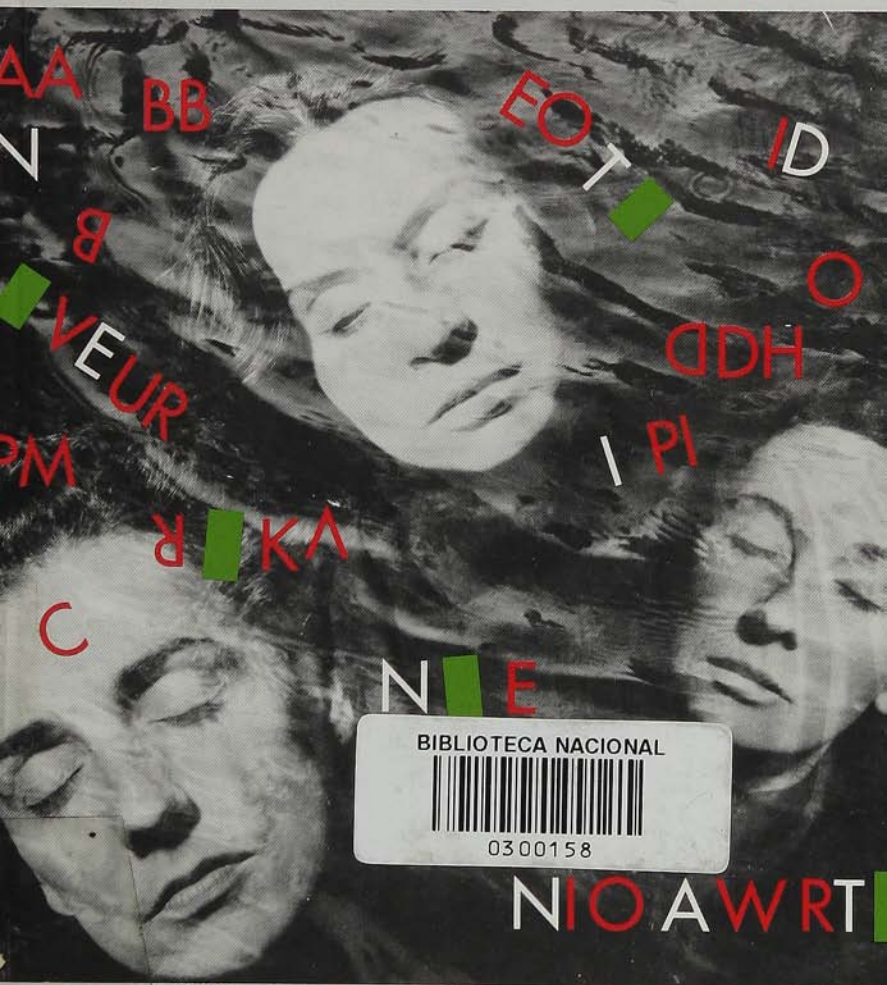


ESCRITORAS CHILENAS

Primer Volumen

TEATRO Y ENSAYO



BIBLIOTECA NACIONAL



03 001 58

NIO A WRT

BENJAMIN ROJAS • PATRICIA PINTO

- Sobre E.S.C., pp. 161-162 y 196-199.
1940. Miranda, Marta Elba. «Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane)», en *Mujeres Chilenas*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, pp. 124-128.
1937. Morel, Isabel. «Roxane, Caballero de la Legión de Honor. Alrededor de una mujer», en rev. *Ecran*, Santiago.
1926. Soiza Reilly, Juan José de. «'Roxane' o Elvira Santa Cruz y Ossa [sic]. Una dama de la verdadera aristocracia chilena, convertida en gran escritora popular.» [Entrevista. Firmada: «Santiago, febrero de 1926»]. En rev. *El Hogar*, Santiago, pp. 11 y 58.
1920. Varios autores. «Juicios y comentarios que publicó la prensa de Santiago con ocasión del estreno de esta pieza teatral [sobre *El voto femenino*]», en Santa Cruz y Ossa, Elvira. *El voto femenino*, etc. Santiago de Chile: Emp. Zig-Zag, pp. 2, 26 y 27.
1920. Varios autores. «Juicios críticos sobre *La marcha fúnebre* extractados de la prensa», en Santa Cruz y Ossa, Elvira. *El voto femenino*, etc. Santiago de Chile: Emp. Zig-Zag, pp. 30 y 53.

DINKA ILIC DE VILLARROEL (1903-1969)

Sergio Pereira Poza

Universidad de Santiago de Chile

I. Referencia biográfica

Nacida en 1903,¹ Dinka Ilic perteneció a aquella generación de mujeres de la década del cuarenta que, movida por un sentido de justicia social, se expresó a través del ensayo, el arte y la creación literaria. Eran los tiempos del «Club de Señoras» de la calle Monjitas, a pocas cuadras de la Plaza de Armas de la capital, adonde concurrían a concebir proyectos y utopías. Dinka no sólo discurría sobre la problemática social, sino que lo expresaba artísticamente y, también, ayudando a quienes requerían de su auxilio. Su vocación de servicio, sin embargo, no encontraba toda la acogida que ella hubiere deseado, en especial, en el seno de su propia familia. Cuenta Edmundo Villarroel, su hijo, que su actitud no siempre era comprendida por sus familiares quienes no podían explicarse un interés tan pronunciado de la hija por este tipo de cuestiones que para ellos, croatas de nacimiento, carecía de importancia. A pesar de la oposición paterna, Dinka no ahorró esfuerzos con tal de tender la mano al necesitado. Gracias a esta preocupación pudo ofrecer un hogar como refugio de las persecuciones policiales a Antonio Acevedo Hernández, encuentro que produciría honda influencia en la futura dramaturgia.²

Además, su gusto por la literatura la hacía frecuentar los círculos intelectuales santiaguinos e, inclusive, recibía en su hogar con frecuencia a escritores y gente ligada al mundo del arte. De estas reuniones nacieron amistades que se prolongaron hasta el final de sus días, como ocurrió con el caso de Pablo Neruda, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, Alone,

¹Los autores que la citan dan la fecha de 1909, cf. Escudero, Durán Cerda, Silva Castro, Zamora. En cuanto a su lugar de nacimiento, Yerko Moretic la presenta como «poetisa antofagastina» (Vide: *El relato de la pampa salitrera*, 1962, p. 29), además de existir los Ilic en Antofagasta.

² Acevedo Hernández recuerda el hogar de Dinka en Lota Alto, donde conoció a su esposo, José Villarroel, sus hijos y «sus papeles», cf. Prólogo a *Campamentos*, 1955.

entre otros. Igualmente mantuvo larga correspondencia con Gabriela Mistral cuando ésta se encontraba ejerciendo un cargo diplomático en norteamérica. La influencia que tuvo de la autora de *Tala* se manifestó justamente en su incursión temprana en el campo de la lírica. Posteriormente, frecuentaría también la novela, logrando la publicación de *Norte adentro. En tierra de cunzas*, en 1945.³

No obstante, será la dramaturgia la que ocupará la mayor parte de su interés, a pesar de que, salvo *Campamentos*, su producción nunca fue publicada ni menos representada. Benjamín Morgado⁴ aporta en su obra un dato ilustrativo sobre la suerte corrida por sus dramas: «Escribió muchísimas comedias que desgraciadamente no despertaron el interés de directores o empresarios. En 1959, en una compañía que formé para estrenar algunas obras en el Teatro Talía, le estrené *Ambición en la Frontera*.» Cuenta que tuvo que retirarla de cartelera a los pocos días de su estreno por falta de público.

Otra mención encontramos en la nota de Nicomedes Guzmán a *Norte adentro*, dando cuenta del premio obtenido por *La carta* de parte de la Dirección de Teatro Nacional, en 1943 y, en ese mismo año, por el drama *Campamentos* en el Certamen de la Primera Semana del Arte de la I. Municipalidad de Antofagasta, publicado más tarde en 1955.

Dinka de Villarroel -como fuera conocida por su obra narrativa- falleció en Santiago en 1969.

II. Revisión de la crítica

Se ha querido ver en el poco éxito de sus propuestas teatrales el hecho de ser mujer y desarrollar en sus escritos temáticas de índole social. Sin embargo, no hay que olvidar que, por esos años de los cincuenta, ya representaban, y con éxito, dramaturgas como Isidora Aguirre, María Asunción Requena y Gabriela Roepke.

³De su profunda vocación literaria escribe Nicomedes Guzmán en la presentación de solapa a esta novela: «su nombre no es ajeno a las letras nacionales. La poesía desde luego, género de su predilección a los 18 años, le dio oportunidad para expandir su espíritu inquieto; y de aquí deriva su obra *Luces y Sombras* que ella dio a la publicidad en la ceñuda ciudad norteña del cobre: Chuquicamata. Luego, editó: *Estalactitas*, nueva demostración de su talento poético. Seguidamente el género teatral la subyuga, y no en vano...» (1945).

⁴*Histórica relación del teatro chileno*. Coquimbo: Universidad de La Serena, 1985, p. 252.

Aunque sus primeras experiencias en el teatro no fueron auspiciosas, el entusiasmo de Dinka por escribir no decayó en momento alguno. Inclusive, como lo afirma Edmundo Villarroel, sus piezas fueron más bien conocidas y representadas en el extranjero, en especial, en Estados Unidos, por desgracia, extraviadas la gran mayoría de ellas. El citado Benjamín Morgado hace referencia al espacio que le dedica Willis Knapp Jones en su artículo *New Life in Chile's Theatre*,⁵ con lo cual se confirmaría la versión de que su arte fue más apreciado fuera que dentro de Chile.

Julio Durán Cerda⁶ registra la producción dramática de la escritora, en un lapso aproximado de un decenio: *Campamentos* de 1955; *La comarca de ébano o La cita* de 1958; *La última trampa* de 1958; *Ambición en la Frontera* de 1959 (estreno frustrado, como lo recordábamos recién y, también, motivo de una lectura dramatizada a cargo del ITUCH por la misma fecha); *Cita en la cabaña* de 1960; *Mañana a las seis*, del mismo año, y *La casa en el cieno* de 1961 (otra lectura dramatizada, esta vez por el ICTUS).

La falta de un respaldo editorial, ya que no existió uno teatral que sirviera de base para la divulgación de su obra, fue determinante para que la crítica especializada prácticamente desconociera su existencia dramática. En términos generales, la bibliografía se limita a registrar sus escritos, avanzando, en algunos casos, rápidas observaciones sobre dirección temática. Es el caso, por ejemplo, de Teodosio Fernández, quien pone de relieve la preocupación social de *Campamentos*.⁷ De alcance parecido es el comentario de Elena Castedo-Ellerman sobre los dramaturgos de inspiración social, haciendo una indicación puramente referencial de la pieza citada como obra cuyo tema es «la lucha sindical».⁸

Una visión algo más detenida de las características de su obra la entrega Acevedo Hernández en el prólogo que acompaña a la edición de *Campamentos*. Dentro del contexto de la producción femenina de mitad de la década del cincuenta, el autor de *Chañarcillo* destaca el compromiso social de la escritora con los sectores obreros más vulnerables a la explotación y a la injusticia. Dinka -dice su comentarista- «desea la comprensión

⁵Este artículo apareció en la revista *Modern Drama*, mayo de 1959, pp. 58-62; posteriormente W. Knapp Jones volvió al tema en su artículo «Chile's Drama Renaissance», de *Hispania*, N° 44, marzo de 1961, pp. 89-94.

⁶*Repertorio del teatro chileno*. Bibliografía, obras inéditas y estrenadas. Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena, 1962, p. 161.

⁷Teodosio Fernández, *El teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1988, p. 181.

⁸Al respecto, véase p. 181 de *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.

humana, el progreso, la alegría». El trabajo artístico de los tipos lleva al retrato de una sociedad que se mueve entre el trabajador expoliado, el extranjero dueño del capital y el instrumento de ese poder: el funcionario venal, que en la composición aludida aparece con el nombre de «Mr. Raúl Fajardo».

En otro momento de su prólogo, Acevedo Hernández reconoce el mérito de la autora de crear un diálogo dinámico y directo, sin que se note demasiado el artificio o la ficción. El realismo de la creación actualiza la problemática del obrero de la pampa nortina que debe luchar en contra del sistema y también en contra del entorno hostil y difícil.

La perspectiva escogida por la dramaturga convierte su teatro, a juzgar por lo que señala Acevedo Hernández, destinado a crear conciencia en el público espectador sobre un determinado problema político o social.

III. Análisis

Campamentos, publicada como vimos en 1955, se inscribe dentro de la temática social que caracteriza a la literatura dramática de este período, más conocido como el período del realismo social.

La acción ocurre en «Campamento Obrero de Mineral de Cobre enclavado en cualquier sierra del norte de Chile», según la indicación de la acotación de entrada. Junto al dato anterior, aparece una referencia al marco temporal en que se desarrolla la acción dramática, gracias a la alusión que se hace a la existencia al interior del campamento de una «oleografía de don Pedro Aguirre Cerda».

La historia relata la vida de Juan José Urzúa, dirigente minero que lucha por los derechos de sus representados, amenazados por el poder extranjero y la corrupción de algunos de los obreros afiliados. Matiza el acontecer de este dirigente, un episodio amoroso que sirve para realzar la figura de Juan José, puesto que, al presentarse la ocasión de poder consumir su amor con la hija del gerente de la mina, opta finalmente por permanecer frente a los trabajadores.

No sólo la anécdota nos remite a la representación del mundo a la manera de Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) -el conflicto minero, el campamento, el desierto son claras reminiscencias de *Chañarillo*-, sino que el modo de emblematizar los tipos humanos presentes en la trama es otro de los elementos que se asocian con esta obra clásica del drama minero chileno. En efecto, tanto el nombrado Juan José como Mario Munita y «Mr. Raúl Fajardo» simbolizan niveles de realidad que hacen de la sociedad chilena una estructura conflictiva. La figura del dirigente encarna la vocación de servicio que caracteriza al trabajador honrado, intransigente en cuanto atañe a los derechos de sus dirigidos. Pero es, justamente, esa

honestidad en el proceder lo que provoca el rechazo y el rencor de quienes no pueden exhibir una conducta similar. Es el caso de Munita, quien no cesará en el empeño de enlodar el prestigio de su rival. Por su parte, la obsecuencia y deslealtad de quien, irónicamente, aparece llamado en la obra «Mr Fajardo», constituye otro de los factores que complican aún más la convivencia entre los obreros del mineral, introduciendo, por tanto, un factor distorsionador de la presunta cohesión social de la clase trabajadora.

Otro rasgo por destacar es el manejo adecuado del diálogo, difícil prueba para dramaturgos de todos los tiempos y que en Chile suele constituir la principal de buenas obras dramáticas en otros conceptos. Hay un encadenamiento natural de réplicas y contrarréplicas que van marcando la progresión dramática de manera ágil y convincente. Se tiene que mencionar también el uso cuidadoso del lenguaje en cuanto a su pertinencia, oportunidad, belleza. No es difícil hallar expresiones de cuidada elaboración artística, como imágenes y comparaciones. Donde mejor se encuentran ejemplares de esta especie son en los discursos acotacionales, en donde la escritora apela con frecuencia a recursos de expresión propios de una elaboración poética de quien conoce y maneja el oficio. Describiendo a Margarita Pérez, mesonera del campamento, pero también alcahueta y partera, se lee lo siguiente: «...en cuya cabeza el moño chico y tirante, semeja un punto suspensivo». Otro tanto ocurre cuando se trata de fijar en una sola y feliz expresión un rasgo de carácter: «Sus ojos se han achicado hasta parecer dos labios burlones». El afán de la autora por crear atmósferas dramáticas a través de usos lingüísticos certeros transforma en determinados momentos a las acotaciones en breves fragmentos narrativos que, diríamos, casi se aproxima al guión cinematográfico, como se puede apreciar en la siguiente acotación por enclave: «Los ojos de él queman y ella se lleva la mano al escote. Es un instintivo ademán de defensa, pues siente cómo la mirada, al recorrerle el cuerpo, la libera de su ropa».

Si bien, en algún sentido ello representa un atributo en el estilo de Dinka de Villarroel, en otro sentido es una limitante, en especial, en lo que se refiere a la potencial traducción escénica de estos fragmentos. No estaba tan alejado de la realidad Acevedo Hernández, cuando en el prólogo ya citado, reconoce que, para ser representada, *Campamentos* requiere de una adaptación.

Quizás sea ésta una de las razones por las cuales las composiciones de esta dramaturga no pudieron llevarse a las tablas, y cuando ello sucedió, no pasó nada. Un rápido recorrido por las indicaciones acotacionales que remiten al espacio escénico virtual, nos muestra que tales anotaciones aluden a lugares distintos y distantes dentro de una misma escena. En el cuadro 2° del Acto I se hace mención a dos lugares diferentes por los cuales deben transitar los personajes: primero, la alcoba, e inmediatamente des-

pués, el ingreso al salón de baile donde se realiza una fiesta. También, encontramos un ejemplo ilustrativo en la acotación de entrada del Acto II que refleja la inviabilidad de la representación escénica y, por otro lado, refleja la tendencia de la autora por crear una imagen plástica más cinematográfica que teatral: «...un moderno edificio de cemento de dos pisos con amplios ventanales. Desde uno de ellos se ve la mesa del directorio que en ese instante sesiona...».

Por último, el tono declamativo e instrumentalizado de los discursos dramáticos de las obras teatrales de compromiso no es ajeno a la escritura de Dinka de Villarroel. Sus diálogos aparecen traspasados del sentido reivindicacionista que inspira y fundamenta el destino de sus personajes centrales. El traslado de contenidos sociales con situaciones que, supuestamente, representan otras realidades, como la de los afectos por ejemplo, enrarecen las escenas, convirtiendo algunos discursos de los personajes en poco convincentes -y diríamos- hasta inconsistentes. Un caso revelador se da, entre otros, en uno de los cuadros del Acto I. Juan José, el líder obrero, conversa con María Eugenia, muchacha culta que ayuda en la cocina del campamento, comprometiéndose a gestionar para ella un trabajo más digno: «A propósito, le contaré que muchas veces pensé proponer a la Asamblea la construcción de un Kindergarten y una Sala Cuna donde pudieran las madres dejar a sus hijos, mientras ellas se preocupan de sus *compras* o de sus *quehaceres*».

Aún cuando la obra de Dinka de Villarroel no ha permanecido en el tiempo, más que nada por ausencia de ediciones que recogieran su producción, su contribución al establecimiento y expansión del realismo social en la dramaturgia chilena es innegable; en particular, porque se trata de prolongar los ecos de una perspectiva similar trabajada y consolidada por Antonio Acevedo Hernández.

IV Bibliografía

A) *TEATRO PUBLICADO, ESTRENADO E INEDITO:*

1943. *La carta*. [Premio Dirección del Teatro Nacional, 1943].

1955. *Campamentos*. Prólogo de Antonio Acevedo Hernández. Santiago, Chile: Imprenta de la Central de Talleres de Abastecimiento. 73 págs. [Obra en tres actos y nueve cuadros. Premiada por la Municipalidad de Antofagasta, con una medalla de oro, en la Primera Semana del Arte de 1943].

1958. *La comarca de ébano o La cita*. [Drama en 3 actos].

1958. *La última trampa*. [Drama en 1 acto y dos cuadros].

1959. *Ambición en la Frontera*. [Drama en 3 actos breves. Lectura dramatizada del ITUCH y estreno de la Compañía del Teatro Talía del mismo año].
1960. *Cita en la cabaña*. [Drama en 3 actos].
1960. *Mañana a las seis*. [Drama en 3 actos].
1961. *La casa en el cieno*. [Drama en 3 actos. Lectura dramatizada del Grupo ICTUS, en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, 11 septiembre].

POESIA:

1928. *Luces y Sombras*. Chuquicamata. [Firmado: Dinka Ilic].
1932. *Estalactitas*. [Firmado: Dinka Ilic].

NOVELA:

1945. *Norte adentro. En tierra de cunzas*. Santiago de Chile: Editorial Orbe. 236 págs. [Solapas: «Dinka de Villarroel», nota por Nicomedes Guzmán].

B) SOBRE DINKA DE VILLARROEL:

1955. Acevedo Hernández, Antonio. «Las damas en el teatro ('Campamentos', drama laureado, autora: Dinka de Villarroel)», prólogo a *Campamentos*. Santiago, pp. 5-10.
1962. Durán Cerda, Julio. *Repertorio del teatro chileno*. Bibliografía, obras inéditas y estrenadas. Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena. p. 161.
1986. Fernández, Teodosio. *El teatro chileno contemporáneo*. (1941-1973). Madrid: Editorial Playor. (Colección Nova Scholar). p. 181.
1956. Jones, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México: De Andrea. (Manuales Studium, 5).
1962. Moretic, Yerko. *El relato de la pampa salitrera*. Buenos Aires: Ediciones del Litoral. pp. 28-30. [Sobre novela].
1985. Morgado, Benjamín. *Histórica relación del teatro chileno*. Coquimbo: «Imoffgraf», (Auspicio de la Universidad de La Serena). p. 252-253.



Patricia Pinto Villarroel

Es Profesora Asociada de Literatura en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

Cofundadora del primer Programa de Estudios de la Mujer en una Universidad chilena (1989), actualmente co-coordinadora del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Concepción.

Obtuvo el Doctorado en Filosofía con mención en Literatura en la Universidad de Minnesota (1979) con una tesis sobre el poeta sevillano Luis Cernuda.

Ha publicado estudios sobre poesía española contemporánea y sobre escritoras chilenas, particularmente ensayistas, en importantes revistas de Chile y Estados Unidos y tiene en preparación el volumen *Escritoras chilenas, críticas literarias*.



Benjamín Rojas Piña

Es Profesor de Estado en Castellano de la Universidad de Chile (1963) y Doctor en Filosofía con mención en Literatura y Lenguas Hispánicas de la Universidad de Minnesota, Estados Unidos (1980). Investigador-fundador del afamado Instituto de Literatura Chilena de la Universidad de Chile (1960-1973)

Su docencia universitaria la desarrolló en la Universidad Técnica del Estado (hoy USACH) y en la Universidad de Chile. Luego, en Estados Unidos enseñó en la Universidad de Minnesota y en Saint Olaf College. Reside en Concepción, donde realiza investigaciones, mantiene la docencia, continúa la tarea bibliográfica que iniciara en la Universidad de Chile y prepara la publicación de su tesis doctoral, *La prosa narrativa de Vicente Huidobro*.

CA NACIONAL DE CHILE

(735-39)

Copia.

447

79925

74404.
Benjamín Rojas Piña y Patricia Pinto Villarroel
(Editores)

ESCRITORAS CHILENAS
PRIMER VOLUMEN: TEATRO Y ENSAYO

«Obra financiada parcialmente con el aporte del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes 1992, del Ministerio de Educación, y la Editorial Cuarto Propio de Santiago de Chile».

Concepción, 1994



EDITORIAL CUARTO PROPIO

140447

ESCRITORAS CHILENAS
PRIMER VOLUMEN: TEATRO Y ENSAYO

© Benjamín Rojas, Patricia Pinto
Inscripción N° 89.681
ISBN 956-260-056-4

Editorial CUARTO PROPIO
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fonos: 2047645-2048976 - Fax: 2047622
Diseño y diagramación: María Luisa Vera

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª Edición, Marzo, 1994

Se prohíbe la reproducción o traducción de este libro en Chile y en el exterior sin autorización previa de la editorial.

Se autoriza la reproducción parcial o cita de textos, identificando claramente la publicación y la editorial.

INDICE

Agradecimientos	9
Introducción, por Las Editoras	11
Parte primera. El ensayo	13
Prólogo, por Patricia Pinto Villarroel	15
Elena Caffarena, por Ximena Jiles M.	19
Inés Echeverría Bello, por Berta López-Morales	25
Lucía Guerra, por Norberto A. Flores	35
Julieta Kirkwood, por Ivette Malverde Disselkoen	41
Amanda Labarca, por Patricia Pinto Villarroel	53
Sonia Montecino, por Marcela Prado Traverso	69
Rosalba Todaro, por Teresa Valdés	87
Teresa Valdés, por Olga Grandón Lagunas	99
Ximena Valdés, por Sonia Montecino	109
Patricia Verdugo, por Andrea Ostrov	117
Parte segunda. El teatro	129
Prólogo, por Benjamín Rojas Piña	131
Isidora Aguirre, por L. Howard Quackenbush	135
Gloria Moreno, por Mauricio Ostría González	153
Patricia Morgan, por Olga Grandón Lagunas	161
Magdalena Petit, por Francisco Molina B.	169
María Asunción Requena, por Pamela Luzanto	183
Gabriela Roepke, por Haydée Ahumada Peña	199
Elvira Santa Cruz Ossa, por Benjamín Rojas Piña	213
Dinka Ilic de Villarroel, por Sergio Pereira Poza	223
Colaboradores / Colaboradoras	231