realidad no es original, al presentarse el género como “lo natural”, también puede convertirse éste en el sitio de una performance subversiva que exhibirá el carácter performativo de la construcción de “lo natural”. Al hablar de performatividad de género la referencia es a una actuación reiterada y obligatoria en función de normas sociales que exceden al individuo. (Nazareno, 2015)

El cuestionamiento anterior, atenta contra la noción de “diferencia sexual”. Afirmar que los “géneros” se construyen, es poner en cuestión la diferencia concebida como binarismo. Masculino y femenino pueden designar varias de esas identidades de género a la vez, sin referirse a datos meramente anatómicos o sociales/culturales designados.

Evidentemente, escoger lo femenino es hacer justicia a las mujeres, transgredir el “falocentrismo”, privilegiando aquello que siempre fue degradado por él. Pero si consideramos que lo femenino no puede entenderse sin su determinación, la de la mujer, entonces consideraremos también que la mujer no puede entenderse a su vez sin una cierta determinación que es la de su “sexo”. También se hace justicia en otro aspecto y en relación con otro deber: la elección de lo femenino reconoce el cuerpo de la mujer, su morfología, la anatomía de su sexo. De tal manera que el vínculo entre lo femenino, la mujer y el sexo de la mujer parece imposible de deshacer.

Es por lo anterior, que cuando hablamos de lo femenino no solo nos referimos a la mujer o las mujeres, sino que también a las disidencias. Revisaremos cómo las disidencias han podido ganar un espacio en el terreno teatral a medida que ha avanzado la historia, pues como hemos visto, es a lo largo de esa misma historia que las mujeres y las disidencias han sido invisibilizadas en diversos aspectos de la convivencia y participación social; el teatro, al buscar ser un reflejo de los contextos a través de la representación, ha replicado aquella invisibilización a lo largo de su historia. Sin embargo, a medida que pasan los años, las

mujeres y disidencias se han ido abriendo camino en la búsqueda de una mayor presencia en el medio.

Así, desde inicios del siglo XXI, se ha vuelto una necesidad el generar espacios únicamente formados por y para mujeres y disidencias, generando así instancias donde se les de su lugar como creadoras(es).

Si bien las plataformas donde se busca impulsar y difundir el trabajo de mujeres y disidencias ha ido en aumento, lo más relevante es que se han cimentado como espacios importantes dentro del territorio chileno en el espacio de las artes escénicas.

La falta de representación de las mujeres en el teatro, fue una de las principales motivaciones de la Fundación Lápiz de Mina para crear este festival, por lo cual Camila Le-Bert, directora artística de la organización, señala que “llevamos 5 años realizando un festival que potencia la creación de mujeres en el teatro, porque no cabe duda que existe una falta de representación, justamente de las voces femeninas.” (“Festival Lápiz de Mina: un encuentro de dramaturgia de mujeres”, 2019)

Además, Le-Bert agrega que, en este sentido, “la dramaturgia es una herramienta de empatía, porque las autoras no pueden sino plasmar en sus obras, su sensibilidad y experiencia de vida.” (“Festival Lápiz de Mina: un encuentro de dramaturgia de mujeres”, 2019)

A partir de las palabras de Camila Le-Bert, podemos afirmar que el teatro es un espacio que está en constante transformación; en constante búsqueda de nuevos lenguajes y es un impulso que no se ha modificado con el paso de los años.

Pareciera ser que el teatro de ahora es más rebelde que el de antes en relación a la jugada que hacen de sus discursividades o con sus puntos de vista. Estamos todos buscando nuevos lenguajes, nuevos discursos del cual queremos hablar. (Sauré en Mondaca y Diana Torres, 2016)

Por ende, el teatro siempre está buscando romper las antiguas formas, aunque en este mismo haya una recurrencia respecto a temas de denuncia, justicia y reparación acerca de los crímenes cometidos durante la dictadura y sus consecuencias que siguen estando vigentes y muy presentes en las carteleras chilenas. También se abordan temas como el olvido, el abandono, la memoria y la violencia del sistema económico, social y político actual.

En la escena más actual, se ha empezado a visibilizar una nueva forma de ver y contar este tipo de narraciones: “Son puntos de vista nuevos, son historias nuevas, se revisita ese tema pero se trabaja desde otra forma. Estamos reflexionando las consecuencias de que todo eso haya pasado, o las secuelas que quedaron, contadas de otra forma” (Hidalgo en Mondaca y Diana Torres, 2016). De esta misma manera, las mujeres han empezado a dibujar una nueva forma de contar y de narrar a través de la dramaturgia y de hacerse presentes en las carteleras de los teatros en Chile, ampliando las problemáticas y los universos, como comenta Stevenson: "Si revisamos la cartelera actual, la cantidad de textos escritos por hombres y mujeres no son tan distintas. Es más, hay en cartelera mujeres marcando pauta en términos dramaturgicos, estéticos e ideológicos" (Stevenson en Bahamondes, 2018).

De igual manera, la dramaturga Nona Fernández plantea:

(...) las mujeres no escribimos sobre los mismos temas: la Manuela [Infante] escribe de filosofía, por ejemplo; la Ximena Carrera (autora de Medusa) y yo estamos más en la tecla política y, entre las más jóvenes, aparecen mucho las nuevas tecnologías y la cultura pop. Entonces, no somos parte del mismo monstruo ni estamos almacenadas en el mismo lugar. No solo hay diversidad de temas, sino de miradas (Fernández en Bahamondes, 2018).

Aunque las mujeres dramaturgas estén abriéndose camino en Chile, también hay chilenas que han decidido hacer carrera en otros lugares y han ido conquistando territorios extranjeros, aportando así a la construcción de lo femenino desde afuera, ya que este país no es particularmente conocido por su formación en la dramaturgia, como afirma Hidalgo: “Hay una generación súper interesante, y que uno podría decir que no es esperable porque en Chile no hay formación de dramaturgia” (Hidalgo en Mondaca y Diana Torres, 2016).

Estas autoras comentan que les fue más fácil surgir en otros países, ya que Chile y su espacio cultural es un nicho más bien cerrado, en el que es difícil acceder, ya sea por el juicio frente al fracaso o posible falla o por una búsqueda de constante validación en el medio y de los pares.

Así mismo, no es solo en el teatro donde se han generado plataformas y espacios de visibilización, sino en la música, donde se han generado instancias en las que las mujeres son el principal evento, como el FEMFEST:

Organización autogestionada que desde el 2004 agrupa a músicas, bandas, organizaciones sociales y colectivos artísticos en torno a la creación realizada por y para mujeres, promoviendo su participación en el rock y otras expresiones musicales y artísticas, generando espacios, visibilidad, difusión y un circuito cultural que culmina cada año con la realización del Festival. Femfest nace en Chile de la necesidad de abrir espacios para mujeres dentro del mundo musical que históricamente ha sido un espacio de hombres. (*FEMFEST* –, 2017)

De esta forma, han estado habilitando espacios de reflexión y creación para las mujeres y las disidencias.

Ahora, continuando con la autoría escénica contemporánea de mujeres, específicamente la dramaturgia y cómo ésta repercute en la construcción de personajes para la interpretación, podemos plantear que:

Si consideramos la dramaturgia como un documento histórico, contenedor de experiencias políticas, estéticas y culturales de una época, las dramaturgias escritas por hombres y los análisis y críticas que emanan de estos textos escritos por hombres también, han sido los responsables de crear un tipo de mujer que responde a una mirada sesgada y manipulada de lo que fue y se ha querido construir de ella. (Farías et al. 2020, p.17)

Es por ello que, posterior a la definición de lo femenino y cómo lo abordamos: como una categoría que deconstruye la identidad de la mujer y el binarismo de género, además de analizar, a partir de ella, la participación de la mujer en el teatro chileno, es necesario la comprensión del contexto social y político de la dramaturgia de los años 50-60. Es a partir de esta categoría, que podremos reconocer la construcción de lo femenino desde la mirada masculina de esta década y cómo es plasmada en la dramaturgia correspondiente a la época,

la cual responde, según Farías, Saavedra y Artés en “Evidencias: las otras dramaturgias” (2020), a una mirada sesgada y manipulada de lo que se pretendía construir de la mujer. Posterior a ello, podremos reconocer cómo Aguirre, Requena y Roepke son capaces de proponer nuevas construcciones de lo femenino y con ello dejar un legado para la dramaturgia de mujeres en el teatro chileno contemporáneo.

1.2 Contexto social y político de la dramaturgia de los años 50-60

El contexto situado, como segunda categoría de análisis, nos permite comprender la relación entre los sucesos históricos más relevantes de la década y su repercusión en la autoría escénica que se desarrollaba en ese momento, siendo los dos puntos más importantes a identificar: la modificación en los intereses y tópicos que se abordan en las obras a partir de hitos históricos y la autoría escénica de mujeres que fue omitida a lo largo de la década, previo a estas modificaciones.

La producción dramática de mujeres entre los años 1900 y 2000 fue progresiva tanto en la cantidad de dramaturgas como en el número de obras. Su poca visibilización responde, entre otros aspectos, a un marco artístico-intelectual en el que predomina la impronta masculina, que puede entenderse en la disociación entre el mundo público y el mundo privado al que debía responder cada género: la mujer al espacio de lo privado, el hogar y el hombre a la esfera pública, al espacio de lo social. Así, la cosmogonía político-social propició el predominio para que el hombre se desarrollara en todos los ámbitos de la sociedad quedando la mujer relegada al rol de madre/protectora, atravesada, además, por una iglesia católica castradora y en gran medida por el analfabetismo de principios de siglo XX. (Farías et al. 2020, p.16).

Como base de esta cosmogonía político-social que determina la relación entre roles de género y espacios donde se desarrollan, existen hitos que construyen el contexto donde se sostiene.

Tras la segunda guerra mundial (1939-1945), conflicto militar global que dejó al mundo significativamente afectado, comienzan a ocurrir dos cosas importantes: primero, el

ánimo de “esperanza” que imperaba y del cual Chile no queda ajeno en los años sucesivos. Por otro lado, el rastro de la guerra fría que va determinando y zanjando de manera contundente bandos políticos a lo largo del mundo, de Latinoamérica y de Chile.

Nuestro país, impregnado por este sentimiento de transformación y cambio, comienza a invertir en las ciudades a nivel de infraestructura y comercio, por lo que una gran cantidad de personas emigraron desde el campo a la ciudad en busca de nuevas oportunidades y espacios para desarrollarse.

Por lo anterior, las condiciones de las minorías eran precarias y la mujer, al ser su significación como sujeta social invisibilizada en los procesos de la historia de la humanidad, forma parte de estas minorías. Siempre se ha afirmado que pertenece a la misma categoría que los niños, ancianos y discapacitados; siempre ha sido considerada como miembro de la parte más débil de la sociedad, por lo que nunca ha formado parte de la misma categoría que los hombres.

El ambiente de la escena dramática nacional, como vimos en nuestra introducción, no es la excepción, pues mientras los hombres hacían la historia; leían, pensaban y se juntaban a discutir entre hombres, eran las mujeres las que cocinaban, lavaban sus platos, sus ropas y cuidaban de sus hijos, lo cual nos permite evidenciar que a las mujeres siempre se les ha negado la palabra pública.

Las mujeres participaron por primera vez en la elección presidencial de 1952, en donde fue electo Carlos Ibáñez del Campo. Desde entonces, su participación en los procesos electorales se fue ampliando progresivamente hasta llegar en 1970 a la paridad con los votantes masculinos. (Voto femenino - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, s/f)

La relevancia de este hito histórico es que deja en evidencia, de manera visible y tangible, la participación de la mujer en el espacio público, la decodificación de su palabra a nivel social y la paulatina, pero muy relevante, modificación en los roles de género.

Pocas son las mujeres que en el siglo XVII, XVIII Y XIX podían darse el lujo de tener su espacio de intimidad y creación, sin olvidar que las primeras fueron, al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, monjas de claustro en tiempos de la colonia chilena,

aportando a la literatura desde la poesía y la prosa. No es hasta inicios del siglo XX cuando las mujeres ingresan, paulatinamente, al mundo literario para ser partícipes de la elaboración de una construcción histórica, artística, social y política, dejando de ser una mera extensión del hombre para constituirse como seres pensantes, voces tempranas del feminismo que hoy vemos desbordarse en todos los ámbitos. (Farías et al. 2020, p.17).

Es, en este contexto de cambios, que comienzan a aparecer las primeras tomas de terreno en Chile. En 1957, de la mano con el alza en el pasaje de la micro, la caída del precio del cobre, la inflación y el aumento en el gasto público se va ampliando cada vez más la brecha económica y social en todo el territorio nacional. Esto tiene repercusiones en el ámbito social, político y económico, pero también en el ámbito artístico-teatral, pues comienza a modificarse. La autoría escénica, especialmente la dramaturgia, da un vuelco importante respecto a sus intereses y los tópicos que se abordan en las obras comienzan a tener una significación más allá de lo meramente artístico.

Una de las constantes temáticas de los escritores de esta generación es una búsqueda por establecer las características más importantes de la sociedad chilena, de esta manera sus dramas dan cuenta de los conflictos de cada uno de los sectores que conforman el país. Como un ejemplo de la relevancia de los textos dramáticos en esta época, emerge *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, obra teatral que sintetiza los rasgos creativos de la generación. (Letelier, 2016, p.51).

Por primera vez, se puede hablar de una generación de autores dramáticos, entendiendo por ella, un conjunto de voces que en un mismo período responde a inquietudes parecidas frente a la creación dramática. Dentro de este grupo se encuentran figuras como:

Dramaturga/o	Principales obras
María Asunción Requena (1915-1986)	El camino más largo (1959), Ayayema (1964), Chiloé, cielos cubiertos (1972)

Isidora Aguirre (1919-2011)	Los papeleros (1953), Los que van quedando en el camino (1969), ¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González? (1969)
Gabriela Roepke (1920-2013)	Las santas mujeres (1955), La telaraña (1958), La mariposa blanca (1959)
Fernando Debesa (1921-2006)	Mama Rosa (1954), El árbol pepe (1959), Bernardo O'higgins(1961)
Fernando Cuadra (1927-2020)	La niña en la palomera (1989), La estructura dramático-teatral (1988), Por el Jardín caminan los extraños (1992)
Sergio Vodanovic (1926-2001)	Deja que los perros ladren (1970), El senador no es honorable (1952), Mi mujer necesita marido (1953), Los fugitivos (1953), El delantal blanco (1963)
Luis Alberto Heiremans (1928-1964)	¡Esta señorita Trini!(1958), El abanderado (1962), El tony chico (1964)
Jorge Díaz (1930-2002)	Locutorio (1976), El cepillo de dientes (1961), El velero en la botella (1984), Mata a tu prójimo como a ti mismo (1977)
Alejandro Sieveking (1934-2020)	Ánimas de día claro (1959), La remolienda (1965) Una plaza sin pájaros (1955), EL paraíso semiperdido (1957), Cuando no está la pared (1958)
Egon Wolff (1926-2016)	Tetralogía: Los invasores (1963), Flores de papel (1979), La basa de la medusa (1984), Tras una puerta cerrada (2000)
Juan Guzmán Améstica (1931-1981)	El caracol (1959), El wurlitzer (1969)

Cuadro n° 1: Panorama de dramaturgas y dramaturgos del período y sus principales obras.

Elaboración propia.

De la mano con el nacimiento y el amplio desarrollo de esta generación, a mediados de los 60', comienzan a tomar fuerza las organizaciones comunales y sociales. Las juntas de vecinos y los centros de madres nacen como formas de organización. Al mismo tiempo, las universidades comienzan a movilizarse en busca de reformas políticas. Posterior a las tomas

de la Universidad Católica, la Universidad de Chile y la Universidad de Concepción, se comienza a ver el movimiento del MIR y la idea de la lucha armada para alcanzar el socialismo como herencia de la guerrilla de Fidel Castro en Cuba.

La Generación literaria de 1950, hizo su entrada al escenario de las letras nacionales, con un escepticismo radical frente a la vida y a la literatura chilena anterior (buscando ante todo la superación del criollismo). Por esta razón fueron estigmatizados como escritores despreocupados frente a los problemas sociales. Una de las razones de este escepticismo fue el momento de cambios profundos en la sociedad, tanto a nivel nacional, como internacional, teniendo en cuenta, el escenario mundial de la época. Todo esto provocó que en los escritores de esta generación surgiera la idea de la realidad concebida como una máscara, y que se subjetiviza absolutamente la noción de conciencia humana. (Generación Literaria de 1950 - Memoria Chilena, s/f)

Este momento de cambios profundos en la sociedad a nivel nacional, da paso a las modificaciones en los intereses y en los tópicos que se abordan en las obras, pues el contenido pasa a ser más importante que la forma y por primera vez en Chile se puede hablar de una generación de escritoras y escritores: La Generación del 50. Esto está estrechamente relacionado con los hitos históricos que se viven durante la década, los cuales se pueden ver reflejados en la autoría escénica, incluyendo la de mujeres, la cual permanecía omitida previo a estas importantes modificaciones.

Es por todo lo anterior que se vuelve relevante identificar la construcción de lo femenino desde la mirada masculina de los años 50-60, previo a revisar cómo Requena, Aguirre y Roepke plantean nuevas formas de construcción de lo femenino, pues “es importante establecer que si bien existen algunos estudios sobre el rol de la mujer en la dramaturgia, esta es abordada mayoritariamente a partir de personajes de mujeres escritos por hombres, no así de dramaturgia escrita por mujeres” (Farías et al. 2020, p.20).

1.3 La construcción de las feminidades desde la mirada masculina de los años 50-60: una herencia de las décadas anteriores

Como podemos ver, el contexto social y político es inherente a las dramaturgias de cada época. Previo a las décadas de 1950 y 1960, existe una brecha significativa entre la mirada de hombres y mujeres respecto a la vida, la sociedad, las oportunidades y respecto a la percepción y construcción de lo femenino.

La mirada masculina que se imponía en estos años, será nuestra tercera categoría de análisis, siendo una consecuencia de las dos anteriores. La categoría de lo femenino y el contexto social y político de la década, nos permiten analizar la construcción de lo femenino desde la mirada masculina que se experimentaba en los años en que nuestras dramaturgas generaron cambios significativos.

Es decir, esta tercera categoría nos permitirá decodificar aquella mirada que se plantea como una verdad y que posiciona a la mujer como una extensión del hombre que debe responder únicamente al espacio privado, encargándose de las tareas domésticas y familiares y, a su vez, responder a lo moralmente correcto, una moral regida por la religión Católica que estaba fuertemente arraigada a todos los aspectos socioculturales de la época.

Cabe destacar que, en la dramaturgia que se dio entre 1910 y 1950, existieron mujeres y la expresión de ciertas libertades, incluso planteamientos que podríamos identificar como feministas dentro de las obras, pero la gran mayoría de estas obras están escritas por hombres.

Al interior del campo dramático nacional y, por ende, en lo que conocemos como la Historia del Teatro Chileno, la dramaturgia escrita por mujeres a lo largo del siglo XX ha sido omitida de los discursos teatrales oficiales, quedando consignadas solo como meros acontecimientos aislados al interior de un campo artístico mayor, dominado por la figura masculina. (Farías et al. 2020, p.16).

En las décadas anteriores, la discursividad de los textos, aquello que se dice en cada obra, es completamente ajeno a lo que realmente comprende a la mujer y su experiencia de

discriminación a nivel social, político y cultural. De hecho, las discursividades están volcadas a lo narrativo, a aquello que contempla la forma en que se desarrolla el texto dramático.

Los textos escritos por hombres, previo y durante la Generación del 50, muestran una mirada ajena a los conflictos que vive cada mujer, pues no hay una profundización de los discursos que habitan dentro de los personajes femeninos. Si bien cada escritora y escritor que integra la Generación del 50 intenta representar la realidad del país y logran abordar temas de clase con un gran contenido social, pareciera que aquellas obras escritas por hombre quedan insertas solo en el espacio público. Muestran lo que la sociedad dicta como correcto en ese entonces y principalmente aquellos acontecimientos que suceden en espacios habitados por hombres, o sea en la esfera pública, y cómo se desenvuelven en ésta, tanto a nivel territorial como relacional.

Lo anterior se ve plasmado en el siguiente fragmento, correspondiente a la obra “El delantal blanco” (1964) de Sergio Vodanovic:

LA SEÑORA: Debe ser curioso...Mirar el mundo desde un traje de baño arrendado o envuelta en un vestido barato...o con uniforme de empleada, como el que usas tu...Algo parecido le debe suceder a esta gente que se fotografía para estas historietas: se ponen smoking o un traje de baile, y debe ser diferente la forma como miran a los demás, cómo se sienten ellos mismos....Cuando yo me puse mi primer par de medias, el mundo entero cambió para mí. Los demás eran diferentes y el único cambio efectivo era que tenía puesto un par de mediasDime...¿Cómo se ve el mundo cuando estás vestida con un delantal blanco?

LA EMPLEADA : (tímidamente). IgualLa arena tiene el mismo colorLas nubes son igualesSupongo.

LA SEÑORA: Pero noEs diferente. Mira. Yo con este traje de baño, con este blusón de toalla tendida sobre la arena, se que estoy en “mi lugar”, que esto me pertenece...EN

*Cambio tú, vestida como empleada, sabes que la playa no es tu lugar, que eres diferente....Y eso, eso te debe hacer ver todo distinto.*⁴

Se puede identificar claramente un conflicto de clase entre dos mujeres, lo cual se condice con la mirada correspondiente a la Generación del 50, pues dentro de sus tópicos está presente el contexto social y político de la época. Pero hay una mirada masculina que no se condice con el conflicto de lo femenino, con aquella categoría que deconstruye la identidad de la mujer y el binarismo respecto a los roles de género en la sociedad y en lo artístico-teatral.

En el extracto correspondiente a “El delantal blanco” de Sergio Vodanovic, no se logran identificar aquellas problemáticas que podrían conflictuar a la mujer en ese entonces. Las presenta, primero que todo, en una relación de jerarquía, y desde ahí nace el conflicto, desde la diferencia en relación a su clase social, pero no aborda la discriminación por el hecho de ser mujer o no pone en cuestionamiento el rol asignado a ésta.

Como segundo ejemplo, está “Palomita blanca” (1973) de Enrique Lafourcade, donde también podemos ver la construcción de una mujer sumisa y disponible a lo que le entrega el mundo, sin línea de pensamiento interno y reflexión significativa. Si bien no es una obra de teatro, pertenece a un texto de un autor de la Generación 50 y nos permite visibilizar tanto el contexto en que se desarrolló, como también la construcción de lo femenino:

¿ Tú crees en dios ?

Yo le dije que sí. Que era católica.

¡Ese dios no existe! - Gritó Juan Carlos clavándome los ojos - Me dio mas miedo. Pensé que íbamos a chocar al tiro.

¿ No existe?

⁴ página 292 EL DELANTAL BLANCO

¡No! ¡Es una farsa ! ¡Una farsa que dura ya dos mil años! - Agregó como serio.

Pero ... pero

Si ¡Hay un dios! ¡Un dios nuevo!⁵

Si bien los dos textos plantean conflictos relativos a la época y hablan de sujetos femeninos, al leer surge la pregunta: ¿dónde está la reflexión, en torno a la construcción de lo femenino, que se podría haber planteado desde una mirada masculina que atravesaba un mismo período y las mismas inquietudes que las escritoras mujeres?

Con lo anterior podemos evidenciar que cobraba más relevancia el cómo se dice, que el qué se dice, por lo que existe una tendencia a proponer el género dramático teatral en el que se debía representar la obra: melodrama, sainete, comedia, etc.

Era habitual que el autor identificara, bajo el título de la obra, su género o modalidad: melodrama, sainete, juguete cómico, vaudeville, alta comedia, comedia de costumbres, comedia dramática, a propósito cómico, farsa cómica, zarzuela romántica, drama campero, etc. La inmensa producción de obras de este período, de diversa calidad, se explica porque personas con algunos dotes de escritura adscribían a un género, tomaban alguna obra como referencia y realizaban su propia versión con mayor o menor acierto. La crítica asumía que había puntos altos del teatro europeo que establecían la norma deseable, y los autores siempre estaban siendo juzgados según esa vara. Se les trataba como aprendices haciendo ver aciertos y fallas en las facturas dramáticas, asumiendo un rol pedagógico respecto al escritor y al público. (Barría y Hurtado en Letelier, 2026, p.24).

Aquella norma deseable de la que hablan los autores, podemos comprenderla como el entendimiento que se establecía a través de paradigmas prácticamente inamovibles respecto a la sociedad y sus relaciones, lo que incluye la subordinación de la mujer que ha

⁵ página 8 PALOMITA BLANCA

guiado históricamente las relaciones de género y que las tres autoras en cuestión comienzan a evidenciar a través de sus obras.

Estas tres mujeres son consignadas en la historia del teatro como las más representativas de un período en particular, y no cabe duda que lo fueron, no solo por la cantidad de escritos, sino también por la dimensión de sus puntos de vista. Sin embargo, en muchas oportunidades sus textualidades han sido reducidas a lecturas simplistas, como por ejemplo María Asunción Requena, relegada al plano de una dramaturgia costumbrista y/o folclórica o Isidora Aguirre asociada principalmente a *La pérgola de las flores*, dejando atrás otros trabajos evidentemente políticos. (Farías et al. 2020, p.21)

Sin embargo, muchos dramaturgos lograron un amplio reconocimiento por el valor dramático de alguna o de todas sus obras, muchas de las cuales perduran hasta el día de hoy. Pero cuántos de estos escritos, ya sean obras, novelas o críticas a éstas mismas, que fueron y siguen siendo reconocidas, proponen una construcción de lo femenino escrita por mujeres. Es decir, cuántas son dramaturgias de mujeres o se enfocan en el rol de la mujer en la dramaturgia.

Es importante esclarecer que si bien existen algunos estudios sobre el rol de la mujer en la dramaturgia, esta es abordada mayoritariamente a partir de personajes mujeres escritos por hombres, no así de dramaturgia escrita por mujeres. En *Teatro Chileno y modernidad: identidad y crisis social* (1997), María de la Luz Hurtado desarrolla un breve apartado sobre la imagen femenina en la dramaturgia entre 1910 y 1930. En *Identidad femenina en el teatro chileno* (1996, de Consuelo Morel, se abordan obras desde 1920 a 1990, desde una perspectiva que conjuga teatro, cultura y psicoanálisis. Sin embargo, el foco central continuó siendo desde los personajes de mujeres escritas por dramaturgos, ya que de las 15 obras analizadas solo dos pertenecen a mujeres: Isidora Aguirre (*La pérgola de las flores*) e Inés Stranger (*Cariño malo*). Finalmente, y siguiendo la misma línea de investigaciones anteriores, *Dramaturgia y género en el Chile de los 60* (2001) de Claudia Darrigrandi Navarro da cuenta de las distintas caracterizaciones que los dramaturgos construyen de mujeres y hombres y de sus relaciones en el contexto de su vida íntima. (Farías et al. 2020, p.19)

Por lo anterior, es importante identificar la construcción de lo femenino desde una mirada masculina porque nos permite entender de manera concreta la brecha que existe, tanto en la visión como en el desarrollo del contenido, en las obras de la década.

Fueron estas dramaturgias que construyeron el camino y las estructuras que las mujeres creadoras posteriormente tuvieron que deconstruir, o bien tomarse de ellas para seguir desarrollándose, usándolas como referencia y punto de partida en relación a aquello que no pretendían seguir replicando en sus creaciones.

Pues los hombres escribieron desde los espacios públicos que eran habitados principalmente por ellos y si abordaban los espacios privados, pareciera que existían ciertas limitaciones en la profundización de los conflictos y emociones relativos a aquella esfera, la cual estaba designada a la mujer hasta los hitos más importantes que atravesó la sociedad chilena y que le permitió modificaciones, como pudimos revisar en el desarrollo de la categoría anterior.

Capítulo II:

Nuevas formas de construcción de lo femenino en las obras de Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011) y Gabriela Roepke (1920-2013) y su impacto en la autoría escénica contemporánea.

A partir de las tres categorías recientemente analizadas: lo femenino, el contexto situado y la construcción de lo femenino desde una mirada masculina, además de que por primera vez en Chile se puede hablar de una generación de autores y autoras dramáticos, entendiendo por ella un conjunto de voces que en un mismo período responde a inquietudes parecidas frente a la creación dramática, se vuelve necesario considerar dos puntos fundamentales para la identificación de las nuevas construcciones de lo femenino por parte de tres dramaturgas de la Generación del 50: su vida y su obra.

Dentro de esta generación se encuentran más de tres mujeres, lo que podemos identificar, sobre todo, en el principal libro de nuestra bibliografía: “Evidencias, las otras dramaturgias” (2020). Pero las más reconocidas, sobre todo por su conjugación entre el arte y lo político, entendiendo este concepto como una fuerza vectora que direcciona sus escritos y abre camino a las autorías escénicas de mujeres en la actualidad (Jeftanovic, 2021), son María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke.

La dramaturgia de la década del 50 propicia un punto de inflexión, ya que surge un desarrollo mayor de textos dramáticos, y emergen tres mujeres que destacarán a través de los modos y temas que despliegan en sus obras, ellas son: Isidora Aguirre, María asunción

Requena y Gabriela Roepke, quienes dan cuenta de una nueva faceta de la mujer en el plano público (...)

Estas tres mujeres son consignadas en la historia del teatro como las más representativas de un período en particular, y no cabe duda que lo fueron, no solo por la cantidad de escritos, sino también por la dimensión de sus puntos de vista. (Farías et al. 2020, p.21)

Es por ello que se vuelve imprescindible revisar, además de sus textos dramáticos más relevantes, la experiencia personal de cada autora. Estos dos ámbitos, su vida y su obra, nos permiten definir cuál es la postura de cada dramaturga frente a la autoría escénica que se estaba desarrollando durante la época y cómo esta postura define su visión respecto al espacio privado y al espacio público; visión que permite nuevas formas de construcción de lo femenino, además de abrirles paso y lograr el reconocimiento que históricamente se le ha negado a mujeres en nuestro país.

2.1 Asunción Requena (1915 - 1986)

María Asunción Requena nace en 1915, en el seno de una familia compuesta por un Padre español y una Madre argentina:

(...) nació en Coronel Pringles, Argentina, pero pronto se radicó en Punta Arenas, donde transcurrió su primera infancia. Estudió humanidades en España, pero retornó al sur de Chile para finalizar la escuela. Posteriormente se estableció en Santiago, donde estudió Odontología en la Universidad de Chile, profesión que ejerció con gran vocación de servicio social y que siempre combinó con su trabajo literario. (María Asunción Requena (1915-1986) - Memoria Chilena, s/f)

Pertenece a la denominada generación del 50, la cual se caracteriza por abordar temáticas que buscan establecer las características más importantes de la sociedad chilena, dando cuenta de los conflictos de cada uno de los sectores que conforman el país. En esta

época, por primera vez se puede hablar de una generación de autores dramáticos, pues son un conjunto de voces que en un mismo período responden a inquietudes parecidas frente a la creación dramática. Durante este período, la obra de María Asunción Requena y ella como dramaturga comienzan a ser reconocidas:

Inscrita dentro de la Generación del 50, su obra se caracteriza por un fuerte compromiso social, que sigue la línea trazada por Antonio Acevedo Hernández, y por un importante interés en la recuperación histórica y tradicional, compartido con autores como Isidora Aguirre y Luis Alberto Heiremans. Su mayor contribución dramática reside, por una parte, en la construcción de atmósferas teatrales de gran riqueza poética que permiten conjugar el tono épico con las derrotas cotidianas; por otra, en la representación de personajes que plasman el amor por su tierra, su pueblo y sus tradiciones, pero cuya dignidad resulta extralimitada por la dureza del entorno y la injusticia de una sociedad que deja en el abandono a las provincias. (María Asunción Requena (1915-1986) - Memoria Chilena, s/f)

Asimismo, entre los temas que la autora aborda en forma recurrente están los cuestionamientos sobre la identidad y la memoria nacional, la crítica a la violencia y a la exclusión social y la denuncia de la pobreza material, afectiva e intelectual que sufren los personajes marginales retratados en sus obras. Otro tema que atraviesa su dramaturgia es la reflexión en torno al género, plasmada en complejos caracteres femeninos que problematizan las expectativas que los personajes masculinos intentan imponerles, situación a partir de la cual formula una crítica a la construcción de la masculinidad en la sociedad.

En 1949 ganó su primer reconocimiento artístico al obtener el Premio de la Municipalidad de Punta Arenas por su libro llamado “Poemas”. En los cincuenta se trasladó nuevamente a Santiago, donde comenzó a desarrollar su vocación teatral y su obra fue ampliamente reconocida, pues en 1953 gana el premio del Teatro Experimental de la

Universidad de Chile con su obra “Fuerte Bulnes”, la que se monta dos años después bajo la dirección de Pedro Orthous.

Durante gran parte de su vida compatibiliza su labor como dentista con la dramaturgia, estrenando así en 1972 “Chiloé, cielos cubiertos”, dirigida por Eugenio Guzmán y con la colaboración de Luis Advis, Margot Loyola y Osvaldo Cádiz. Junto a “Fuerte Bulnes” son sus obras más conocidas, siendo ésta última la obra más aclamada de Requena; duró 6 meses en cartelera y fue distinguida como la obra del año. Tuvo muchos premios y reconocimientos, lo que la transforma en una obra emblemática de la dramaturga.

Durante la dictadura es exiliada (1974) y se radica en Francia, lugar en el que permanecerá hasta su muerte en 1986. La autora realizó una labor social, atendiendo de forma gratuita en poblaciones y develando una postura comprometida con las clases populares. Por esta labor, durante la dictadura fue catalogada como marxista, por lo que debió exiliarse en Francia.

Ella era una mujer muy comprometida socialmente, pero no pertenecía a ningún partido político, pero sus ideas eran sociales, eran del bienestar social. Atendía a los pacientes siendo dentista, porque decía que todo el mundo tenía que tener, por igual, esa atención de salud. Ella estaba fichada por eso, por sus prácticas sociales dentro de su labor profesional como dentista. Ella era una mujer que hablaba de las realidades del pueblo y de las diferencias que existían y de cómo las personas del pueblo podían también surgir. No era una cuestión de una política partidista, sino que tenía que ver con valores sociales. (Farías en Becerra, 2021)

El contexto donde María Asunción Requena se desarrolla como dramaturga es entre los años 50 y 60, tal como lo indicamos al principio de este punto.

Ella llega (a Santiago) cuando muy pocas dramaturgas, mujeres escritoras estrenaban obras y, en ese sentido, ella es una pionera. En 1954 envía una obra que se llama “Fuerte Bulnes” a un encuentro de obras en la Universidad de Chile, una especie de concurso, y gana. Es la primera mujer que gana, con lo cual se produce un montaje de la obra. En ese momento la presencia de la mujer en el teatro, lo más importante, eran actrices (...) obviamente dramaturgas no, no existía esa presencia, por lo tanto, la fuerza de ella, de lograr, de ganar el premio para montar “Fuerte Bulnes” fue algo muy importante. (Piña, 2021)

Sus obras se caracterizan por estar relacionadas a la justicia social, a Chiloé, Magallanes y alrededores. Existe un trabajo etnográfico relacionado a zonas que están alejadas de la capital, de los centros urbanos y que contaban con problemas de conectividad en la época que la autora escribe. Una parte importante del imaginario de María Asunción, estaba relacionado a este universo conectado ampliamente con el sur de Chile, lugar donde nació y vivió en más de una etapa a lo largo de su vida.

Fue una mujer pionera, en el sentido de plantear temas que en ese momento, no es que no se supieran, si no que no se vislumbraban. Ella escribe una obra que se estrena en 1959 sobre la primera doctora en Chile que luchó a finales del siglo XIX por querer ser médico: “El camino más largo”. María Asunción fue una especie de protagonista, sin querer serlo, de muchos temas relativos a la mujer como personaje muy importante dentro del quehacer chileno, del quehacer nacional, incluso del quehacer latinoamericano, porque lo que ella dice en las obras está relacionado con una mujer “empeñosa”, muy libertaria. (...) “El camino más largo”, la historia de esta doctora, es un hito en el teatro chileno. Que no se haya considerado, ese es otro tema. (Piña, 2021)

“El camino más largo” es una obra que se estrena en 1959 y que está inspirada en Ernestina Pérez, quien junto a Eloísa Díaz, fueron las primeras mujeres en estudiar medicina en la Universidad de Chile. Si bien es una obra que habla de un hito absolutamente relevante para la historia de nuestro país, no ha sido reconocida como tal, pues la obra más montada de Requena es “Chiloé, cielos cubiertos”, una obra musical que atrae a los grandes públicos y que permite un análisis mayor del mundo real y el mundo mágico dentro de Chiloé.

Podríamos decir que la lucha de esta mujer (Ernestina Pérez) a fines del siglo XIX, no cuadra con la visión actual, pues se podría considerar algo “pasado de moda”. Sin embargo, es un texto que aborda temáticas que siguen estando vigentes, pues la obra comprende un espacio personal, que pertenece a una memoria colectiva, y ambas cosas siguen siendo relevantes para la construcción de la historia y del sujeto femenino.

Hay dos niveles que le entregan valor a esta obra, según Juan Andrés Piña en “María Asunción Requena: teatro, obras completas” (2019):

1. El nivel profesional. La protagonista de la obra lucha por entrar en una batalla profesional que significa ayudar y colaborar con una población desmerecida y agónica.
2. La situación personal de María Asunción Requena. Ella rechaza la componenda social/familiar del registro habitual y en la mayoría de sus obras apunta a eso: ver un problema individual, familiar, social y de cierta psicología, con una perspectiva social muy potente.

Estos dos niveles que le entregan valor a “El camino más largo”, también determinan la relevancia del trabajo de Requena como dramaturga de la Generación del 50. Ambos niveles conforman la visión de María Asunción Requena frente a la construcción de lo femenino, exteriorizando las problemáticas que se desarrollaban en el espacio privado hacia el espacio público, dejando ver su perspectiva frente a la sociedad del Chile que habita, y que plasma en los personajes femeninos que conforman sus obras. “La obra de la María Asunción es mucho más silenciosamente reivindicativa del papel femenino, del papel de la mujer que, incluso obras de la Isidora, que es más política (...)” (Piña, 2021)

A partir de lo anterior, podemos deducir que la sensibilidad de María Asunción Requena, desde sus primeras obras, fue muy fuerte. Su visión respecto a la pobreza, el desajuste o la injusticia social, está evidentemente plasmado en su dramaturgia. “Pan caliente” es la obra más representativa de esto, ya que transcurre en una población de los años 60 y habla de la pobreza, de la mujer que lava y de los pocos recursos. El montaje se hizo en Antofagasta (1969) y nunca más se volvió a hacer.

A propósito de las presentaciones de la obra en Antofagasta en 1969, un periodista le preguntó a la autora: ¿Qué es Pan caliente para usted?. A lo que ella respondió: Es mi obra regalona. Tuve la suerte de ser dirigida por Raúl Rivera, quien tiene la misma sensibilidad que yo frente al problema del pueblo. Sobre estos personajes se podrían escribir obras pesimistas, negras, los pobres están bastante apaleados. Yo compruebo esto con mi trabajo del Servicio Nacional de Salud. Mi obra resalta la generosidad del pueblo. A algunos les parece raro que exista tanta

generosidad entre gente que no tiene nada. Pan caliente tiene partes divertidas porque, ¿quién dijo que el pueblo es triste? (Requena en Piña, 2021)

Por otro lado, existe una obra que consiste en muchos cuadros llamada “Homo Chilensis” y tiene que ver con la realidad de la pobreza en la clase media chilena en plan comedia, lo cual es distinto a sus otras obras, que si bien tienen ciertos espacios que hacen referencia a la comedia, no son una pieza perteneciente al género como tal. Esto a diferencia de Gabriela Roepke, nuestra tercera autora exponente de nuevas formas de construcción de lo femenino, ya que su dramaturgia se caracteriza por su comicidad.

Los personajes femeninos en las obras de María Asunción Requena son mujeres poderosas, no son mujeres que están esperando el ideal romántico, sino que se sostienen, luchan, tienen convicciones y son solidarias, lo cual no es necesariamente representado a través de un activismo (no como lo conocemos hoy en día) sino a través de la cotidianidad y el accionar de la mujer frente a los conflictos sociales de la época. Esto se repite en las tres autoras que estudiamos durante el desarrollo de nuestra tesis y que iremos revisando a medida que avanzamos en este segundo capítulo.

En el siguiente cuadro nº 2, se analiza la obra Ayayema (1964), en torno a la búsqueda de signos que permitan identificar el tratamiento que la autora le da a lo femenino y sus problemáticas, asociadas aquí a temas de indigenismo, religión y la lengua, principalmente.

Signos de lo femenino	Espacio privado	Diálogos entre mujeres	Etnia y creencia religiosa	Título de la obra	Lo femenino como el mal	Los personajes	La lengua
Ayayema (1964)	Lo femenino está situado en el espacio privado y son pocos los momentos donde hay diálogos con	Las conversaciones son intercambios, momentos de amor y de melancolía, de miedo, donde se exponen los	Hay un primer momento en donde lo femenino se presenta como una conversación de promesas y de cómo el	El título hace alusión a la leyenda alacalufe de un ser mágico femenino, nocturno y destructor que trae	Si bien todas las obras están llenas de referencias a leyendas típicas de Chile y la zona sureña (tales como el	Mahuana (Margarita): ella es una india, pero la que tiene más rasgos blancos, por ende, coloniales y	Mahuana deambula con su bebe por todas partes, pero ella habita el silencio

	mujeres, que son quienes están relegadas a este espacio.	apremios de los hombres hacia las mujeres. Son espacios profundamente personales e íntimos.	hombre, con su conocimiento, sus logros y alcances, podría proteger y dar la vida, siempre que éste sea católico. En cambio, una india como Mahuana, solo podría tener y desear aquello, más bien de una forma parental.	desgracias, desesperación y catástrofes a las personas que la nombran o llaman.	Caleuche o el Trauco) en esta obra la entidad supernormal, quien tiene más poder y quien causa mayor temor en la historia, es femenina.	hegemónicos. Es considerada la única india con la que los hombres podrían tener relaciones íntimas. Lo que es interesante de este personaje es que, si bien a ella le ofrecen protección y estabilidad, un matrimonio y un marido, ella opta por su libertad y su cultura, sin cumplir las expectativas de lo que se espera que haga.	porque ninguna de las indias e indios del lugar hablan bien el “idioma cristiano”, ella viene a representar la obediencia, la maternidad sacrificada y el silencio de las mujeres y de los indios. Ese silencio subestimado.
--	--	---	--	---	---	---	--

Cuadro nº 2: Signos de lo femenino en la obra Ayayema (1964) de M. A. Requena.

Elaboración propia.

Para contextualizar esta obra, definida por Requena como un drama en dos partes, partiremos por exponer que comienza con una pequeña introducción en donde se sitúa geográficamente la acción:

La acción ocurre en puerto Edén (Isla Wellington) septiembre de 1950. Puerto Edén es actualmente una estación Meteorológica de la aviación. Fue creada como base de Hidroaviones de la línea de Puerto Montt-Punta Arenas, que terminó tan rápida como trágicamente. Aparte de su función meteorológica es el único puesto de auxilio y centros de distribución de víveres para los indios alacalufes, desde Chiloé a Cabo de Hornos. Puerto Edén está formado únicamente por las casas de la estación y algunas chozas de indios. No hay otro lugar habitado en el mundo de los archipiélagos, mil kilómetros al norte, mil kilómetros al sur. (“*Ayayema*”: *drama en dos partes - Memoria Chilena*, s/f, p.9)

Cabe señalar, que los Alacalufes fueron bautizados con este nombre por los conquistadores, pues los indígenas canoeros de Puerto Edén se autodenominaban (y hasta la actualidad) como grupo *Kawésqar* o *Kawéskar*.⁶ Es decir, que Requena, acorde con el pensamiento eurocéntrico que aún prevalecía en su época, utiliza la lengua del colonizador en esta descripción, no así en el título de la obra, que se basa en un espíritu religioso del pueblo *Kawésqar* denominado Ayayema.

(...) cuando entre 1946 y 1948 los visitó el etnólogo francés Joseph Empeaire, el imaginario religioso Kawéskar estaba dominado por Ayayema, el espíritu maléfico de los pantanos que controlaba las tormentas y se llevaba a los hombres a su reino de muerte y podredumbre. (*Kawéskar - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*, s/f)

En la obra “Aborígenes australes de América” (1975) de Álvaro Barros con ilustraciones de Eduardo Armstrong, podemos ver la importancia de este espíritu en la vida kawésqar, comprendiendo así, el simbolismo de este personaje en la obra de Requena:

⁶ “El nombre *kawésqar* con que se designan los indígenas de Puerto Edén, tiene literalmente la connotación de “ser racional de piel y hueso” (cf. esp. “de carne y hueso”).” (Aguilera, 1978, p.31). Es decir: persona. “En cuanto al nombre *alikhoolip* [alacalufe] y todas sus variantes, se debe a Fitz-Roy, quien designó así a un grupo de indígenas que habitaban hacia el oeste del canal Beagle y el estrecho de Magallanes.” (Aguilera, 2017, p. 81).

Se adentra la noche, el reino de Ayayema, espíritu perverso y poderoso. Retumba en los acantilados, ronda en la oscuridad entre los roqueríos. Mueve los bosques lúgubres con los aullidos del viento. Durante el día se esconde en los pantanos y turberas, siempre traicioneros.

Se acurrucan los kaweshkar bajo sus cueros de foca; atizan el fuego. Afuera, en la negrura, Ayayema ulula disponiendo de las fuerzas naturales. Si se han dormido todos, Ayayema subrepticamente puede entrar, alargar las llamas 'y quemar la cabaña'. Cuidado, mucho cuidado con el fuego. Hace crepitar las brasas; salta una chispa que quema la piel: es Ayayema siempre buscando cómo herir, cómo asustar, cómo enfermar a los mortales. Si la cabaña hiede demasiado, es Ayayema que se ha posesionado de ella. Será preciso trasladarla. (Barros, 1975, p. 45)

De esta manera, desde el título de la obra, la autora indica que la figura femenina es entendida como una amenaza y también como fuerza que no se detiene en sus objetivos, tal vez por ello, este espíritu kawésqar no posee género definido en dicha cultura, es tanto masculino como femenino.

Ahora bien, la obra presenta personajes que son, por una parte, personas que están al cuidado de la estación y que vienen de la ciudad, por lo tanto se relacionan militarmente entre sí; y por otra parte, los indios, quienes están más atrasados en cuanto a comunicación y vestimenta y están al servicio y bajo la protección de estos guardianes del centro de acopio meteorológico.

Cabe decir, que siempre se habla de este lugar físico como un lugar alejado en donde no se hace mucho más que esperar que las cosas pasen, en donde se entiende la ciudad como un lugar de oportunidades en el que suceden las grandes cosas, este es un lugar de paso para algunos. Corresponde con las características propias de este lugar ubicado en los campos de hielo sur y al que es complejo llegar incluso actualmente.

Respecto a los diálogos de la obra, lo femenino, más bien, las problemáticas que permiten identificar una construcción masculina de lo femenino y que Requena denuncia, se abordan por medio de permanentes descalificaciones de hombres hacia mujeres indígenas con las que se comparten espacios. Cabe aclarar, que primero las y los indígenas son

reconocidos como propiedad privada con la que se puede hacer y deshacer a voluntad, como una moneda de intercambio, como algo sucio e incivilizado. En esta misma línea, no explícitamente, se entienden referencias a la esclavitud, a las violaciones y el abuso, por medio del tratamiento que se le da al silencio.

Un diálogo que ejemplifica el dominio masculino, no solo en la concepción colonizadora, sino también en la indígenas, es el siguiente:

LAUTARO .- (desarmado ante la simplicidad de la india ríe despacio y finalmente con abierta alegría)

(Mahuana sonrío feliz).

MAHUANA.- (confiada sonrío) ¿tu dar?

LAUTARO.- (la abraza emocionado). Eres como un niño apenas más grande que pelo de paja... Quisiera que no te apartaras ni un minuto de mi... No te iras nunca, nunca. Repite conmigo: Nunca , no me iré nunca.

MAHUANA.- Nunca...no ir

LAUTARO.- Siempre con Lautaro

MAHUANA.- Lautaro

LAUTARO.- nunca...⁷

Es interesante el simbolismo que Requena le impone al personaje de Lautaro, pues:

El protagonista es Lautaro Edén Wellington, quien recibe ese nombre en honor al toqui mapuche, y sus apellidos, por su lugar de origen, Puerto Edén, en la isla Wellington. Lautaro se presenta como una figura de mediación entre las culturas indígena y blanca, pues conjuga la nobleza y el apego a la tierra de los nativos y la educación de la civilización. La oposición entre ambas culturas es extrema: por un lado, los indígenas son supersticiosos e ingenuos, evaden

⁷ página 264 AYEYEMA

la confrontación y soportan los abusos y el asedio de los blancos pasivamente; estos, por su parte, encarnan los vicios asociados a la civilización.
 (“Ayayema” : drama en dos partes - Memoria Chilena, s/f)

Como podemos ver, Lautaro es el personaje que está a cargo de la relación entre ambas culturas y de que las necesidades de los habitantes del lugar sean cubiertas, de forma que ambas partes queden conformes o tengan tranquilidad, manteniendo así el orden del territorio y de los grupos sociales, comprendiendo a este personaje como mestizo, educado como cristiano, de sangre indígena, pero teniendo una tendencia a priorizar las tradiciones de los colonos por sobre las indígenas.

Así mismo se construye la forma de relacionarse con Mahuana, pues da a entender una mirada infantilizadora, un rol de “hombre protector” y proveedor, ubicándola a ella en un lugar de “protegida” y posicionando el matrimonio como la gran solución para perpetuar estos roles.

Algo similar sucede en la obra “Chiloé, cielos cubiertos”, la obra más montada de María Asunción Requena y la siguiente en ser analizada respecto a los signos de lo femenino.

Signos de lo femenino	Religión y creencias culturales	Diálogos entre mujeres y hombres	Espacio público	Espacio privado	Los personajes	Espacios rituales y mágicos	
Chiloé, cielos cubiertos (1972)	El matrimonio se presenta en la obra como un valor importante para sentir que uno es alguien en sociedad y por el sentido que le daba a la vida	En la obra la mayoría de los diálogos entre hombre y mujeres tienen que ver con propuestas de casamientos y	En esta espacio lo femenino es mucho más protagonista hombre la mujer tiene mas voz que	Es en este espacio donde lo se abordan los sentimientos y donde se puede soñar, es el deseo,	Si bien el texto contempla en cantidad a más personajes hombres dentro de la historia, están personajes	La obra aborda espacios de brujería y sabiduría mágica, “ oscura para otras	

	<p>dado que esa era la motivación para conseguir dinero , por lo que se espera que todas las mujeres desearan esto por igual. Sin embargo el personaje principal no tiene interés en casarse con ningún chileno del pueblo</p>	<p>planes para el futuro sobre irse de Chiloé,</p> <p>Son varios personajes femeninos que se ven en esta disputa de a quién escoger para casarse y son varios los hombres que están ofreciendo propuestas de este tipo a varias mujeres .</p>	<p>en otras por que pertenece a una comunidad pequeña que cuenta con un clima hostil y está marginado de la capital, por lo que la comunidad es pequeña , todos los habitantes tienen el mismo deseo y anhelo por cosas parecidas y es en los centros y juntas de vecinas donde las mujeres al igual que los hombres pueden hablar tranquilamente</p>	<p>generalmente está conformado por una mujer, es en este espacio donde se confiesa lo íntimo.</p> <p>El amor se vuelve una forma de lucha en este lugar alejado al borde de la playa, donde todo es tan inseguro</p>	<p>femeninos como Rosario y orfelin que saben lo que quieren y que no y no temen quedarse calladas y que un hombre les diga cómo pensar</p>	<p>culturas”, espacio históricamente habitado por mujeres para mujeres , como espacios de sabiduría y de respuesta a las incertidumbre y la vida</p>	
--	--	---	---	---	---	--	--

Cuadro nº 3: Signos de lo femenino en la obra Chiloé, cielos cubiertos (1972) de M. A. Requena.

Elaboración propia.

Al igual que en la obra anterior, la autora parte el texto mencionando dónde empieza la escena, y dónde ocurre la historia a nivel geográfico. En particular, este texto lleva el nombre de la ciudad donde sucede la acción dramática.

La obra es acompañada de cantos y coros que acompañan la historia y que ayudan a introducirse en el universo que la autora propone.

Ésta sucede en invierno, momento más frío del año, sobre todo en el territorio donde sucede la historia. Los personajes están alejados de ciertos servicios y oportunidades económicas, por lo que la ciudad y el dinero se vuelven dos de los principales objetivos que atraviesan a los personajes. Se presenta como un deseo constante y también como uno de los conflictos transversales en sus textos y en la obra, ya que es lo que todos los personajes quieren alcanzar.

Lo anterior se puede ver reflejado en el siguiente fragmento de la obra:

“ROSARIO.- ¿Aquí no tiene casa?

ALVARADO.- ¡Cómo no voy a tener, pues! Pero el pedazo de tierra es muy chico, como le pasa a todos. Y trabajo no se encuentra... ¿Y qué le queda a uno sino ir a buscarlo donde se lo dan? Por eso estamos como estamos (pausa). (Deja el tono serio) Además...Allá no hay que arar la tierra.

ROSARIO.-Raro

(Rosario lo mira)

ALVARADO.- Era una broma

ROSARIO.-Lo sabía

ALVARADO.- (después de una pausa).- Dejó de llover, pero en un rato mas ...va a volver a llover

ROSARIO.- Sí

ALVARADO.- (Trata de entusiasmar).- Si uno se va a Argentina, la plata vale más.

ROSARIO.-Eso lo vengo oyendo desde que nací y las cosas no han cambiado ⁸

En este ejemplo se devela la situación de pobreza y marginalidad que viven los habitantes de Chiloé, y además presenta el problema que atraviesa todos los textos de la autora: la búsqueda de una vida con mejores oportunidades económicas que parecen inalcanzables en el territorio en cuestión. Además, presenta a la mujer como el sujeto que pone en jaque esta creencia, ya que a la hora de tomar decisiones es ella quien acciona desde la realidad, lo sensible y lo humano.

También se puede identificar, en los diálogos que se generan entre personajes femeninos, el espacio privado que construye la autora y que despliega problemáticas tanto a ⁹nivel territorial como cultural. Es en este espacio donde presenta la cultura del territorio, sus mitos y creencias, como así también construye espacios de contención y resolución de conflictos, entre mujeres y para mujeres, volviéndose este un espacio de compartir sabiduría y también de revolución, ya que es donde lo femenino se vuelve importante.

Uno de los diálogos que devela esta relación es cuando Rosario busca ayuda con la Abuela Chufila:

ROSARIO (Le toma las manos, sacándole la olla).- Abuela Chufila, por favor, ayúdeme. Deme las yerbas o el remedio que me dijo que iba a hacer. Tengo que hacer algo pronto, pa' que Galvarino Alvarado deje de quererme.

ABUELA CHUFILA.- (vuelve de sus recuerdos). .-¿Deje de qué...? ¿Pa' qué.....? ¿pa qué dijiste?

Por otro lado, está el diálogo donde se despliegan las creencias del territorio, que tienen que ver con los mitos y leyendas del sector, como también con el sincretismo católico que aparece en sus expresiones:

⁸ página 218 CHILOÉ, CIELOS CUBIERTOS

⁹ página 272 CHILOÉ, CIELOS CUBIERTOS

ABUELA CHUFILA (la observa).- ¡hm! Por lo que estoy entendiendo (le huele el pelo) y por el olor que se te ha puesto en el pelo, que no es de manzana ni de Cholga ahuma' voy a necesitar (Rosario la mira expectante) raspadura de cacho de camahueto, canto de Chucao y un peazo de vestido de Pincoya con luna llena.

ROSARIO.- ¡Pa que se burla de una , pues!

ABUELA CHUFILA (se escandaliza) Si estás embruja' tengo que hacerte una brujería bien complica' pa' desembrujar.

ROSARIO.- Si estoy embruja' no me quiero desembrujar.

¹⁰ABUELA CHUFILA (se escandaliza).- Jesús María, Nuestro señor y su corona de espinas. ¿Quién te ha ponío así? (la palmea amistosamente). Puedes confiar en la Abuela Chufila, que no es la primera vez que escucho semejantes herejías.

Lo más relevante en las obras de María Asunción Requena, es que en todas presenta dinámicas similares respecto a los relacionamientos de género, los roles y sobre los temas expuestos anteriormente: la marginalidad territorial, la pobreza, la descentralización de la capital como único punto de riqueza, el sur de Chile como un lugar lleno de cultura y contenido histórico y el matrimonio como una institución definidora para la época o como una sola posibilidad para el desarrollo personal.

Por último, se analiza el texto “El Camino más largo”, el cual aborda la historia de la primera mujer que estudió medicina en Chile y nos permite tener un mayor análisis de la autoría de la dramaturga con respecto a su visión del mundo y la construcción de los femenino.

¹⁰ Página 274 *CHILOÉ, CIELOS CUBIERTOS*

Signos de lo femenino	El personaje principal	Ámbito profesional y ético	Silencio como espacio de acción	Diálogos de personajes masculinos	El matrimonio	La religión como un espacio seguro de silencio
El camino más largo(1959)	La obra tiene como personaje principal a la primera mujer que quiere estudiar medicina en Chile, idea que causó mucho revuelo ya que las mujeres están para casarse y tener hijos.	El personaje quiere desarrollarse y superar las limitaciones sociales impuestas en su género, para poder ayudar a las personas principalmente, no como una ambición personal de llevarle la contraria a la sociedad o por un acto de rebeldía, hay un fin ético profundo de ayudar al prójimo	En la obra para que la personaje logre su cometido de lograr estudiar medicina en los años 50', en un espacio que hasta el momento era únicamente de hombres, tuvo que hacer todo a escondidas y gestionarlo todo en secreto, es en este espacio donde las mujeres se mueven para poder cumplir sus propios deseos	Son los hombres en la obra quienes van definiendo la imagen y el actuar de las mujeres a través de sus diálogos, construyendo así lo que debiese ser el rol femenino en la época ligado principalmente a la institución de la familia y a la obediencia de estas en el silencio que significa el matrimonio.	Como obligación asignada a las mujeres por su condición de mujeres	Incluso teniendo todo en contra y con todos los personajes diciéndole que está actuando en contra de la iglesia, ella defiende el apoyo que Dios le da en cada decisión que toma, cuestionando la institución de la iglesia y no así la imagen de Dios, entidad que la impulsa y motiva a seguir con su deseo de estudiar y ser alguien más que la esposa de alguien

Cuadro nº 4: Signos de lo femenino en la obra El camino más largo (1959) de M. A. Requena.

Elaboración propia.

El texto y la acción están situados en un mismo espacio que es una entre-sala, donde se va contando la historia de forma cronológica con el paso de varios años entre actos : Primer Acto

“fines de siglo XIX, en Santiago de Chile, Fiesta de compromiso en casa de Ernestina Perez. Se escucha el rumor de la fiesta que se efectúa en el salón fuera de escena. En la sala familiar del recinto, amoblada con sencillez, Jacinta y Casimiro Molina hablan cautelosamente dando frecuentes miradas a la puerta de la derecha del actor. Llenan vasos de refresco que hay en una gran jarra”

Así como en el Segundo Acto :

“principios del siglo XX, ocho años después la misma sala del acto primero. Brasero escindido. Jacinta, sentada en una sillita baja, cose el gran ruedo de un traje de baile, color claro, entra Rosa Eulalia”.

Lo que es interesante de la obra en particular es que la acción sucede y se desarrolla en espacios de conversación privada, conversaciones que no deberían escucharse en todos los lugares ya que son temas controversiales y el conflicto en sí mismo de la obra es ese, conflicto que habita y nace en espacios no tan protagonistas incluso dentro de la misma estructura de la casa como lo es la antesala, lugar donde se desarrolla la historia.

Haciendo de este un espacio mucho más político ya que se condice y acentúa la idea de que lo que sucede en estos espacios privados o más marginales es igual o incluso más importante de lo que pasa en los espacios más protagonistas

Otro punto importante de reflexión con respecto a la construcción de lo femenino y que se sigue repitiendo en varias de las obras de la autora, es la importancia a nivel de discurso que le da el texto a la mujer y que esta cumpla con sus obligaciones de casarse y servir a la familia y a la institución del matrimonio, rol que está totalmente construido en su mayoría por diálogos masculinos que determinan cómo y qué deben hacer las mujeres en esa época. Esto es importante también porque se están construyendo en los textos dos imágenes de lo femenino, una que habita en el espacio privado que es la que va construyendo la autora desde sus personajes mujeres como lo es Ernestina o Eliana, personajes jóvenes que representan

las nuevas ideas y la búsqueda de nuevos horizontes y nuevas ideas de cambio ,versus la mirada de lo público de la mujer , que esta construida por los hombres de la obra y que responde a lo que ya conocemos más comúnmente como este rol otorgado a la mujer que esta dibujado por el patriarcado.o npor la mirada pública esto lo podemos ver cuando hay un dialogo al comienzo de la obra en donde se discute el destino de la protagonista :

DOCTOR AGUIRRE: ¡que difícil resulta tener que mantener tener y mantener el sentido común! Pero lo lograremos. El escándalo que provocó Ernestina el año pasado difícilmente podrá ser olvidado. En la escuela de Medicina no sabía si reír o maldecir. ¡una mujer pretendiendo invadir un terreno exclusivamente reservado a los hombres !

PEDRO PABLO: Sisi ...todo ese cuento viejo ¡para que traernos malos recuerdos en un dia como este? (obsequioso)¿otra copita Javier Hernandez?

JAVIER HERNANDEZ: Temo que una copita de mas me produzca efectos tales que mi lengua se desate como en otras bocas se han desatado otras lenguas.

PEDRO PABLO: (por lo bajo al doctor) ¿Ve usted. ve usted?

DOCTOR AGUIRRE:(Sin darse por enterado) No me cansare de repetirlo. Una mujer no debe ni pretender alcanzar al hombre. No tiene inteligencia. Somos los que gobernamos el mundo¿n' Estimo mucho a Ernestina, pero me jacto de haber sido su mas encarnecido opositor.

PEDRO PABLO: Bastaba confiar en mi. Fui yo quien la obligo a desistir de tan descabellada idea. Soy su hermano mayor y mientras yo aliente. obedecera. y si pensaba ser ella quien diera renombre a nuestro apellido. se equivoque de punta a cabo. Soy yo el que podria hacerlo, si se me antoja. ¹¹

si bien esta obra en particular va contando cómo la protagonista va teniendo que enfrentarse continuamente a lo largo de la historia a estas distintas personas e impedimentos que le van

¹¹ página 362, EL CAMINO MÁS LARGO
página 366, EL CAMINO MÁS LARGO

diciendo que no puede hacer lo que tiene que hacer , igual va abriéndose camino defendiendo lo que cree como principal motor y rompiendo con lo que se espera que haga por su condicion de mujer.

“ERNESTINA: No soy una cosa, no soy un mueble.(explotando) ¡No soy un barril de tu bodega para que se comercie conmigo!

PEDRO PABLO: ¡Callese!

ERNESTINA: Tú y tú autoridad de hermano mayor. ¡Es mejor que lo sepas de una vez por todas! Si dios me ayuda, si alguien consiente y me apoya, sere medico.

PEDRO PABLO: ¿otra vez con eso? Una palabra mas y te cruzo la cara. (levanta la mano para golpearla y Rosa Eulalia entra en ese momento.)

Momentos como este durante la obra se ven muchos , y van dividiéndose por categoría, primero esta la religion, que si bien la iglesia como institución le da la espalda a Ernestina, ella nunca pierde la fe en dios y se segunda de eso, luego está la institución del matrimonio que espera que ella sea una mujer esposa de alguien, dispuesta a tener familia y criar hijos y no alguien que puede ponerse al mismo lugar que los hombres en aspectos de conocimientos y de derecho a tener una voz en el espacio público .

Ernestina vendría a representar lo que hoy sería las primera de las ideas de feminismo o vendría a aportar a la construcción de este que se apoya de la época.

“ERNESTINA: No estamos en tiempo de colonia. Las mujeres nos hemos acostumbrado a pensar, a desear por nuestra cuenta. ALgunas quizas no se atrevan. Pero yo....yo si me atrevo. Y juro que solamente muerta destruirán mi voluntad de estudiar medicina.

el personaje como el de Ernestina viene a deconstruir los personajes femeninos como los conocemos , personajes que estan empezando a cambiar las cosas como se conocían antes y habitar o empezar a luchar por pertenecer a espacios que le pertenecen hasta el momento a los hombres o a los roles masculinos.

“PEDRO PABLO: Fue la voluntad de Dios.

ERNESTINA: no menciones a dios para disculpar el error de los hombres.

PEDRO PABLO: ¿te atreves a llamarme la atención? ¿A modificar conceptos?

ERNESTINA: Dios podrá quitar la vida a voluntad, pero también nos ha dado capacidad para ayudar y prolongar esa vida, si algun peligro amenaza. Jesus curaba a los leprosos y Dios no se opuso. Y es por eso que quiero ayudar : Salvar todas las Ana marias que pueda ¿Por Qué mueren? ¿porque nadie fue capaz de retenerla a nuestro lado? Me propuse averiguarlo por mi misma . y evitar, si pudiera en otras hermanas, en otras madres, un dolor semejante. Esto me consoló mas que las oraciones y las lagrimas. Y desde entonces....he estado estudiando higiene y anatomía.” (Requena, p. 397-398).

Gracias a personajes como este se van construyendo nuevas feminidades que van abriendo camino a las mujeres y cuerpos femeninos un espacio no solo en lo privado y en el silencio , sino que también en el espacio público y también fuera de las instituciones religiosas y familiares. donde ellas mismas empiezan a construir su propia vida y abriendo nuevas posibilidades tanto como para ellas como personajes, como autoras , como lectoras

2.2 Isidora Aguirre (1919 - 2011)

María Isidora Ignacia Aguirre Tupper, quien nace un 22 de marzo de 1919 en Santiago de Chile y fallece, también en Santiago, el 25 de febrero de 2011 a los 91 años de edad. Hija del ingeniero Fernando Aguirre Errázuriz y la pintora María Tupper Huneus. A los 21 años, en 1940, Nené (como la llamaban) se casó con Gerardo Carmona, un refugiado de la guerra civil española, vivió cinco años en el campo y, más tarde, se fue con él a París, donde comenzó a ganarse la vida como ilustradora, al tiempo que seguía estudios de teatro y cine.

Con más de treinta obras estrenadas a lo largo de su vida, Isidora Aguirre fue una de las figuras más sobresalientes del teatro chileno del siglo XX. Durante más de cincuenta años su labor artística desarrolló un proyecto artístico que logró conjugar la popularidad con una profunda preocupación por los temas sociales y una constante indagación en la identidad chilena, ya sea reflexionando sobre la actualidad nacional o, bien, revisando su pasado histórico. (Isidora Aguirre (1919-2011) - Memoria Chilena, s/f)

Se dedicó a la dramaturgia en momentos que, mayoritariamente lo hacían hombres, por lo que alcanzó una relevancia no solo en Chile, sino también en todo Latinoamérica. Fue una de las figuras más relevantes del teatro chileno del siglo XX, no solo por ser la autora de una de las piezas más famosas de las artes escénicas locales “La pérgola de las flores”, comedia musical estrenada en 1960, sino porque su dramaturgia fue enormemente fecunda con un total de 30 obras escritas y estrenadas. Realizó estudios de trabajo social y cine antes de dedicarse a escribir teatro. Cuando dio el paso, lo hizo por sugerencia del director Hugo Miller y una de sus primeras piezas fue “Carolina”, una comedia liviana que se estrenó en el Teatro Nacional Chileno, marcando así el inicio de una destacada carrera. La pérgola de las flores, de alguna manera, opacó el resto de su creación, más ligada a temas sociales y políticos. Para estas obras realizaba un trabajo documental en terreno para conocer en profundidad la realidad que luego retrataría en sus obras, lo cual le permitió crear personajes muy cercanos a la realidad y alejados de la caricatura.

Hasta hace pocos años atrás, Isidora Aguirre y María Asunción Requena eran los referentes obligados para hablar de la dramaturgia de mujeres en Chile. Pese a la tremenda relevancia de su obra, Isidora Aguirre falleció en 2011 sin haber recibido el premio nacional de artes, máximo galardón a los artistas chilenos. Su patrimonio artístico hoy pertenece a la Universidad de Santiago, quienes han creado un sitio web con fines divulgativos.

Andrea Jeftanovic, escritora, investigadora teatral y conductora, quien ha investigado en profundidad el trabajo y patrimonio de Isidora Aguirre, identifica los primeros hitos de la

dramaturgia de Isidora Aguirre que la sitúan en la esfera pública y en un lugar de visibilidad importante, ya que en la época quienes mayoritariamente escribían eran hombres.

Los tres hitos más importantes, según Andrea Jeftanovic, son:

1. “Carolina”: Segunda obra escrita por Isidora Aguirre que fue creada en la academia de Hugo Miller (1952) y fue reconocida en un concurso.
2. “Población Esperanza”: obra escrita en alianza con el novelista Manuel Rojas y es el comienzo de una dramaturgia “hacia una obra más profunda y comprometida, que buscaba reflejar y cuestionar la situación social del país, inspirada en los postulados teatrales de Bertolt Brecht.” (Isidora Aguirre (1919-2011) - Memoria Chilena, s/f)
3. “Retablo de Yumbel”: Obra que comienza el desarrollo de su etapa más importante, la dramaturgia relacionada a los conflictos sociales, pues aquí comienza el reconocimiento, por parte de la autora, de la efervescencia del momento político a nivel Latinoamericano. Posterior a ello hay un desarrollo de obras políticas basadas en hechos reales y escritas a partir de un largo trabajo de investigación, siendo una de las más relevantes “Los que van quedando en el camino”.

En relación al primer hito que le entrega visibilización y reconocimiento al trabajo de Isidora Aguirre, Jeftanovic describe lo siguiente:

(...) yo diría que, aunque no pertenece al núcleo de las obras políticas, su segunda obra que es “Carolina” fue importante porque fue reconocida en un concurso, la quiso montar Eugenio Guzmán y eso hizo que esta autora joven, desconocida, inédita, entrara rápidamente a escena, o sea que tuvo también un comienzo provisorio, reconocido, que no siempre es fácil en el arte, a veces la gente demora décadas que la reconozcan, y ella de un modo autodidacta, a través de la academia de Hugo Miller, escribe esta obra y queda seleccionada. (...) La gente, de pronto, como las siguientes obras son tan políticas, mira en menos a “Carolina”, sin embargo, es una obra interesante que habla de la

psicología femenina, del matrimonio burgués, de la ensoñación, de un deseo de libertad. Ahí hay una semilla interesante. (Jeftanovic, 2021)

Luego se encuentra el segundo hito, el cual es otro momento crucial en la vida y obra de Aguirre. “Población esperanza”, obra que escribe junto a Manuel Rojas, es una alianza que la legitima como escritora. La aparta de ser una mujer burguesa que está escribiendo y la posiciona como una dramaturga que es capaz de escribir sobre otras y otros, independiente del lugar de donde nació y de la vida que tuvo

(Escribir de otros) Implica talento, implica imaginación... implica empatía escribir de personajes que no tienen nada que ver con tu biografía. Y además lo hace de la mano de un talentosísimo narrador, que no era tan dramaturgo. De algún modo los dos se alimentan. Siempre se habla de que Isidora aprende del universo, de personajes y de la vida de Manuel Rojas (...) pero al mismo tiempo Isidora hizo que Manuel Rojas aprendiera lo siguiente: aprendió a construir personajes femeninos. (Jeftanovic, 2021)

Por último, el hito que da inicio al desarrollo de su etapa más importante y que es protagonizada, principalmente, por “Los que van quedando en el camino”

De ahí en adelante hay tantos hitos. Creo que su paso por Cuba fue importante, de algún modo empaparse de lo que estaba ocurriendo en los 60 en Latinoamérica fue sumamente importante, y ahí destaco “Los que van quedando en el camino” que creo que es una obra que toma los principios de Bertolt Brecht, lo trae a Latinoamérica y es perfecta. (Jeftanovic, 2021)

Lo político, en el caso de Isidora Aguirre, es una fuerza vectora, pues “más allá de ser militante de un partido, que cumplen un papel más bien disciplinante, Isidora Aguirre era una mujer libre, un alma gozadora y con la misión de ser parte de una utopía, de un colectivo.” (Jeftanovic, 2021)

Actuaba desde un lugar poco jerarquizado y que no consideraba el papel de compañera subsidiaria en las relaciones con los hombres, lo cual calzaba muy poco en la

época. Tenía el sueño de un mundo más justo y aquello pudo encontrarlo, de alguna manera, en la política y en el hecho de ser parte de un partido político, particularmente del partido comunista, como impulsores de las reformas necesarias para la época.

Cada vez que pudo hizo talleres en poblaciones y regiones para obreros y mujeres, por lo que su mejor conjugación entre el arte y la política fueron los talleres de teatro TEPA (Teatro Experimental Popular Aficionado) que realizó en la ex Universidad Técnica del Estado a comienzos de la década del 70, donde se encontraban su forma de ser, su experiencia y las ideas políticas, pues a través de la dramaturgia podía acceder a lugares reales y aportar, no desde un lugar maternalista, sino que desde las herramientas teatrales para lograr la verbalización de los conflictos sociales y, por tanto, visibilizarlos, desarrollando espacios de reflexión y análisis para encontrar las posibles soluciones de manera colectiva y desde el teatro en espacios no convencionales: poblaciones, campos, plazas y recintos penitenciarios, dejando de lado el aplauso y la institucionalidad para reemplazarlos por la conversación directa con las personas, lo social y su pulsión política.

Sin duda Isidora Aguirre buscaba un mundo más justo y en una entrevista que se titula “Quiero un mundo mejor” realizada para suplemento Ya de El Mercurio por Albina Sabater Villalba el 23 de diciembre de 1986, la autora habla de ésta búsqueda tanto en su vida personal como profesional:

Sobre su completa dedicación al teatro, dijo: «Uno siempre tiene que escoger. No es posible estar casada y dedicarse a escribir como yo lo hago. *La Pérgola* me costó lágrimas. Tenía que pasar días enteros en la biblioteca buscando datos históricos, aunque esperaba a mi hija menor y me habría gustado tejer paletocitos. Pero el teatro me escogió a mí. Para *Los papeleros*, pasé meses conversando con los que hurgan en los tarros de basura. Y *Lautaro* me significó llegar, a caballo, a reductos indígenas y vivir allí. ¿Qué marido soporta eso? (Aguirre, 1986)

En la misma entrevista comenta que creció en una casa grande, tribal y de tres patios. Se crió en el colegio Jeanne D’Arc; un establecimiento particular subvencionado, con un enfoque católico de enseñanza pre-escolar y básica, ubicado a los pies de Cerro Placeres en

Valparaíso. Frente a esto la entrevistadora le pregunta: “¿Y por qué le interesa entonces denunciar la miseria, si no la sufrió?”

Por una razón filosófica. Ya desde niña me molestaba ver la diferencia entre mi mundo protegido y el de los mendigos de la calle. Eso me impulsó a estudiar Servicio Social y luego, cuando aprendí a escribir teatro, orienté mi creación por ese ángulo. Reafirma esta idea: En Retablo de Yumbel, una obra que se está presentando en Concepción, digo que si los hombres creen en los grandes valores como la bondad y la justicia, ojalá llegaran a practicarlos algún día. Ese es el objetivo de mi trabajo. Porque para mí es incomprensible que algunas personas boten la comida mientras otras nacen en la basura. (Aguirre, 1986).

Posterior a ello, la entrevistadora le pregunta respecto a la etapa profesional que vivía en aquella época, donde se encontraba escribiendo una novela por encargo de una editorial española. Le sugiere que quizás con ello comienza una nueva etapa de novelista, a lo que Isidora le contesta que lo suyo “(...)es el teatro realista, más duro, más exigente. Es una tarea de hombres. Yo me siento ‘un hombre de teatro’. (Aguirre, 1986).

A partir de lo anterior, podemos deducir que Isidora Aguirre es una mujer que dedicó su vida a la dramaturgia y con ello se transformó en una de las mujeres más influyentes en la autoría escénica de la generación del 50, como también lo es en la autoría escénica contemporánea.

Es por ello que analizaremos, a través de 7 ítems, tres de sus obras más relevantes a nivel artístico y político, entendiendo lo político como una fuerza vectora que direcciona su escritura.

Los papeleros (1953)

Signos de lo femenino	Espacio privado	Diálogo entre mujeres	Etnia y creencia religiosa	Título de la obra	Lo femenino como el mal	Los personajes	La lengua
------------------------------	------------------------	------------------------------	-----------------------------------	--------------------------	--------------------------------	-----------------------	------------------

<p>Los papeleros (1953)</p>	<p>Viviendas precarizadas y lideradas, en su mayoría, por mujeres.</p> <p>Se presenta el hogar como un espacio donde se desarrollan actividades relacionadas a la maternidad, al cuidado del hogar y la familia, las cuales son realizadas por mujeres.</p> <p>Las condiciones precarias de las viviendas afectan, en su mayoría, a las mujeres.</p> <p>En este espacio se</p>	<p>Comparten sus preocupaciones, experiencias y emociones.</p> <p>Abordan la maternidad, el rol de la mujer en la lucha obrera y las dificultades que enfrentan en un entorno social y laboral dominado por hombres.</p>	<p>No se hace alguna referencia específica, o que se vuelva relevante, respecto a la etnia y/o religión.</p>	<p>El título de la obra hace referencia a la ocupación de los personajes: trabajadores y trabajadoras cuya ocupación es recolectar papel de los basurales.</p>	<p>La vulnerabilidad que afecta a los personajes femeninos: la privacidad e integridad de los personajes femeninos que deben enfrentarse al trabajo. Se sienten expuestas a abuso, acoso y/o violencia</p>	<p>Cada personaje femenino es atravesado por más de una forma de violencia.</p>	<p>Los personajes utilizan un lenguaje informal, el cual responde al territorio donde se desarrolla la acción, además de las vulneraciones respecto al derecho a la educación.</p>
------------------------------------	--	--	--	--	--	---	--

	<p>configuran problemas como el alcoholismo , la falta de educación formal, la violencia hacia la mujer, entre otros</p>						
--	--	--	--	--	--	--	--

Cuadro nº 5: Signos de lo femenino en la obra Los papeleros (1953) de Isidora Aguirre

Elaboración propia.

En la primera página de la obra se indica que Los papeleros es una sátira con música y canciones, dividida en dos partes y diez cuadros, además de que ocurre en la “época actual” (1953), en los suburbios de Santiago.

La obra "Los papeleros" ofrece un escenario propicio para explorar y cuestionar los roles de género y las experiencias de las mujeres en un contexto laboral y social específico, el cual se ve marcado por la explotación de trabajadoras y trabajadores que se dedican a recolectar papel de los basurales. El material que logran recolectar lo venden a cambio de escasas sumas de dinero que apenas les alcanza para subsistir.

Igual que en otros trabajos de Isidora Aguirre, la dramaturga visita el escenario que luego llevará al teatro, desarrollando un profundo estudio del lugar que deseaba representar. En el caso de “Los papeleros” es el Basural Guanaco Alto, el cual estaba ubicado en las inmediaciones de lo que es hoy la Población La Victoria en Santiago.

Es en este lugar que conversa con las y los habitantes, quienes se dedicaban al oficio de la recolección, y a partir de entrevistas que posteriormente transcribió, construyó cada personaje de la obra.

Esta obra logró visibilizar una realidad que era ignorada por gran parte de la sociedad, mostrando las condiciones de precariedad en las que vivían las familias de los basurales y tal como se indica en el cuadro que analiza los signos de lo femenino, presenta problemáticas, que se desarrollan en el espacio privado, pero que pertenecen a conflictos de índole social: el alcoholismo, la falta de educación formal y la violencia hacia la mujer son representados por personajes de clase baja, vulnerados y abandonados.

Es en este punto donde Isidora Aguirre plantea con fuerza su propuesta respecto a la construcción de lo femenino, pues construye personajes mujeres, que si bien están atravesadas por más de una violencia por habitar un espacio vulnerado en variados niveles, son capaces de abordar aquellos roles que les han asignado, como la maternidad, desde la lucha obrera y las dificultades que enfrentan en un entorno social y laboral dominado por hombres.

El ejemplo más claro de lo anterior, es el personaje de ROMILIA o LA GUATONA ROMILIA, una mujer que reconoce su clase social, su trabajo y su labor como dirigente social con dignidad, incluso frente al hijo que la denigra desmereciendo su oficio, lo cual podemos ver en la siguiente conversación entre ROMILIA y su hijo TIGRE:

ROMILIA: ¿Y en qué vas a ganar? Devuélvete donde el veterano, mejor; sos muy nuevo pa' ganar plata. A tu edad se aprende. Mejor aguantarse estudiando para tener buen oficio. (Ella ha bajado y durante este parlamento se acercan ambos al centro del escenario). Toma. (Le pasa dinero que saca de sus ropas). No es mucho, pero alcanza para irse en tercera a San Carlos. (El se niega a recibir). Toma, pues. ¿Por qué no recibís? Ya, no seáis soberbio, al fin y al cabo soy tu madre y tenís que recibirme ... (Mientras dice trata de echarle el dinero al bolsillo y saca sorprendida el reloj robado). ¿Y esto?

TIGRE: ... Un reloj de oro ¿no está viendo?

ROMILIA: ¿De dónde lo sacaste? (Pausa). ¡Contesta!

TIGRE: Se lo "chorié" a una ninfa en la calle.

ROMILIA: Sinvergüenza... ratero... (Grita y todos los que están en el basural, vieja y viejos, grupo compuesto por Gitano, Francisco, Mujer I y II se acercan a presenciar la escena. El tigre los mira, muy molesto). ¡Y ni se arruga! ¡Tengo un hijo y me sale ratero! Entonces cayó más bajo que una, porque esto, sucio será, pero es trabajo honrado... Nadie, nunca, en mi familia, anduvo tomando lo ajeno. ¿No te enseñó tu abuelo que la plata se gana trabajando? ¿O querís que te sequen en la cárcel por cogotero? Mira lo que hago con tu reloj. (Lo tira al suelo).

TIGRE: Córdela... señora... (Lo recoge).

ROMILIA: (Grita a todos). ¡Mi hijo me salió ladrón... mi hijo me salió ladrón!

TIGRE: (Furioso por el escarnio ante todos). ¡Mejor robar que ganarse la plata escarbando en la mugre! (Romilia lo golpea sin poder retenerse).

ROMILIA: ¡Qué decís, atrevió! (Sale tras el Tigre, que escapa, muy preocupada y sube a su choza mientras todos avanzan y Julio anuncia al público).¹²

La reacción de Romilia, situando la conversación en el contexto que se desarrolla, podría calificarse como un juicio de valor, pero más allá del ámbito moral, Romilia rechaza a un hijo ladrón por una cuestión ética y valórica con la cual enfrenta el día a día de una mujer recolectora que se posiciona con dignidad frente a su trabajo y frente a la organización social, más allá de la estigmatización que estas labores podrían conllevar.

El siguiente texto donde se analizan los signos de lo femenino es “Los que van quedando en el camino”, una obra de Isidora Aguirre que toma los principios de Bertolt Brecht y los trae a Latinoamérica, consolidando su escritura crítica frente a la efervescencia política de los años 60’.

Los que van quedando en el camino (1969)

¹² páginas 74 y 75 LOS PAPELEROS

Signos de lo femenino	Espacio privado	Diálogo entre mujeres	Etnia y creencia religiosa	Título de la obra	Lo femenino como el mal	Los personajes	La lengua
Los que van quedando en el camino (1969)	<p>Casa de campo liderada por una mujer: La madre en el pasado y Mama Lorenza (hija) en el presente. Lorenza es presentada como la líder más importante de la familia.</p> <p>Tanto personajes masculinos como femeninos, hablan constantemente del conflicto social y político que acontece (protesta campesina) en este espacio</p>	<p>Se hablan entre hermanas con ternura, respeto y comprensión. También, en algunos diálogos, hacen referencia al vínculo amoroso con hombres, respecto a lo cual existen opiniones variadas.</p> <p>Lorenza (hermana mayor) le enseña a Dominga (hermana menor) oficios asignados a la mujer, como por ejemplo, el telar.</p>	<p>No se hace referencia respecto a etnia o creencia religiosa que se vuelva relevante para el desarrollo de la historia.</p>	<p>“Los que van quedando en el camino” es una frase perteneciente a “Pasajes de la guerra revolucionaria”, relatos de Che Guevara, la cual Isidora aborda y resignifica a partir de un acontecimiento nacional, histórico e invisibilizado .</p>	<p>Hay mayor discursividad, respecto al acontecer concretamente político, en los personajes hombres</p>	<p>Lorenza (joven) y Mama Lorenza son el mismo personaje en distintas épocas y son interpretadas por la misma actriz. Es la protagonista de una historia de lucha y rebeldía</p> <p>Los Uribe son tres hermanos hombres y dos hermanas mujeres, sin embargo, el liderazgo entre ellos y ellas, pertenece a una de las hermanas, específicamente a Lorenza (Mama Lorenza en el presente)</p>	<p>Si bien la obra es escrita y montada en español, se utilizan variados términos populares, siendo algunos especificados al inicio de la obra como “algunos términos populares usados en la obra.”</p>

	<p>representada o por la casa de campo.</p> <p>La relación entre la madre y sus hijas e hijos, como también entre hermanos, es en base al diálogo y el respeto.</p> <p>Se devela el trabajo campesino no retribuido y, en consecuencia, la incredulidad, por parte de la madre, respecto a los cambios sociales que buscan y en los cuales creen sus hijas e hijos.</p>					<p>Dominga habla de “hacer la revolución” a partir de aquello que aprende con Juan Leiva, profesor y pareja de Dominga.</p> <p>Lorenza se muestra como una mujer determinada y con opinión frente a Rogelio, su pareja. Esto a partir de la relación en base al respeto que vive con sus hermanos en el espacio privado</p>	
--	---	--	--	--	--	---	--

--	--	--	--	--	--	--	--

Cuadro n° 6: Signos de lo femenino en la obra Los que van quedando en el camino (1969) de Isidora Aguirre.
Elaboración propia.

“Los que van quedando en el camino” es un homenaje a los campesinos caídos en Ranquil en 1934 y plantea lo femenino como un sujeto de determinación y opinión frente a los conflictos que se desarrollan en la historia, específicamente frente a la protesta campesina motivada por el trabajo campesino mal retribuido y, en consecuencia, la búsqueda de modificaciones a nivel social.

Es un drama social, apto para ser representado en la plaza. Agitador y político, en el sentido brechtiano. Es decir, parte de la exposición crítica de la realidad para transformarla, una vez que los hombres tomen conciencia de que pueden y deben destruir lo insoportable. (Teitelboim en Aguirre, 1970)

La familia protagonista de la historia habla constantemente sobre esta realidad y sobre lo insoportable que se debe destruir, esto desde una relación basada en el cariño y el respeto, lo cual nos muestra las modificaciones que se están viviendo a nivel social, a partir de cuestionamientos a los roles asignados, y que la autora representa en una casa de campo, en ese espacio privado y que podríamos pensar como profundamente conservador. Pero Isidora Aguirre le da una vuelta a este paradigma, pues comprende que en Ranquil lo que sucedió fue una revolución y el sujeto femenino se posiciona ante esta situación, como un sujeto visible, de opinión y participación.

Cada conversación entre personajes enmarca esta nueva construcción de lo femenino, pues se habla de DOMINGA como un personaje que murió en la cárcel, por motivos políticos, y que murió al dar a luz estando presa, lo cual encarna la revolución en una mujer.

Pero, por otro lado, existen temores que responden a la brecha etaria entre personajes. La MADRE no cree en los cambios que busca la protesta campesina y demuestra constantemente una incredulidad frente a los cambios sociales. La MADRE es la persona de más edad en el núcleo familiar y ha heredado la desesperanza, en cambio, sus hijas e hijos, han tenido la oportunidad de acceder a estudios y espacios donde pueden intercambiar opiniones con otras personas, por lo que logran derrotar la desesperanza que se ha heredado de generación en generación.

Este quiebre respecto a los paradigmas heredados se replica en varios ámbitos, incluso en la posición de la mujer frente al relacionamiento romántico con hombres. Un ejemplo de ello es la actitud de LORENZA frente a su relación con ROGELIO, pues se muestra como una mujer determinada y con opinión frente a su pareja, lo cual se puede explicar por la relación en base al respeto que vive con sus hermanos en el espacio privado y que le permite reconocerse como un sujeto de derecho:

LORENZA: ¡Ya me está celando, cómo sería al estar casados! Sepa que no ando en juntas con el ovejero. Con la vocecita que se gasta... y no lo saquen de las bestias paridas porque no hila conversación. Y tampoco tiene derecho a pedirme cuentas; eso, además.

ROGELIO: Derecho tengo, Lorenza (Con malicia) ¿Quién fue el que “le enseñó” en los carrizales?

LORENZA: Usted pues. Y no me avergüenzo. De esas cosas la mujer no puede escapar. Por más que la vigilen, o le ofrezcan varillazos, ella sale al campo... para conocer la vida. Y si usted me enseñó, ¡no me lo venga a echar en cara!

ROGELIO (Riendo): Se lo digo nomás para que vaya pensando en matrimonio.

LORENZA: ¡Aguárdese! (Riendo) Ya pasé los treinta y se puede decir “que no me cuecen de una sola agua”. Y... apuro no tengo.

ROGELIO: Yo sí, Lorenza (Cabalgan un instante en silencio).

LORENZA: Aquí en el campo el hombre siempre le pega a la mujer. Le pega por ser mujer y por cosas chicas. Y a mí, nunca nadie me levantó ua mano, ni mi taita para enseñarme, cuando el sí, tenía el derecho.

ROGELIO: ¿Y su hombre no lo va a tener?

LORENZA: (Mirando con malicia a todos lados) ¿Mi hombre? ¿Dónde está?¹³

Con el último texto de Lorenza queda en evidencia la determinación que impera en la nueva construcción de lo femenino que propone Isidora Aguirre. Una construcción en base a la destrucción de antiguos paradigmas y que permite el desplazamiento de la dependencia hacia un hombre, lo cual da paso a la decisión respecto a dónde y con quien se quiere estar, además de qué lugar se desea ocupar, tanto en el espacio privado como también en el espacio público.

A continuación, se presenta el cuadro de análisis respecto a los signos de lo femenino en base a la obra “¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?” (1969)

¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González? (1969)

Signos de lo femenino	Espacio privado	Diálogo entre mujeres	Etnia y creencia religiosa	Título de la obra	Lo femenino como el mal	Los personajes	La lengua
¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González ? (1969)	El espacio privado se traslada al espacio público. Todas las relaciones entre personajes se desarrollan en la vía pública,	Se evidencia una jerarquía en cada mujer que interactúa con la María González, sobre todo en la interacción con La Beata (mujer de clase acomodada), quien la juzga y discrimina	La creencia religiosa (católica) se evidencia en la clase alta, representada por el personaje de La Beata, quien utiliza como argumento la religión para	El título se presenta como un claro anuncio de lo que sucede en la obra: un carrusel de culpas y disculpas en torno a la muerte de la protagonista.	Lo femenino como el mal está representado, sobre todo, en la visión conservadora respecto al estado civil de la protagonista, quien es soltera y está	Cada uno representa un juicio sobre la María González, incluso quienes sostienen una relación de amistad o de conocidos con ella.	La obra es en español y se utilizan jergas correspondientes al contexto.

¹³ páginas 12 y 13 LOS QUE VAN QUEDANDO EN EL CAMINO

	pues el personaje principal es una persona en situación de calle.	por ser una mujer que vive en la calle, por su edad y por estar embarazada sin estar casada, independiente de no conocer absolutamente nada de su vida.	enjuiciar a una mujer como la María González.		esperando un hijo; conjunto de características altamente estigmatizado en la época donde se desarrolla la historia.		
--	---	---	---	--	---	--	--

Cuadro nº 7: Signos de lo femenino en la obra ¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González? (1969) de Isidora Aguirre.

Elaboración propia.

En la primera página de la obra, antes de la enumeración de personajes, Isidora Aguirre indica lo siguiente:

Esta obra, escrita a raíz de los ejercicios prácticos en mi taller en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en el año 1969, se entregó a grupos aficionados y obreros, por ser de fácil montaje, sin costo y de contenido didáctico. Puede montarse en cualquier lugar. Requiere un mínimo de utilería, una tela de unos dos metros, un gangocho, un abrigo viejo. El revestimiento de la obra depende de los medios de que se disponga. (Aguirre en Farías et al. 2020, p. 434)

Esto ya nos entrega algunos indicios respecto a la intención de Isidora Aguirre al escribir y montar esta obra; hacia quién va dirigida y quién le interesa que la vea. Retrata una realidad que muchas veces es ignorada por la sociedad, sobre todo en la época que Aguirre escribe, pues los estigmas respecto a la marginalidad y el abuso eran mucho más agudos, sobre todo por el desconocimiento que existía al respecto.

En esta obra la marginalidad es representada por personajes que son víctimas del abandono, específicamente vendedores ambulantes y personas en situación de calle que solo buscan sobrevivir en la gran ciudad y que sufren la desprotección de un Estado que hace vista gorda a esta realidad.

Dentro de ellos se encuentra la MARÍA GONZÁLEZ, la joven protagonista de la obra que enfrenta la supervivencia en una sociedad que la mayoría del tiempo la juzga, ya sea por su edad, por encontrarse en situación de calle, por su oficio de vendedora ambulante o por ser “madre soltera”. Es en este contexto que la MARÍA GONZÁLEZ encuentra el apoyo en un hombre, pero más allá de volverse dependiente de él, éste se transforma en un lugar de compañía para sobrevivir en la calle.

Pero más allá de eso, la relación más estrecha de la MARÍA GONZÁLEZ, es con ella misma y con el hijo que viene en camino, lo que la posiciona como un sujeto femenino empapado de soledad, lo cual le impide el surgimiento e incluso la lleva a la muerte.

Lo anterior se puede leer en el siguiente monólogo de la MARÍA GONZÁLEZ, donde despliega una reflexión dolorosa y repleta de la violencia que ha vivido desde su nacimiento.

Dicen que el otro día sacaron de este canal una mujer ahogada. Venía dentro de un saco... quizá la mataron, ¿Sabes,, hijo? Podríamos tirarnos los dos al agua... Ya sht, calladito. Lo dije por decir, no más (pausa). Más lindo sería tener un barquito para los dos. Un barquito de papel, ¿te imaginai? (Sonríe, luego vuelve a quedar seria) “Un hijo es sagrado”, lo dijo la señora... señorita. ¿Dónde irá a dar este canal? Seguro que a un río y los ríos van a dar al mar. No conozco la mar (suspira). Me gustaría saber cómo es. ¡Tantísima agua junta! (Murmura algo bajito, al subir la voz se escucha) Vida perra... vida perra... perra vida...no se me haría na tirarme a un río, o a la mar, pero este canal de aguas cochinas me da asco. “Un hijo es sagrado...” 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 (pausa, sonrío). La pulga, ¿viste cómo le pillé la pulga?...
“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.¹⁴*

El anterior es un texto que nos muestra la parte más cruda de esta nueva construcción de lo femenino que propone Isidora Aguirre, pues retrata la realidad de una mujer que, a partir de la vulneración sistemática de sus derechos, es capaz de reconocer y reflexionar en torno a una lucha de clases desde la sensibilidad más profunda, lo cual refleja con mucha claridad el contexto social y político donde se desarrolla la historia.

2.3 Gabriela Roepke (1920 - 2013)

Gabriela Roepke, actriz, dramaturga, docente y co-fundadora del Teatro de Ensayo, nació el 26 de septiembre de 1920 en Santiago de Chile y falleció en noviembre de 2013. Fue la mayor de tres hermanas y su madre la bautizó Gabriela en honor a su gran amiga Gabriela Mistral, quien también significó un rol importante en la vida de Roepke.

Realizó sus primeros estudios en Francia, Suiza y Chile, para continuar posteriormente en las universidades de La Sorbona y North Carolina. Fue fundadora del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, docente y miembro de su consejo directivo. Tiempo después se radicó en el extranjero, donde continuó su carrera como profesora universitaria impartiendo cursos de actuación en ópera. Su dramaturgia se caracteriza por su comicidad y por el profundo desarrollo psicológico de los personajes, cuyo carácter es lo que desencadena los conflictos dramáticos. Sus obras son: *La invitación* (1954, premio del año a la mejor obra), *Los culpables* (1955), *Las santas mujeres* (1955), *La telaraña* (1958), *Juegos silenciosos* (1959), *La mariposa blanca* (1959), *El bien fingido* (1964), *El castillo sin fantasmas*

¹⁴ página 445 ¿QUIÉN TUVO LA CULPA DE LA MUERTE DE LA MARÍA GONZÁLEZ?

(1965) y *Martes 13* (1970). (*Gabriela Roepke (1920-2013) - Memoria Chilena: Portal*, s/f)

Gabriela Roepke también incursionó en la poesía. Publicó *Primeras canciones* (1944) y *Jardín solo* (1947). (*Gabriela Roepke (1920-2013) - Memoria Chilena: Portal*, s/f)

Cristina Gómez, actriz, Magíster en estudios de teatro y cine latinoamericanos y argentinos de la Universidad de Buenos Aires y fundadora del proyecto Pioneras.org (página web que aloja el proyecto *Creadoras una cuestión de género; Chilenas, artistas, revolucionarias y pioneras en el siglo XX*, un proyecto financiado por Fondart 2018, el que se gestó basándose en la idea de visibilizar a nuestras mujeres artistas; transgresoras y pioneras) estudia a Gabriela Roepke entre 1941 (inicios del teatro universitario en Chile) y 1973 (dictadura cívico-militar) y comenta que existe muy poca información respecto a la autora, de lo cual hemos sido testigos en nuestra investigación, pues dentro de la generación del 50 es la dramaturga que menos visibilización tiene, incluso en las plataformas dedicadas a la recopilación de información histórica.

Gómez plantea a Gabriela Roepke como una mujer que nació a comienzos de siglo y fue hija de intelectuales burgueses. Comenta que desde que nació tuvo mucha cercanía con los intelectuales de la época, incluso, como mencionamos al principio de este punto, su madre la nombró Gabriela en honor a su amiga Gabriela Mistral. Dato histórico no menor, pues nos indica que Gabriela Roepke, desde su infancia, tuvo oportunidades y privilegios relacionados a poder conocer y vivir el arte y la cultura de manera muy cercana. En su infancia vivió entre Francia, Suiza y Chile, donde estudió letras en la Universidad Católica. Es en este proceso de estudios que el rector de la época, al decidir homenajear al Papa Pío XII, le entrega la dirección a Pedro Mortheiru, quien al ser amigo de Gabriela y al ver sus aptitudes, la escoge como actriz.

Posterior a la realización de la obra, que le va muy bien, piensan en crear, a partir de la cantidad de música y conciertos que existen en Santiago en ese entonces, específicamente en el Teatro municipal y entendiendo que en ese momento de la historia, en 1940, en Europa se está viviendo la segunda guerra mundial y todos los grandes concertistas se vienen a Latinoamérica y es un momento de apogeo en la música, una obra de teatro relacionada a la

música, específicamente a la ópera, pues no se vive el mismo apogeo en el Teatro Nacional, y viendo a la compañía de teatro Margarita Xirgú deciden profesionalizarse en la carrera de teatro.

Gabriela Roepke, junto a Pedro Mortheiru y Fernando Devesa crean el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1941. En un principio tuvieron grandes detractores, sobre todo mujeres (señoras) más acomodadas de la aristocracia chilena, pues consideraban que realizar teatro en la Universidad Católica faltaba a la moral y a las buenas costumbres. Aun así ,el Teatro de Ensayo continuó, donde Gabriela Roepke se dedicó a la profesionalización del actor y la actriz, creando y traspasando una técnica, además de enseñar historia del teatro y dramaturgia.

Entonces, la importancia de Gabriela Roepke recae ahí. Ella es la fundadora del Teatro de Ensayo; ellos, los tres, sabían que en Chile había teatro comercial, teatro de farsa... y que solamente estaba el Teatro Experimental de la Universidad de Chile que, en esos momentos, que ellas y ellos eran los únicos que respetaban por su condición de profesionalización (...) Y ahí recae toda su importancia, en un primer momento, y luego Gabriela Roepke, que es una mujer que viene de las letras, empezó a escribir en un momento que se dieron cuenta que, si bien es cierto teníamos que mirar hacia Europa y EE.UU para seguir las vanguardias de lo que estaba pasando en el teatro, ellos querían derribar el costumbrismo chileno, de cómo se estaban haciendo las obras en Chile, específicamente las obras costumbristas. (Gómez, 2021)

Con esto, Gabriela impulsó que se le diera espacio a las dramaturgas y los dramaturgos de Chile y comienza a desarrollar su propia dramaturgia. Es por lo anterior, que, según Cristina Gómez, existen dos momentos importantes que cobran gran importancia en la historia de la autora, además de definir la carrera, el reconocimiento y la relevancia de Gabriela Roepke como dramaturga:

1. Ser fundadora del Teatro de ensayo, lo cual permite la creación de un nuevo espacio de profesionalización del teatro.

2. Ser impulsora de crear y entregar espacio a las dramaturgas y dramaturgos nacionales con el objetivo de que las obras pudieran representar la realidad chilena de la época.

En estos dos puntos que marcan la vida y obra de Gabriela Roepke, se evidencia su impulso por gestar espacios donde se pudiera desarrollar la autoría escénica de mujeres a través de la profundización del teatro y su convencimiento respecto a la importancia de representar la realidad chilena de la época.

A pesar de su relevancia en la historia del teatro chileno, como comentamos al inicio de este punto, existe muy poca visibilización del trabajo de Gabriela, incluso en plataformas especializadas en la recuperación de textos escritos por mujeres. Es por ello que en este punto se analizará solo una obra de la dramaturga, la cual encontramos en el libro “Evidencias, las otras dramaturgias” de Lorena Saavedra, Maritza Farías y Patricia Artés.

A Continuación se presenta el cuadro de análisis respecto a los signos de lo femenino en la obra “La telaraña” (1958) de la dramaturga Gabriela Roepke:

La telaraña (1958)

Signos de lo femenino	Espacio privado	Diálogo entre mujeres	Etnia y creencia religiosa	Título de la obra	Lo femenino como el mal	Los personajes	La lengua
Las santas mujeres (1958)	El espacio privado está volcado, principalmente, a un espacio doméstico donde abunda la soledad de la protagonista. A causa del trabajo	No existe diálogo entre mujeres, lo cual acentúa la soledad de la protagonista.	Si bien la religión no es explícitamente nombrada, se deja ver en el conservadurismo que la protagonista expresa cada vez que prefiere continuar con un matrimonio	El título responde a una metáfora en relación a la vida de la protagonista. De alguna manera representa la rigidez a la cual se ve enfrentada la protagonista y que	La culpa y el miedo a la soledad son las principales manifestaciones de lo femenino como el mal. Es un pesar que le sucedía a la mujer y no al hombre. Incluso se	Cada personaje habita un universo interno repleto de contradicciones y la protagonista, como mujer, carga con ellas desde el rol asignado de esposa y	La obra se desarrolla en español sin mayores particularidades.

	de su esposo pasa mucho tiempo sola en casa y es algo que el personaje siente y manifiesta a partir de distintas acciones, principalmente la de mantener una relación paralela.		que no le hace feliz.	responde a la época donde Olivia se relaciona con el mundo.	puede ver reflejado en el asesinato de una mujer.	dueña de casa. Son dos cargas adicionales.	
--	---	--	-----------------------	---	---	--	--

Cuadro nº 8: Signos de lo femenino en la obra La Telaraña (1958) de Gabriela Roepke.

La obra comienza con la siguiente descripción:

El living de la casa de Olivia y Miguel. Ambiente serio, más bien austero. Dos o tres toques alegres y femeninos. Muebles sobrios. Cuando se abre el telón son alrededor de las siete de la tarde. En escena: entra Olivia. Viene de la calle. Traje sencillo pero elegante. Va al teléfono y marca un número. Se interrumpe al ver entrar a Miguel. (Farías et al. 2020, p. 300)

Esta primera descripción, sin la necesidad de detallar en profundidad una situación, nos devela un misterio que se va desarrollando a medida que avanza la historia. Además, nos permite conocer a OLIVIA, la protagonista, quien se presenta como una mujer educada

y elegante. Sin embargo, es cómplice de su amante en el asesinato de una mujer con la cual él tenía una relación por interés. Ella es capaz de encubrirlo durante toda la obra, debido al amor y también la lástima que el hombre le genera.

Es posible observar, a medida que se avanza en la historia, el cuestionamiento permanente de OLIVIA, en relación a su relación marital y que finalmente transgrede las normas del matrimonio, pues ésta se encuentra sometida y no abandona la institución matrimonial a pesar de tener un amante. Ella mantiene su rol de esposa, el cual la convierte en una mujer solitaria, lo cual podemos evidenciar en el siguiente texto, donde se puede leer con claridad un marido que no le dedica tiempo ni efecto:

MIGUEL.- La verdad es que estoy terriblemente cansado. Debería tomarme unas vacaciones.

OLIVIA.- Sería buena idea.

MIGUEL.- Por lo menos un par de semanas sin pensar en nada, mirando el mar y pescando. ¿Cuántos años que no lo hago?

OLIVIA.- Desde nuestra luna de miel.

MIGUEL.- Sí, unas vacaciones me hacen mucha falta.

OLIVIA.- ¿Y yo?

MIGUEL.- ¿Tú? No creo que te aburras mucho sin mí. En cambio a mí me hará bien estar solo unos días.

OLIVIA, como se puede apreciar en el diálogo expuesto anteriormente, está completamente alejada de la esfera pública en la que se desempeña su marido, de hecho la vida de MIGUEL se contrasta con la vida de OLIVIA, pues está recluida y sola de manera permanente.

En este sentido, ella debe aceptar dicha soledad y aparentar ser una mujer abnegada y resignada que se inscribe dentro de las relaciones conyugales y de la esfera doméstica.

Sin embargo, es posible evidenciar que el hecho que ella posea un amante, significa que no se resigna totalmente a solo tener aquello que le impone esta lógica matrimonial de la época y es justamente allí donde reside la nueva construcción de lo femenino que propone Gabriela Roepke, pues la protagonista va en contra de la norma, a pesar de que no es capaz de cambiar su estado de casada y acabar con la relación a la que se ve sometida, pues conoce las consecuencias de la separación.

2.4 El impacto de la construcción de lo femenino en la autoría escénica contemporánea

Para comprender el impacto en la autoría escénica contemporánea, debemos identificar aquellos puntos de encuentro entre las autoras: María Asunción Requena, Isabel Aguirre y Gabriela Roepke, para así poder definir cómo se ven replicados estos puntos en las nuevas autorías escénica contemporánea, tanto en la dramaturgia como en la interpretación.

Lo primero que vamos a destacar como punto de encuentro es que las tres autoras son mujeres contemporáneas a su época, perteneciendo las tres a una misma generación de escritores y escritoras: la denominada Generación del 50.

Este primer punto les permitió escribir sobre temáticas similares en sus obras, a pesar de ser abordadas de manera distinta en cada una.

El segundo punto de encuentro entre las autoras es que, a pesar de ser mujeres nacidas en familias constituídas de manera tradicional y de haber crecido en un contexto a nivel social y económico privilegiado para la época, tuvieron la necesidad de escribir sobre una “otredad”, abordando en sus textos dramáticos aquellos sectores marginados del contexto situado presentado en nuestro capítulo uno¹⁵, el cual se caracteriza por la efervescencia social y política de la década. A partir de esto, direccionan las nuevas construcciones de lo femenino

¹⁵ página 46

y proponen nuevos personajes que inspirarán las próximas décadas en la escena chilena, configurando así un nuevo sujeto femenino, no solo a nivel nacional, si no que también a nivel Latinoamericano.

Esto da paso a un cuestionamiento importante respecto a los paradigmas presentados y conocidos hasta ese momento, sobre todo aquellos que ubican a la mujer en un espacio determinado. Estos sectores de los cuales hablaban las autoras estaban estrechamente relacionados a la vulnerabilidad (espacio también históricamente asociado a la mujer). Aquellos sectores vulnerados a nivel social y/o económico, que se presentaban en las obras de Aguirre, como también las provincias divididas, en el caso de Requena. Esto, sin duda, abre paso a una mirada amplia en perspectiva, pero que apunta de manera muy específica a aquello que las autorías escénicas contemporáneas pretenden visibilizar hoy en día.

El tercer punto de encuentro, el cual define el legado de las tres autoras estudiadas en nuestra investigación, es la conjugación entre el arte y lo político, entendiendo este último concepto como una fuerza vectora que direcciona los escritos de las autoras hacia las nuevas formas de construcción de lo femenino y con ello, hacia un legado en la autoría escénica contemporánea.

Desde la perspectiva de varios autores (Schmitt, 1998; Arditi, 1995), la política no puede reducirse a una región de lo social puesto que lo político, como momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. Esto abre las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. (Capasso, 2018).

En la actualidad tenemos autoras como: Rae del Cerro, Isidora Stevenson y Carla Zúñiga, dramaturgas que conjugan el arte y lo político a favor de la autoría escénica contemporánea y que proponen las nuevas feminidades como un espacio de deconstrucción.

Así mismo, en la interpretación, podemos reconocer a actrices como Marcela Salinas, quien aborda los textos, principalmente, de Manuela Infante con argumentos filosóficos de una enorme complejidad al momento de llevar a escena a través de la interpretación; Alexandra Von Hummel, que también es directora, en teatro La María y Trinidad González, actriz y directora de Teatro Anónimo.

Por otro lado, como otro punto de unión entre las dramaturgas recientemente analizadas, es que las tres plantean cuestionamientos sobre identidad y memoria nacional desde el punto de vista femenino, el cual no era reconocido, pues en ese entonces, la historia aún era contada solo por hombres. Sin embargo, Requena, Aguirre y Roepke eran capaces de formular críticas sólidas a la violencia (en todos sus niveles) y a la exclusión social, haciendo énfasis en la exclusión de la mujer en el espacio público.

En sus obras se podía evidenciar fuertemente la denuncia de la pobreza material, afectiva e intelectual que sufren los personajes marginales retratados, además de una relevante reflexión en torno al género “plasmada en complejos caracteres femeninos que problematizan las expectativas que los personajes masculinos intentan imponerles, situación a partir de la cual formula una crítica a la construcción de la masculinidad en la sociedad.” (*María Asunción Requena (1915-1986) - Memoria Chilena, s/f*)

Los puntos en común entre las tres dramaturgas de la Generación del 50, pueden evidenciarse en claras similitudes entre sus personajes. Por ejemplo, la similitud entre ERNESTINA (*El camino más largo*) y LORENZA (*Los que van quedando en el camino*): ambas mujeres se enfrentan a la dualidad de, por una parte, querer hacer algo respecto a un conflicto social y, por otra, la presión de casarse/tener una pareja, presión que es impuesta por una familia.

Es por esto que podemos comprender, a partir de nuestro contexto situado, que la mujer no puede optar a tener ambas cosas que componen esta dualidad, pues ésta se ubica y posiciona dentro de las instituciones familiares, en el mundo del matrimonio y las labores domésticas, poniéndola como un sujeto sometido a la figura del hombre, es decir, la mujer debe elegir entre una profesión o el ideal de la época que era el matrimonio y la vida personal en familia. Esto es exactamente lo que las autoras Requena, Aguirre y Roepke desean vociferar a través de estos dos potentes personajes femeninos, pues además la vida personal de las autoras están estrechamente relacionadas con varias de las historias que nos presentan en sus obras.

Conclusiones

En conclusión, el trabajo de las dramaturgas María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke de la Generación del 50 ha sido fundamental para cuestionar los roles asignados en el contexto situado y en la autoría escénica contemporánea. Estas autoras han sido pioneras en proponer una revisión de la lógica patriarcal a través de la dramaturgia, lo que se refleja en la forma en que abordan los conflictos relacionados con el género.

Su capacidad para reconstruir antiguos paradigmas nos permite comprender el origen y la transmisión del conocimiento y la experiencia. Esto ha llevado a una apertura de marcos que nos permite entender otras formas de pensar, relacionarse y entenderse como seres humanos, cultura y sociedad. Asimismo, han cuestionado la forma en que las mujeres se relacionan con su entorno y las instituciones, desafiando la subordinación histórica que ha guiado las relaciones de género.

Las dramaturgas evidencian la subordinación de las mujeres en sus obras, ya sea desde la marginalidad geográfica, la pobreza material, afectiva e intelectual, o la violencia generalizada en la época. A partir del movimiento feminista y los sucesos sociales y políticos recientes, se ha replicado este conflicto en las autorías escénicas contemporáneas, lo que ha llevado a la participación de la mujer en el espacio público y a su posicionamiento como sujetos políticos en la esfera artística teatral.

A través de sus propuestas, Requena, Aguirre y Roepke establecen un imaginario en común sobre el rol de la mujer, que desemboca en la deconstrucción de estereotipos e ideas establecidas históricamente. Este punto de inflexión marca la diferencia entre la construcción de lo femenino desde una mirada masculina anterior a la Generación del 50, y la construcción de lo femenino desde una mirada femenina durante y después de su trabajo.

Estas autoras han sentado un precedente importante en cuanto a la invisibilización y el mínimo reconocimiento de las mujeres como creadoras y autoras. Su trabajo ha desafiado los roles asignados tradicionalmente a los hombres en la creación y la autoría, y ha aportado rasgos emancipadores al posicionamiento y rol de la mujer en la sociedad. Sus obras escritas, dirigidas e interpretadas por mujeres reflejan este cambio y abren el camino hacia una mayor igualdad y reconocimiento en el ámbito teatral y más allá.

Bibliografía

Aguirre, I. (1953). *Los papeleros*.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035801.pdf>

Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Gob.cl. Recuperado el 12 de julio

de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0035805.pdf>

- Amaya Gonzalez, J. (2015). DRAMATURGAS DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS CHILENOS: MARÍA ASUNCIÓN REQUENA E ISIDORA AGUIRRE. *Revista estudios hemisféricos y polares*, vol. 6 N°1 (29-39).
- “Ayayema” : *drama en dos partes - Memoria Chilena*. (s/f). Memoria Chilena: Portal. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87258.html>
- Arellano Hermosilla, C. (2015) Despatriarcalizando:Julieta Paredes y su vinculación con el discurso político y poético de mujeres mapuche.*Revista Antropologías del Sur* N° 4 (53-65)
- Bahamondes, P. (2018). Las dramaturgas chilenas en su más larga primavera. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2018/09/08/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/>
- Barros, Á. (1975). *Aborígenes australes de América*.
- Becerra, A. (2021, enero 16). *María Asunción Requena: reviviendo la obra de una dramaturga crítica y social*. Diario y Radio Universidad Chile. <https://radio.uchile.cl/2021/01/16/maria-asuncion-requena-reviviendo-la-obra-de-una-dramaturga-critica-y-social/>
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, España: Cátedra.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Chiloé, cielos cubiertos", en: María Asunción Requena (1915-1986). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95915.html> . Accedido en 11/7/2023.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Mujeres en el teatro (1950-2010): actrices, directoras y dramaturgas. Memoria Chilena. Disponible en

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100705.html> . Accedido en 22/7/2021.

Cápona, D. (2016). Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía. *Revista Arte Escena*, 63–70.

Cejas, M. (2011). “Desde la experiencia”. Entrevista Ochy Curriel. *Andamios*, vol.8 N°17 (181 - 197).

COMISIÓN BICENTENARIO CHILE (2010) . “1910-2010 Antología: un siglo de dramaturgia chilena II ,1950-1973”. pp. 288-297, 238-277.

Dorlin, E. (2009) Sexo, genero y sexualidades, introduccion a las teoria feminista. *Ediciones nueva visión, Buenos Aires* (9 -126).

Duque, C. (2010) Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *revista de educación y conocimiento Colegio Hispanoamericano* (85-95).

Espinosa Miñoso, Y. (2012). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar, Lima* ,vol. 12, (pp. 171) . doi:10.20939/solar.2016.12.0109

Farías, L. S. P. A. (2020). *Evidencias, las otras dramaturgias*. Oxímoron.

FEMFEST –. (2017, mayo 23). Somos Ruidosa. <https://somosruidosa.com/club/femfest/>

Festival Lápiz de Mina: un encuentro de dramaturgia de mujeres. (2019, noviembre 11). *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/braga/2019/11/11/festival-lapiz-de-mina-un-encuentro-de-dramaturgia-de-mujeres/>

Gabriela Roepke (1920-2013) - Memoria Chilena: Portal. (s/f). Gob.cl. Recuperado el 13 de julio de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-96224.html>

Generación Literaria de 1950 - Memoria Chilena. (s/f). Memoria Chilena: Portal. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3434.html>

- Gómez, C. (2021). *Dramaturgas Chilenas. Especial pioneras: capítulo 4, Gabriela Roepke*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/3tdTt125ot2lFoUhgkAcca>
- González, M. (2002). Feminismo. academia y cambio social . *Revista Educación* 26(2): (169-183)
- Illarregui, G (2012). Hacia un feminismo decolonial. *Letras Femeninas* ,Vol. XXXVIII N° 1 (9-16)
- Isidora Aguirre (1919-2011) - Memoria Chilena*. (s/f). Memoria Chilena: Portal. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-654.html>
- Isidora Aguirre, “Quiero un mundo mejor” - Memoria Chilena*. (s/f). Memoria Chilena: Portal. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80048.html>
- Jeftanovic, A. (2021). *Dramaturgas Chilenas. Especial pioneras: capítulo 3, Isidora Aguirre*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/2ZG7vJ4TwtUilxeLtpfFH>
- Kawéskar - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. (s/f). Gob.cl. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93784.html>
- Lafourcade, F. (1973) “Palomita blanca” Recuperado de https://www.escriitores.cl/libros_gratis/Palomita_blanca.pdf
- Letelier, P. (2016, septiembre). *La Generación de Dramaturgos del 57 y la Consolidación del Teatro Chileno Contemporáneo*.
- Malabou, C. (2009). *El sentido de lo femenino: sobre la admiración y la diferencia sexual*.
- Marchese, Giulia. (2019). Del cuerpo en el territorio al cuerpo - territorio: Elementos para una genealogía feminista Latinoamericana de la crítica a la violencia. *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, (13), 9-41. [Fecha de consulta 24 de julio de 2021] ISSN: 2007-7602. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455962140001>

- María Asunción Requena (1915-1986) - *Memoria Chilena*. (s/f). Memoria Chilena: Portal. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31545.html>
- Mauro, Karina. (2010). La concepción del cuerpo en la actuación entendida como “interpretación”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Córdoba, N°4, año 2. p. 29 - 40.
- Mondaca y Diana Torres, K. (2016). *La escena chilena bajo la mirada del Jurado Nacional de Santiago a Mil 2017*. <https://teatroamil.cl/en/noticias-2019/la-escena-chilena-bajo-la-mirada-del-jurado-nacional-de-santiago-a-mil-2017/>
- Muñoz Briones, C. (2017). Relación en la práctica laboral de teatro en Chile: El género en escena. *Editorial OsoLiebre Ltda. Santiago. Chile*. (1 -188).
- Nazareno, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios avanzados*, 1–14.
- Olea, R. (2010). ESCRITORAS DE LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA CLAVES PARA UNA LECTURA POLÍTICA. *Revista UNIVERSUM, Universidad de Talca vol.2 N°25* (101 -116).
- Osborne, R. (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Editorial Bellaterra
- Piña, J. A. (2021). *Dramaturgas Chilenas. Especial pioneras: capítulo 1, María Asunción Requena*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/3Dt2R6AMQIF9uCT4gWYAOi>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12/07/2023].
- Reinel, I. (2021). *Un cuarto propio: un modelo de gestión cultural con perspectiva de género para la Orquesta Sinfónica Profesional de mujeres de Chile (tesis de posgrado)* Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Reyes-Housholder, Catherine, & Roque, Beatriz. (2019). Chile 2018: desafíos al poder de género desde la calle hasta La Moneda. *Revista de ciencia política (Santiago)*, 39(2), 191-216. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-090X2019000200191>

Requena, María Asunción. Fuerte Bulnes . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Accedido en 11/7/2023. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87255.html>

Rodriguez, D. (2019). *Ellas son las chilenas detrás de 'un violador en tu camino'*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2019/11/28/mexico/1574902455_578060.html

Scott, J. (Ed). (1990). *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Valencia, España: Alfons el Magnanim.

Sánchez, A. M. C. (2007). *La relación del arte y la política en el teatro feminista: Un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca* [Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/517/1/T573-MEC-Castro-La%20relación%20del%20arte%20y%20la%20política%20en%20el%20teatro%20feminista.pdf>

Scott, J. W. (1985). *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. <https://bivir.uacj.mx/Reserva/Documentos/rva2006191.pdf>

Sierra-Alonso, M. (2019, julio 17). *El feminismo se suma al despertar social en Chile*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/es/el-feminismo-se-suma-al-despertar-social-en-chile/a-49624729>

Sola-Morales, S y Quiroz, C (2018) Representación del rol la mujer en el discurso gubernamental Chileno (1990-2016). *Perspectiva de la comunicación, Universidad de la frontera, vol. 11* (269-289).

Suárez, J. (2011) “Reseña de Apuntes sobre la violencia de género de Raquel Osborne.” *Política Y Sociedad*, N° 2, Vol, 48, pp. 403-405. en <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36643>

Torres, C. (2019). *PERFORMANCE. Chile: Yeguada Latinoamericana en “Estado de rebeldía”*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/Yeguada-Latinoamericana-en-Estado-de-Rebeldia>

Voto femenino - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. (s/f). Gob.cl. Recuperado el 12 de julio de 2023, de <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93508.html>