



Artículo de Investigación

Los escenarios pedagógicos de la dramaturgia de Deyanira Urzúa de Calvo

Pedagogical Scenarios of Dramatic Work by Deyanira Urzúa de Calvo

Recibido: 30-05-2021 **Aceptado:** 28-01-2022 **Publicado:** 30-06-2022

Juan Pablo Amaya González

 0000-0002-3240-5948

Universidad del Bío-Bío
jpamaya@ubiobio.cl

Resumen: El presente artículo revisa la producción dramática de Deyanira Urzúa de Calvo, escritora chilena de principios de siglo XX. Su soslayada figura es fundamental para comprender el desarrollo del oficio dramaturga, así como las líneas temáticas y formales que caracterizan los años de fundación del teatro chileno y que se mantuvieron en circulación más allá del nacimiento de los teatros universitarios. Se analiza una parte de su larga producción en teatro histórico, comedias y obras para niños/niñas, obras que permiten comprender el desarrollo de la dramaturgia chilena escrita por mujeres y evidenciar procesos continuos de transformación, más que de rupturas románticas.

Palabras clave: Deyanira Urzúa - teatro chileno - dramaturgia - teatro histórico - teatro pedagógico

Citación: Amaya González, J. P. (2021). Los escenarios pedagógicos de la dramaturgia de Deyanira Urzúa de Calvo. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 31(1), 158-172. doi.org/10.15443/RL3210



Abstract: This article revises the drama production of Deyanira Urzúa de Calvo, a Chilean writer from the early twentieth century. Her avoided figure is fundamental to comprehend the development of the dramatist profession, as well as the thematic and formal lines that characterized the years when Chilean drama was founded, and that continued to be followed beyond the creation of university drama. Part of her large work in historical drama, comedy and plays for children is analyzed. Her work helps to comprehend the development of Chilean drama written by women, and evinces transformation processes, more than Romantic rupture.

Keywords: Deyanira Urzúa - chilean theater - dramaturgy - historical theater - pedagogical theater

1. Deyanira Urzúa en el teatro chileno

Toda historia del teatro fija nombres, fechas, lugares y obras para su comprensión, debido a la naturaleza humana de fijar el movimiento en efemérides, pues cada una de ellas “es la voluntad de fijar un vértigo” (Oyarzún, 2011). Para el teatro nacional, su mayor efeméride es el 22 de junio de 1941, cuando un grupo de estudiantes, bajo el amparo institucional, funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Este acto permite comprender el inicio del teatro chileno profesional, propio y nacional, con su propia modernidad, que cristalizará a partir de 1950.

Este artículo se enmarca en el teatro chileno y su dramaturgia durante la primera mitad del siglo XX, en particular, a partir de aquellos hombres y mujeres de teatro, que escriben, actúan, dirigen y producen desde 1930, porque son quienes dialogarán con esa nueva generación de renovación temática y formal que impondrán los elencos universitarios.

Los primeros esfuerzos teóricos y críticos por estudiar y ordenar la historia teatral han sometido al teatro preuniversitario bajo la antítesis de la modernidad, profesionalismo, en muchos casos para enjuiciar el teatro como una industria de entretenimientos sin mayor trascendencia temática y anclada en prácticas heredadas de la tradición española de la zarzuela y el sainete.

Desde el inicio del siglo XX, el teatro es una práctica artística central de la comunidad, pues en ella convergen multiplicidad de géneros para un público habituado a las escenas, que logran dar “cuenta de la diversidad social y temática de la realidad, llegando a un público amplio a través del país” (Hurtado, 2011, p. 141).

Sin embargo, iniciado 1930 se evidencia un agotamiento de temas y géneros. A la generación que escribe, produce y monta sus obras en esta década y la siguiente le tocará enfrentarse a la renovación de dramaturgos y dramaturgas oficiales que escriben al alero de los teatros universitarios. En los números, el agotamiento no se reflejó en un descenso de los espectáculos pues “entre 1930 y 1950 (...) los estrenos ascienden a 396 obras (...) se han identificado 112 autores” (p. 145).

El discurso crítico teatral de la segunda mitad del siglo XX ha tendido a opacar y silenciar el teatro anterior. Desde este renacimiento se le acusó de ser obras simples para el divertimento o artefactos melodramáticos para la emoción rápida en torno a temas de atractivo popular. En gran parte, ha sido nombrado teatro comercial, para distanciarlo de un teatro como práctica artística, debido al funcionamiento de las compañías que montaban seguidamente y con funcionamiento en largas giras para asegurar la esquiiva subsistencia. En consecuencia, las obras dramáticas de esta inestable industria teatral de los años 30 no alcanzaban el nivel artístico necesario para ser recordado e incorporado en los repertorios.

Los actuales proyectos de investigación en teatro chileno deben propender a la revisión de las historias del teatro, puesto que, en el registro de los nombres de los dramaturgos, directores de compañías y primeros actores, consagran de modo limitado un canon de obras exclusivas. En concreto, las escenas teatrales de los años 30, de fuerte ejercicio cómico parece dominado por hombres, en desmedro del recuerdo de actrices y dramaturgas.

Dentro de esta generación, hubo actrices y maestras que desarrollaron el oficio de la escritura dramática. Sus participaciones en la escena teatral de modo activo y creativo ayudaron en la configuración de la categoría dramaturga, en momentos de consolidación del campo cultural. Aquí es posible agrupar los nombres de Deyanira Urzúa de Calvo, Patricia Morgan, Gloria Moreno, Olga Cáceres, Blanca Arce, Luisa Zanelli López, Dinka Illic, Eglantina Sour. Ellas son fundamentales para comprender la genealogía de la escritura dramática, pues sus obras dialogan fuertemente con la dramaturgia escrita durante los años de los teatros universitarios por escritoras de la escena oficial: María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Gabriela Roepke.

El artículo aborda la figura de Deyanira Urzúa Cruzat, quien incorporó el apellido de su cónyuge “Calvo” para firmar sus obras. Perteneció a una familia destacada de Curicó, porque, junto a sus hermanas, abrió un colegio para señoritas en 1892, espacio pionero para la ciudad y el país (González, 1980, p. 4), así como la creación de la Academia Literaria y Musical “Mercedes Marín del Solar” y la revista *Mujer* (1897) (“Recuerdo de una educadora: evocación a Deyanira Urzúa”, 1984, p. 5). Sus obras descansan en los anaqueles de bibliotecas universitarias y públicas, sin reediciones ni antologías.

Aquí, se analiza una parte de su trabajo, seleccionado en la medida que representan distintos géneros: *Arturo Prat o el Combate Naval de Iquique* (1931), *El concurso literario de Chicolco* (1931), *El teatro del estudiante* (1943)¹. Diez años después de la fase de fundación del teatro chileno, estas obras forman parte de una escena que se consolida, pues iniciada la década del 30 “existía una breve pero sólida “tradición” en los espectáculos chilenos: actores, autores, salas, compañías, circuitos de exhibición a través del país, medios de comunicación escritos que los apoyaban y un público que los mantenía” (Piña, 2009, p. 284).

Las obras corresponden a comedias, sainetes, teatro breve, drama histórico, teatro escolar. El corpus aborda temas disímiles, pero unidos por la vocación pedagógica de la dramaturga. Se preocupa por escenificar para lectores/espectadores concretos: principalmente, niños, niñas, adolescentes y estudiantes. Cada obra permite que el escenario sea una herramienta pedagógica, más allá del simple divertimento y goce estético de la obra literaria y teatral, para promover los valores patrios y ciudadanos. Por último, desvelar las obras mediante el análisis facilita la comprensión del desarrollo de la dramaturgia chilena escrita por mujeres y evidenciar procesos continuos de transformación, más que de rupturas románticas.

2. Escenificar la historia de la nación: Arturo Prat

En sus memorias, Mihovilovic (1995) narra sus aprendizajes en Santiago para ser actor. Es un testigo axial, porque en sus palabras es posible comprender el funcionamiento de los teatros comerciales y el paso a la profesionalización de los teatros universitarios. Así, cuenta de los montajes, de los éxitos y fracasos de las compañías y sus actores. Una pequeña afirmación al pasar revela que entre los géneros habituales de las compañías se estrenaban dramas históricos, los que a su juicio terminaban en fracasos, pues la baja taquilla obligaba rápidamente a melodramas, sainetes, comedias para subsistencia de los elencos.

Sin entrar a problematizar la importancia del drama histórico en el desarrollo del teatro chileno, las palabras de Mihovilovic obligan a prestar atención cuidada a la obra *Arturo Prat o el combate de Iquique. (21 de Mayo de 1879). Drama en un acto y dos cuadros*, en tanto destaca entre una serie de dramas que tienen su asunto en hechos y/o personajes históricos de profunda importancia para la nación.

Urzúa de Calvo publicó esta obra en 1931, inicio de la década en que se desarrolla fuertemente un teatro comercial, acusado de teatro menor, por compañías de itinerancia nacional, de actores y actrices formados en el oficio, con repertorios caracterizados por géneros de entretenimiento. Sin embargo, vale preguntarse por la insistencia de dramaturgos y dramaturgas por escenificar hechos y conflictos históricos, principalmente fundacionales, de la nación chilena².

Esta obra dramática propone una escenificación teatral de las últimas horas de Arturo Prat y su gesta consciente por la patria, con apego a la historia oficial, aquella que narra la derrota y muerte del capitán como una victoria de la nación por medio de la inmolación y, por consiguiente, su configuración como héroe. Para ello, la dramaturga hace hablar al monumento, al busto que se encuentra en todas las ciudades, al cuadro o fotografía que acompaña todas las dependencias escolares. La obra es un apoyo a la legitimación de los proyectos políticos de principios de siglo XX, que buscan consolidar la nación y los elementos identitarios aglutinantes; escrita fundamentalmente para escenarios escolares mediante una propuesta instructiva, didáctico-moral.

En lo formal, es interesante la portada del libro, porque revela significados sobre el concepto de obra dramática y literaria de Urzúa de Calvo. En primer lugar, el título es un indicio de la finalidad didáctico-moral al asimilar el sustantivo propio Arturo Prat, bajo la disyunción “o”, a la gesta “combate de Iquique” como un nombre unitario, pero que a la vez reduce su biografía solo al acto de inmolación del 21 de mayo de 1879.

En segundo lugar, hay una insistencia por declarar bajo el título la adscripción a un

género teatral específico y su configuración escénica-temporal. En este caso, se trata de un “drama en un acto y dos cuadros”, subtítulo instructivo, tanto para su lectura, pero más aún para su posible representación.

La *dramatis personae* corresponde a un repertorio limitado de personajes, tanto chilenos como extranjeros, en dos niveles jerárquicos: la oficialidad identificada con nombres propios y los soldados. Hay una propuesta por escenificar equitativamente los bandos, aunque Prat es el personaje de mayor participación. La corbeta Esmeralda y el acorazado Huáscar aparecen como personajes aludidos, que cobran cierto grado de personificación en las palabras de Prat: Huáscar es el “orgulloso buque” (Urzúa, 1931) y por tanto masculino, en cambio Esmeralda es la “amiga fiel” del marino” (p. 5); sus representaciones no resultan casuales en tanto aparecen en escena gracias a las palabras del protagonista, quien da sentido a la acción y a sus propios actos, se revela así como marinerero masculino, heterosexual casado con su embarcación.

La acción se desarrolla desde el momento en que Prat queda al mando de La Esmeralda, para resguardar la rada de Iquique, mientras la flota chilena va rumbo al Callao, hasta las palabras del General Grau para honrar la muerte de “este bravo marino” (p. 12).

Prat, como personaje protagónico, destaca por sus soliloquios más que por la acción, pues gran parte de la obra corresponde a sus reflexiones previas al abordaje del Huáscar. En sus palabras está el significado de sus sacrificios, así como la narración de los hechos. Conjuga en sí mismo las virtudes que la patria requiere, en tanto hombre, ciudadano, chileno y soldado para defenderla: “la patria me reclama y siento que por ella he de morir” (p. 9). También guarda el ejemplo de esposo y padre, porque antes de la batalla ora a Dios por sus esposa e hijos: “¡Oh, Dios! Envía un consuelo a mi amada esposa, a la dulce compañera que me hizo anhelar gloria y renombre, a esa pobre mujer que me adora y que me esperará en vano” y “¡Adiós, hijos amados, querido hogar!” (p. 9). Si bien se configura una imagen orgánica de Prat, se omiten aspectos que la historiografía de la época no pondera para su configuración heroica, como sus estudios en derecho, sus acciones de abogado o su voluntariado pedagógico en una escuela nocturna.

La escena I es toda de Prat. Destaca su omnisciencia y una discursividad que recuerda la de otros cantos épicos y personajes heroicos. Así, por ejemplo, sus palabras “Jamás Chile ha soportado el yugo extranjero, jamás sufrió la injuria o la traición” (p. 5), recuerdan los famosos versos de La Araucana: “Que no ha sido por rey jamás regida/ Ni a extranjero dominio sometida” (Ercilla, 1574, p. 3). Más abajo exclama: “¡El que sabe morir, debe triunfar” (Urzúa, p. 5), similar al contenido y expresión usada por Bernardo O’Higgins para alentar la lucha contra las fuerzas realistas: “O vivir con honor o morir con gloria” (Cacua, 2018, p. 54).

Las escenas II, III, IV y V son la preparación al combate. Allí intervienen, junto a Prat, Aldea, Serrano, Riquelme. Todos personajes históricos, pues la dramaturga es rigurosa en la representación de los hechos y respetuosa de los discursos históricos que narran la gesta. Así, las palabras de Prat son aquellas que la memoria colectiva guarda: “¿Almorzó la gente?” (p. 8), “Mientras yo viva, no se arriará nuestra bandera; juradme que sabréis defenderla cuando yo muera” (p. 10), “¡Al abordaje, muchachos!” (p. 11).

Arturo Prat Chacón ha sido personaje literario y teatral inmediatamente después del Combate Naval de Iquique³, pues su figura sirvió en un primer momento “con el fin de exaltar el orgullo nacional (el conocido motivo de la “patria en peligro”), suscitar el odio

a los “enemigos hereditarios” y alentar a las tropas” (Decante, 2005, p. 1193).

Sin embargo, el Prat de la obra de Deyanira Urzúa ha sido leído como “un personaje emocionalmente inestable” (Donoso & Huidobro, 2015, p. 210), alejado del héroe racional, comedido y sereno que enfrenta el destino. Sin embargo, esta breve obra ofrece acceso al mundo íntimo del personaje mediante el uso del soliloquio, cuyo fin es precisamente poner en escena lo privado para conocimiento del público. Por lo tanto, el objetivo de hacer hablar al monumento, el busto, el retrato es acercar la condición humana del héroe, lejos de la representación alegórica habitual en las obras del siglo XIX.

Lejos de la Guerra del Pacífico, la obra en cuestión contribuye a la solidificación de la identidad nacional, en el lugar central en que el estado configura y reproduce los elementos identitarios: la escuela. Por ello, el trabajo de Urzúa ofrece un texto breve para su lectura, pero sobre todo, para su representación en los anuales actos de conmemoración del 21 de mayo y donde se exhibe la humanidad de Prat para resaltar que “haya cumplido voluntaria y conscientemente su deber” (Decante, p. 1194), probablemente, bajo el busto o el retrato del héroe.

3. Teatro “para ser adultos”

Gran parte del trabajo de Deyanira Urzúa estuvo dedicado a obras de teatro para niños / niñas y adolescentes. Así lo confirma el editor de su libro *El teatro del estudiante* (1943): “todas sus obras” fueron destinadas a la educación de la niñez, desarrollando “en sus corazones los grandes sentimientos de amor a la patria y veneración al hogar” (Urzúa, 1943). “La señora Calvo”, como es presentada en este mismo texto, escribe con el claro propósito de instruir a los niños/niñas en una formación espiritual y moral.

Estas obras se caracterizan por ser producidas para ser leídas, recitadas y actuadas por estudiantes de todos los niveles de la formación nacional. Con este propósito, se revela el mundo de los adultos, sus conflictos y las consecuencias de sus acciones honrosas o nefastas para la infancia. Por eso, llama la atención que la mayoría de sus personajes representan dramas propios de la vida de los “grandes”.

El libro reúne “gran número de poesías, comedias, dramas y sainetes para todas las edades y todos los tiempos” (p. 7), agrupado en tres partes; para este artículo, importa el apartado final titulado “Teatro Estudiantil”, por contener solo obras dramáticas breves, para su lectura y representación por colectivos “Universitarios y sociedades Culturales” (p. 7).

En su configuración editorial, el libro es interesante porque hace visible las “tretas del débil” (Ludmer, 1985), utilizadas tanto para su publicación como su aceptación dentro del campo cultural. Para conseguir el nihil obstat, que significa ser aprobada dentro un sistema en que la escritura para teatro es un ejercicio ajeno para las mujeres, la escritora direcciona su trabajo hacia lectores/espectadores niños, niñas y adolescentes, en tanto, para la crítica de la época, es un ejercicio extensivo de la maternidad intrínseca de toda mujer.

Al inicio del libro, se incorporan las opiniones de “hombres eminentes” (p. 9), que le permiten ser reconocida y validada por aquellos que intervienen en el funcionamiento del campo cultural, incluso de un espacio más amplio: un primer grupo de críticos,

escritores y profesores: Omer Emet, Luis Rodríguez Velazco, Enrique Nercaseaux y Morán, Guillermo Muñoz Medina, Martín Bunster; por otro lado, las críticas en periódicos reconocidos del país, así como del extranjero: *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio de Santiago*, *La Estrella de Valparaíso*, *La Unión de Valparaíso* y *La Nación de Buenos Aires*.

Esta selección de teatro escolar se inicia con un drama llamado *Cenicienta Moderna*, que escenifica la historia de una joven llamada Marta que, al igual que la historia clásica, pierde al padre y queda al cuidado de su madrastra, en compañía de hermanastras que la utilizan como empleada. Su hada madrina, en este caso terrenal, corresponde a una mujer llamada Patricia, presidenta de la Sociedad Protectora de la Infancia, que la resguarda, le enseña y entrega la oportunidad de un futuro laboral. Ella le ofrece trabajo como ayudante en la oficina de una fábrica de un conocido, donde necesitan a una persona que escriba correctamente castellano e inglés. Su madrastra y hermanastras se oponen, pero su bienhechora la defiende y logra sacarla de esa casa.

Marta recibe instrucción y “alimento espiritual” por parte de su (hada) madrina, además de mantención, vestuario y educación por parte de su tutor (Fabián); estos hechos y condiciones la alejan de la versión tradicional del cuento de Perrault. La *Cenicienta moderna* recibe la magia de un mundo contemporáneo, en la que su verdadera transformación ocurrirá gracias a la educación, pues, como pensó Mistral, la instrucción de la mujer es necesaria para “que pueda llegar a valer por sí sola i deje de ser aquella creatura que agoniza i miseria si el padre, el esposo o el hijo no le amparan” (1992, p. 45).

Ante las duras condiciones de vida impuestas por la madrastra, la *Cenicienta de las distintas versiones* se caracteriza por “estar en contacto con la naturaleza, con el origen, con lo más primitivo, con los cuatro elementos vitales (...). Alimenta, riega, cuida a distintos animales y plantas (...). Es más, estos acompañan su soledad” (Sanz, 2004, p. 92). Marta (15 años) también debe servir a su madrastra; sin embargo, no sufre de soledad al tener a Patricia (25 años), más madrina que hada, que le permite alejarse de la naturaleza y acceder a la cultura. Como reconoce Marta: “me ha enseñado, con tanta paciencia como cariño” (Urzúa, p. 230); con visitas periódicas y muchas tareas, alfabetizó a la joven, hasta alcanzar el dominio del inglés.

Así, la *Cenicienta moderna* se aleja del primitivismo. Es ahora una mujer con la formación necesaria para realizar labores remuneradas fuera del hogar y que habilitan su subsistencia en un sistema muy distinto de la servidumbre medieval. Patricia, mujer autónoma y educada, encarna el rol de maestra liberal (no se evidencia que participe en su formación religiosa), pues actúa para colaborar en las “necesidades de la mujer que necesita aprender a bastarse por sí misma, espiritual y económicamente” en palabras de Amanda Labarca (Caiceo, 2015, p. 925). Ambas mantienen una relación comunitaria similar a las agrupaciones de mujeres de principios de siglo XX, que “se mostraban facilitadores para la emancipación femenina y la formación intelectual de las mujeres” (p. 926), la misma Patricia declara ser la “Presidenta de la Sociedad Protectora de la Infancia” (Urzúa, p. 233).

Hasta aquí, Patricia ha logrado liberar a su ahijada gracias a su compromiso con su educación y bienestar. Permitted y la acompañó en el camino de su redención. Ante una exposición tan dilatada de esta transformación, el final es sorpresivo y acorde con la versión original de Perrault, en que el desenlace ocurre con la aparición del príncipe

azul, que asegurará la felicidad por siempre. Así, un estudiante de medicina, amigo de la casa, pide a la madrina que le permita visitar a Marta en calidad de prometido y rápidamente se asiste al final abrupto:

PATRICIA.- Como tu Hada Madrina propiciaré tu matrimonio.

IGNACIA.- ¿Quieren convertir mi casa en agencia matrimonial?

PATRICIA.- Vé, María Cenicienta, te espera la carroza (*Renato sale dando el brazo a Marta, seguido Patricia y de Fabián. Demostraciones de ira de parte de Ignacia, Marina e Isaura*)

TELON (Urzúa, p. 234)

En este fragmento se puede apreciar un giro que transforma por completo lo moderno de esta Cenicienta. El final podría haber sido el de una mujer que se libera de su opresión gracias a sus estudios e independencia económica; no obstante, esta Hada Madrina decide por Marta que se casará con un joven que apenas conoce, pero que sabe que tiene una buena posición social y educación. Es evidente el final apresurado, que se corresponde con el cuento tradicional que sirve de guía; permite cumplir con lo esperado por la crítica para una reescritura dramática y, por otro lado, el casamiento de la protagonista satisface las expectativas de los sectores masculinos dominantes que naturalizan el rol de las mujeres en el matrimonio y la maternidad.

Podría enjuiciarse el trabajo de Urzúa por ser condescendiente con las estructuras patriarcales que sujetan el desarrollo de las mujeres al validar el matrimonio. Sin embargo, *La Cenicienta Moderna* responde a una nueva treta del débil, como en el caso de Sor Juana, evidencia su doble finalidad. En primer lugar, escenifica y valora la educación de la mujer como vehículo de oportunidades para su desarrollo y participación fuera del hogar. La obra está publicada en momentos de lucha y conquista del voto femenino, en que lograr la alfabetización era un primer paso para su participación en la vida política y social.

En segundo lugar, denuncia la imposibilidad de formación de las mujeres, en tanto, siempre resulta un camino truncado por normas sociales, culturales e ideológicas, resumidas en la institución del matrimonio. La bildungsroman narra el camino de crecimiento de un protagonista masculino, hasta su formación como hombre, en el que con oportunidades, ha podido construirse a sí mismo sujeto de participación en la comunidad. Por el contrario, para Marta, como para otras mujeres, su realización está siempre condicionada a la satisfacción y dependencia de un sujeto masculino, el padre y luego el cónyuge. Así, esta obra dramática de Urzúa es un ejercicio dramático de la bildungsroman femenina, siempre frustrada⁴.

Otro drama que destaca por escenificar roles femeninos y masculinos de la época es *Quién es el culpable*, en el que una madre llamada Carolina escucha a sus dos hijas jugando a asumir roles de adultos. Está indignada y sorprendida por los discursos que sus niñas enuncian. En el primer juego, asumen los papeles de un matrimonio en el que el hombre tiene una amante y lo justifica por su condición dominante:

Herminia: Voy al club.

Paquita: ¿Al club? ¿Crees que a mí me engañas? ¡Vas a ver a la fulanita! Pícaro.

Herminia: ¿Y... qué?

Paquita: ¡Que yo no lo permito! ¿Estás?

Herminia: ¿Qué no lo permites? ¿Quién manda aquí? ¿Vamos a ver?

Paquita: ¡Yo no quiero que vayas donde esta mujer! ¡No quiero!

Herminia: Quieras o no, yo voy donde me da la gana. ¡Soy el hombre y hago mi santa voluntad! (p. 285)

A partir de este diálogo, se aprecia que los roles de género son cuestionados mediante un enmascaramiento: niñas inocentes repiten los discursos que han escuchado de los adultos. Esto con el propósito de generar una reflexión sobre la condición de la mujer ante la autoridad jerárquica del hombre.

En el segundo juego, las niñas proponen jugar a las mamás. Representan a su madre y a su empleada:

Paquita: Los hijos son un buen clavo, Nurse. Por cuidarlos, una pasa una vida de perros.
 Herminia: ¡Hay que pensar antes de casarse!
 Paquita: ¿Casarse? Casarse es muy bueno. Es maravilloso tener quien nos dé vestidos y joyas lindas; tener quien nos lleve a pasear, y nos diga: ¡Mi señora!
 Herminia: ¡Entonces no hay que arrepentirse!
 Paquita: ¡Arrepentirme, yo! ¡Qué ocurrencia! Estoy feliz de haberme casado. Arrepentirme... jamás! Y si viudo me vuelvo a casar. Pero no quiero hijos. ¡Es encadenarse! (p. 286)

En este caso, la crítica moral se constituye sobre la mujer que se desprende de sus hijos y que solo está interesada en el dinero de su esposo; no obstante, también se puede reflexionar sobre el cuestionamiento a una mujer o un matrimonio que no desea tener hijos. Se muestra entonces una opción diferente a la mujer de la época que posee un estatus al ser una madre entregada y abnegada por su familia, sin esperar nada a cambio.

El tercer y último juego de las niñas es representar a las visitas que llegan a casa, habitualmente otras mujeres. Sus diálogos suponen tonos de burla para decir y juzgar a otras. Representan a mujeres frívolas, gustosas de vestidos y joyas que hombres ricos puedan otorgarles.

Herminia.--- Como las que te hice yo. Dime, encanto: ¿Cuándo te casa?
 Paquita.--- Lo más pronto que pueda; pero ha de ser con un hombre rico, que me dé gusto en todo.
 Herminia.--- Yo digo lo mismo. Y si se empobrece, una se divorcia.
 Paquita.--- Es natural. El divorcio y la anulación de matrimonio están a la orden del día. (p. 286)

Como se ve, los tres juegos de roles interpretados por las niñas causan el horror de la madre, quien sin autorreconocer su culpabilidad, extiende su responsabilidad en la empleada. Sus palabras corresponden a mujeres que relevan la maternidad, por estados de libertad y poder económico de sus maridos, que juzgan su entorno en virtud de la moda. Destaca la presencia del divorcio, no como opción legal y reconocida ante matrimonios irremediablemente rotos, sino una salida rápida y fácil ante maridos empobrecidos; de igual modo, la maternidad y los hijos son una pesada carga, imposible de conjugar con las aspiraciones de las mujeres.

La madre de las niñas culpa con indignación a su criada de haber dado esos ejemplos a sus hijas, pero ellas le dicen que todo lo que han conversado lo han oído de ella y de su padre. Carolina se da cuenta de las instrucciones que les está dando y decide cambiar, pues se ha reconocido culpable. La obra es un juego de roles, ejercicio común en la infancia, que evidencia la crisis moral de los adultos, que desvirtúa la institución del matrimonio, así como la maternidad y la crianza de los niños. Si bien, se cuestiona el rol del hombre, patriarca y proveedor de la familia, la obra es más dura con la mujer, esposa y madre, puesto que se le centra en el hogar.

Pese a que los destinatarios son los niños, niñas y adolescentes, en estas pequeñas obras la dramaturga hace uso del género del melodrama. Traslada, desde los escenarios

para adultos y los radioteatros, un género fundamental para la educación sentimental a la infancia y juventud. En la consideración de Herlinghaus, esta decisión estética y teatral de Urzúa, le permite “producir sentido en medio de las experiencias cotidianas” (2002, p. 23) y, por consiguiente, el aprendizaje requerido en la adultez sobre cómo ser mujer, ser madre, ciudadana y esposa.

4. El concurso literario de Chincolco: una pregunta sobre literatura

Corresponde a un sainete en tres actos, declarado así en el subtítulo. Apegado a su género, es una obra breve y cómica, que pone en escena un conflicto sencillo de equivocaciones y supuestos.

Hernán (25 años) ha sido despedido de su trabajo como secretario y con ello ve frustrada su posibilidad de casarse con Eloísa. Sin embargo, esta ha tenido la idea de que participe en el concurso literario de Chincolco, pues con el primer premio, cinco mil pesos, tendrán suficiente dinero para la boda.

Decidido, escribe unos versos a la ciencia, con mención especial a Eloísa. Es el único galardonado, pues el jurado compuesto por su jefe y otros amigos, han creído que la composición ha sido realizada por don Andrés, laureado escritor. La equivocación queda en evidencia el día de la premiación, para sorpresa del jurado.

Como se ve, es un conflicto simple, pero que se aleja del sainete tradicional de temas costumbristas, con personajes representativos del campo. Hay aquí un interesante vuelco, para escenificar el funcionamiento del campo literario chileno, de su configuración azarosa en nombres y obras.

En primer lugar, el personaje de don Andrés se niega a ser parte del jurado y más aún presidente. Sus argumentos son claros para rechazar la propuesta. Para él, un jurado no puede discernir la calidad de las obras presentadas a los concursos literarios: “siempre he creído que un jurado no es bastante ecuánime para discernir los premios, para determinar el mérito de las obras literarias que por centenares se envían a concursos” (Urzúa, 1931b, p. 4). Sus palabras se oponen a la del jurado, quienes creen que su labor es loable al “levantar los hombres de talento” (p. 3).

La oposición de don Andrés cobra sentido más tarde, cuando el jurado se enfrenta a la lectura de cada una de las obras presentadas. Para ellos, la literatura es una pérdida de tiempo de aquellos imposibilitados de realizar trabajo de hombres, en torno a la producción y comercialización del trigo y azúcar.

La poesía es contraria a los negocios, por eso leerla es un pérdida de tiempo, porque es cosa de ociosos: “¡Cuántos ociosos hay también en nuestro pueblo! ¡No lo hubiera creído!” (p. 15). A tal punto llega el desmedro del oficio, que Rubile dice: “Por eso se ha metido a hacer versos, el consuelo de los pobres” (p. 15). Corresponde a un comentario de clase, porque los pobres, ante la falta de sus propios medios de producción, tienen tiempo para el arte.

El jurado ha hecho burlas de los versos firmados por Picota (Hernán), lo han juzgado de loco. Solo cuando han creído que fueron escritos por don Andrés, sus juicios cambian para alabarlo y decir que es poesía moderna, soberbia, nueva creación, con armonía.

Con el ridículo realizado por el jurado en el desenlace, se reafirma el planteamiento inicial de don Andrés; pues los concursos premian en virtud del pago de favores, así como de toda falta de fundamentación: “muchas veces sirven para favorecer un amigo, para premiar obras sin importancia o rechazan trabajos de mérito, por el solo hecho de no haberseles prestado atención o no haber comprendido su belleza” (p. 5).

Con el ejemplo de un jurado inexperto para sancionar los méritos de las obras concursantes, la dramaturga pone en entredicho el funcionamiento de los concursos literarios, así como la calidad literaria de los galardonados. Junto con ello, su crítica se hace extensiva al funcionamiento de la institución literaria, que en su expresión más burda, está en manos de quienes no valoran la importancia y el ejercicio de la literatura, pues eligen sin fundamentos las obras sin un repertorio claro, estable, conceptualizado.

En la ausencia del “conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto dado” (Iglesias, 1994, p. 337), las mujeres escritoras resienten su oficio, puesto que su participación y posible reconocimiento pueden no estar sujetos a la calidad de su obra, sino que a las antojadizas preferencias del jurado masculino. Si bien la obra de Urzúa no es explícita en plantear este asunto, la interpretación se hace extensiva a poetisas, novelistas y dramaturgas separadas del reconocimiento y conservación de sus obras.

En otro ámbito de análisis, pese a su breve extensión y su adscripción al género menor del sainete, la obra fue publicada de modo individual por la editorial Nascimento y se mantuvo en los catálogos de modo permanente, lo que hace sospechar del valor significativo que tuvo su recepción. Esta editorial publicó parte importante del trabajo literario y teatral de Urzúa⁵; con ello la hace parte de la conformación de los repertorios de la literatura chilena entre 1930 y 1950. Para Subercaseaux, son años de alto desarrollo de la industria editorial y, por ende, de una autonomización del campo literario chileno, en que “el libro, que es junto con el liceo y la Universidad, un espacio emblemático de los sectores medios, un espacio que en la época goza de gran legitimidad social” (Subercaseaux, 2008, p. 226).

Otro aspecto es la permanencia de la figura y la obra de Urzúa en el catálogo de la editorial fundada y dirigida por don Carlos George Nascimento. Ya en 1934 aparece en los catálogos de la editorial con varios de sus títulos y su nombre forma parte del selecto grupo que compone la colección de literatura chilena: en teatro, aparece junto a Acevedo Hernández, Moock, Carlos Cariola. Como escritora de teatro, no es la única mujer, pues también se consigna la publicación de la obra *Un recuerdo de amor* de Gloria Sotomayor; además, comparte mención con las escritoras Marta Brunet, Gabriela Mistral y Teresa Wilms Montt. Todavía en 1961 su nombre forma parte del catálogo, esta vez reducida solo a *El concurso literario de Chincolco*; como la única mujer del grupo, su nombre se mantiene junto al de Acevedo Hernández y Moock, más el de Roberto Sotoconil (fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile).

Como bien señaló Andrés Sabella, “Don Carlos fecundó el libro chileno. Nuestra literatura contiene una época que salió de la puerta de su negocio” (1944, p. 64) y Deyanira Urzúa formó parte de este proceso de fundación de una literatura nacional. La inclusión de sus obras en el pujante mercado editorial facilitado por un público ávido por lecturas nacionales la hizo participar del repertorio de la literatura dramática chilena entre la vigencia del teatro fundacional-comercial (Acevedo Hernández, Moock, Cariola) y la gestación de los teatros universitarios.

Sus publicaciones en *Nascimento*, así como su permanencia en el catálogo, permiten comprender el trabajo escritural de Urzúa en el sistema literario a partir de la década del 30. Así, no es posible comprenderla como una literatura dramática aislada o marginada del discurso literario hegemónico, pues el mercado que trabajó por una literatura nacional la consideró y promovió. Las causas de su omisión posterior de la historiografía literaria deben buscarse en los fuertes discursos críticos hegemónicos, que como un nuevo Renacimiento, echó sombras sobre el teatro pre-universitario, negó reediciones y reestrenos.

5. Cierre

Para la crítica tradicional, la escritura de Urzúa, no incluida en el canon, corresponde a una literatura menor, sin los temas trascendentes y sin técnica. Sin nombrarla, la relegan al espacio de lo que no merece ser nombrado. Sin embargo, el análisis parcial de su corpus ilumina la escena literario/teatral desarrollada por su dramaturgia.

Su escritura dramática presenta una variedad temática diversa e interesante. En primer lugar, ofrece una escena íntima de Arturo Prat, en que el héroe, por medio de soliloquios, permite valorar la humanidad enfrentada al destino heroico. Del mismo modo, tematiza la relación de los adultos con la infancia, para denunciar la despreocupación hacia los niños y niñas, sobre todo en lo relativo a su formación moral y las oportunidades que la educación formal ofrece a las niñas para su desarrollo fuera del hogar. Por último, su escritura se desenvuelve hábil para jugar en un campo cultural absolutamente masculinizado y escenificar de modo cómico el funcionamiento de los concursos literarios, como en el caso de *El Concurso Literario de Chincolco*, para revelar los mecanismos de reconocimiento de los concursos literarios nacionales y, por extensión, los modos de consagración de autores y obras, sin más fundamento que su pertenencia de género y clase, sin valor literario

Respecto de lo formal, las obras de Urzúa son obras breves de dramas históricos, melodramas y sainetes, cuyos lectores/receptores ideales son los niños/niñas y adolescentes. Establece una pedagogía mediante una didáctica literario-teatral que enseña y educa al interior de la escuela, para el hogar y la nación.

La incorporación de las opiniones de hombres prominentes de la literatura y crítica allanan su propio camino para la publicación y circulación, por ejemplo, para participar de los catálogos de una editorial como *Nascimento*. Su permanencia en los catálogos hasta entrados los años 60 es una de las evidencias que demuestran su rol de bisagra entre el teatro comercial y fundacional de la primera mitad del siglo XX y el nacimiento de los teatros universitarios, que mantendrán el teatro preocupado de una pedagogía social mediante una renovación de los códigos del teatro histórico, el melodrama y el teatro para niños/niñas.

En su conjunto, Deyanira Urzúa de Calvo logra desarrollar una escritura para ingresar a los espacios literarios y teatrales de Chile, en particular, de los espacios educativos. Sus obras están concebidas para renovar tanto las experiencias literarias y estéticas, así como las representaciones teatrales al interior de escuelas y liceos.

La renovación de la escuela que motiva su escritura es su treta del débil para intervenir en los imaginarios y posibilidades de los ciudadanos y ciudadanas. Así, abre espacios para la autorrealización de mujeres en las labores fuera del hogar, el desarrollo de

valores republicanos y morales necesarios para la convivencia social, por medio del arte y la educación.

Agradecimientos y financiamiento

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

Referencias

Aizenberg, E. (1985). El “Bildungsroman” fracasado en Latinoamérica: el caso de “Ifigenia”, de Teresa de la Parra. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 539–546. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4068>

Cacua, A. (2018). *Bernardo O’Higgins*. Ediciones LAVP.

Caiceo, J. (2015). Amanda Labarca, importante educadora feminista del siglo XX en Chile. *Cadernos de História da Educação*, 14(3), 915–930.

Decante, S. (2005). De “naves quemadas” y otras borracheras: la revisitada figura antiheroica de Arturo Prat. *Revista Iberoamericana*, LXXI(213), 1191–1202.

Donoso, C., & Huidobro, M. (2015). El héroe representado: la figura histórica de Arturo Prat en el teatro chileno. *Historia*, 396, 195–220.

Ercilla, A. (1574). *La Araucana*. Casa de Domingo de Portonarijs.

González, J. (1980). Escritores curicanos. *La Prensa*, 4.

Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Melodrama e intermedialidad en América Latina. Editorial Cuarto Propio.

Hurtado, M. (2011). *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur Ediciones.

Iglesias, M. (1994). El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. En D. Villanueva (Ed.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Universidade de Santiago de Compostela.

Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán.

Mihovilovic, D. (1995). *Amor y humor del teatro*. Ediciones Universidad de Magallanes.

Mistral, G. (1992). *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Museo Gabriela Mistral de Vicuña.

Oyarzún, P. (2011). *Imaginarios culturales para la izquierda*. www.imaginariosculturales.cl

- Piña, J. A. (2009). *Historia del teatro chileno 1890-1940*. Ril Editores.
- Ravetti, G. (2005). Estrategias performativas en la construcción del género: mujeres escritoras contemporáneas en el Cono Sur de América. En S. B. Guardia (Ed.), *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina: el retorno de las diosas*. Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina.
- Recuerdo de una educadora: evocación a Deyanira Urzúa. (1984). *La Prensa*, 5.
- Sabella, A. (1944). Fotografía de la Casa Nascimento. *Atenea*, XXI(226), 59–64.
- Sanz, M. (2004). Cenicienta. *Trama y fondo*, 17, 87–94.
- Subercaseaux, B. (2008). Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950. *Revista Chilena de Literatura*, 72, 221–233.
- Urzúa, D. (1931a). *Arturo Prat o El Combate Naval de Iquique y El suicidio retrasado*. Imprenta Nascimento.
- Urzúa, D. (1931b). *El concurso literario de Chincolco*. Imprenta Nascimento.
- Urzúa, D. (1931c). *El Necio Orgullo, El Tolín*. Imprenta Nascimento.
- Urzúa, D. (1943). *El teatro del estudiante*. Impresiones Senda.

Notas

1. Vale mencionar las obras no incluidas en el artículo, pero que demuestran la larga producción literaria y teatral que desarrolló Deyanira, como complemento al ejercicio de la pedagogía: *Patria i hogar: poesías y dramas* (1912); *El trovador del hogar, colección de poesías, diálogos, trilogos, comedias en prosa y en verso, para la juventud* (1916), *El capitán veneno: comedia en tres actos y un epílogo basada en la novela del mismo nombre de Alarcón* (1930); *Entres escritores y periodistas* (1930); *El suicidio retrasado* (1931); *El necio orgullo* (1931); *El Tolín* (1931); *La verdadera hermosura* (1931); *La travesura de Rosario* (1931); *La carta misteriosa* (1931); *Recuerdos de una educadora: poesía y teatro escolar* (1983).
2. La escritura de dramas históricos por parte de mujeres tiene varias manifestaciones anteriores a la consagración, por parte de la crítica, del trabajo de María Asunción Requena en su trilogía del sur: *Fuerte Bulnes; Ayayema; Chiloé, cielos cubiertos*. Por ejemplo: *La Quintrala, drama en cinco actos* (1935) de Magdalena Petit; *La última victoria, drama histórico en tres actos inspirados en la vida de O'higgins* (1945) de Gloria Moreno.
3. Como reseña Donoso & Huidobro (2015), Arturo Prat fue personaje de obras teatrales escritas en el siglo XIX y comienzos del XX, gran parte para exaltar los valores patrios necesarios para la consolidación de la identidad nacional: *21 de mayo* (1881) de Domingo Antonio Izquierdo, *La inmortalidad de los héroes de Iquique* (1888) de Eugenio Segundo Vásquez, *Arturo Prat* (1897) de Carlos Lathrop, *Glorias chilenas. El 21 de mayo de 1879* (1901) de Romualdo Romero, *¡21 de Mayo de 1879!* (1879) de Joaquín Montero, *Prat* (1914) de Miguel Rafael Urzúa.

4. La crítica ha reconocido una intención pedagógica o didáctica en la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica (Ravetti, 2005), que entronca con el género de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), en que las protagonistas de las novelas “en vez de lograr la autorrealización y la integración personal -como es el caso masculino-, termina frustrada, sacrificada o muerta” (Aizenberg, 1985, p. 539).