

# KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

## La Generación de Dramaturgos del 57 y la Consolidación del Teatro Chileno Contemporáneo

メタデータ	言語: spa 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-10-17 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Letelier, Paula メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	<a href="https://doi.org/10.18956/00007702">https://doi.org/10.18956/00007702</a>

# La generación de dramaturgos del 57 y la consolidación del teatro chileno contemporáneo

Paula Letelier

## Abstract

El tema de este artículo es la presentación de la llamada generación de dramaturgos del 57, grupo de escritores que se ha convertido en la base del teatro chileno contemporáneo.

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.

**Keywords:** Generación del 57, drama chileno, historia del teatro chileno.

## Introducción

El panorama del teatro chileno a comienzos de la década del 40, previo a la fundación de los teatros universitarios, es de una profunda crisis, notorio en la improvisación y en la búsqueda del éxito fácil, a través de obras comerciales que se ponían al servicio del actor principal, quien sustentaba bajo su nombre una rápida puesta en escena. Como un ejemplo de esta premura, se puede citar la no construcción de escenografías, sólo se usaban telones de fondo ya establecidos para presentar un salón, un comedor o un jardín, iguales en todas las representaciones. Para atraer al público se realizaban cambios semanales de obras y sus temas se tomaban de situaciones contingentes, más bien humorísticas. Se abusaba de las “morcillas” o parlamentos graciosos, improvisados por los actores, sin un texto escrito.

Este desolador panorama motivó a un grupo de jóvenes a construir un Teatro Nacional. Entre ellos sobresalen Pedro de la Barra, Agustín Siré, María Maluenda, Pedro Orthus y Bélgica Castro. Estos artistas dieron el punto de partida a una nueva concepción de hacer teatro, fundando en 1941 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Gracias al surgimiento de los teatros universitarios se logró revertir la ausencia de dramaturgos, desarrollando una política de fomento y rescate de la dramaturgia nacional. Es así como a mediados de los años 50 aparece un grupo significativo de escritores que durante esa década y la próxima entregaron una importante producción teatral que se convirtió en el pilar del teatro contemporáneo chileno.

Destacar a los autores y los rasgos principales de este movimiento que reformuló el quehacer teatral chileno, es el propósito de este artículo. Para lograr este objetivo se presentarán las características de esta generación, dentro de las cuales sobresale la voluntad de hacer un teatro que represente los rasgos nacionales propios de la "chilenidad" y las tendencias en que se divide.

## 1. Antecedentes generales

Si revisamos un periódico de comienzos de la década de los 40, encontraremos una abundancia de espectáculos de variedades u obras de humor fácil. Las crónicas de esa época señalan que tenían poco público y que contaban con una corta permanencia desde el día de su estreno. Ello a pesar que en ese período se estrenaron obras de Antonio Acevedo Hernández, Germán Luco Cruchaga y Armando Mook, dramaturgos emblemáticos de la historia del teatro chileno.

Las razones de esta crisis del teatro las podemos encontrar en la irrupción aplastadora del cine sonoro, fenómeno que acaparó al público del teatro, y que convirtió a muchos teatros en salas de cine. Un segundo elemento importante fue la grave situación económica por la que atravesó el país, la que aminoró la capacidad adquisitiva de los espectadores y los recursos necesarios para llevar a cabo una atractiva puesta en escena. Por último, es necesario hacer notar el estancamiento y retraso de las formas de hacer teatro, que iban desde el montaje hasta la preparación de los actores.

Este desolador panorama motivó a un grupo de jóvenes a unirse para producir un auténtico cambio, que se concretó en la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en el año 1941. Entre ellos sobresalen Pedro de la Barra, Agustín Siré, María Maluenda, Pedro Orthus y Bélgica Castro. Siguiendo un impulso similar Pedro Mortheiru, Teodoro Lowey, Gabriela Roepke y Fernando Debesa fundan en 1943 el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. El nuevo trabajo teatral estaba caracterizado por la disciplina, el estudio, el rigor y la apertura a nuevas corrientes temáticas y teóricas, cuyos montajes ya no se basaban en sainetes o comedias livianas, sino en obras clásicas y modernas de importantes autores como Carlo Goldoni, Tirso de Molina o Bernard Shaw, entre otros.

A partir de este cambio de mentalidad, el panorama del teatro chileno a comienzos de los años 50 es mucho más esperanzador. La consolidación de la actividad teatral universitaria dio origen al nacimiento de otras compañías independientes, formadas bajo los mismos patrones de rigor que las primeras. Por otro lado, se inicia una serie de encuentros entre grupos aficionados, estudiantiles y obreros lo que ayuda a difundir aún más el teatro.

En medio de este auge se comienza a sentir la necesidad de dar cabida a una forma de expresión nacional. Hasta ese momento las políticas teatrales se habían centrado en el intento por restablecer el nivel cultural de la actividad teatral chilena, imponiendo nuevas formas tanto estéticas como éticas. Para ello se acercaron a los modelos teatrales de Europa y Estados Unidos, pero dejando de lado a los dramaturgos nacionales. Hasta comienzos de los años 50 las obras chilenas sólo se estrenaban por dos razones: la primera, cuando resultaban premiadas en los concursos del teatro experimental; la segunda, para evitar el pago de impuestos, porque una ley en ese tiempo liberaba del pago del impuesto anual a las compañías que hubieran presentado al menos una obra de autor nacional.

Sin embargo, tanto los actores como los directores sentían la necesidad de presentar obras que representaran mejor la sociedad del momento. Son los Teatros Universitarios los encargados de solucionar esta ausencia de dramaturgos chilenos implantando una política de fomento y rescate de la dramaturgia nacional, que se concretó en la creación de concursos de dramaturgia. Es así como a mediados de los años 50 aparece un grupo significativo de escritores que durante esa década y la próxima entregaron una importante producción teatral que se convirtió en el pilar de nuestro teatro contemporáneo.

Por primera vez se puede hablar de una generación de autores dramáticos, entendiendo por ella un conjunto de voces que en un mismo período responden a inquietudes parecidas frente a la creación dramática. Dentro de este grupo se encuentran figuras como: María Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011), Gabriela Roepke (1920), Fernando Debesa (1921-2006), Fernando Cuadra (1927), Sergio Vodanovic (1926-2001), Luis Alberto Heiremans (1928-1964), Jorge Díaz (1930-2002), Alejandro Sieveking (1934), Egon Wolff (1926) y Juan Guzmán Améstica (1931-1981).

Todos ellos han sido destacados en forma unánime por la crítica, debido a la importancia que tuvieron en la renovación escénica chilena, así lo expresa Grinor Rojo en *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno*:

“Los dramaturgos chilenos que lanzan su carrera en los años cincuenta, y que en los sesenta escriben sus mejores piezas y es probable que las mejores en toda la historia

del teatro nacional, son los agentes de un nuevo modo de escribir para la escena, más escrupuloso y más culto”. (Rojo, 1985, p. 9).

Por otra parte, Elena Castedo en *El Teatro Chileno de Medios del Siglo XX* nos dice: “La dramaturgia chilena de mediados del siglo XX se distinguió por su fervor productivo, su inquietud creadora y por la indagación afanosa de nuevos medios expresivos.” (Castedo, 1982, p. 13). La autora señala además, que, si bien la fecha de nacimiento de estos dramaturgos es distante, desde 1904 a 1941, alcanzan todos al mismo tiempo preeminencia y madurez moviéndose dentro de una cierta motivación similar. Este período se cierra en 1970, fecha en que, a juicio de la investigadora, el escritor individual renunció a su puesto, cediéndolo a la creación colectiva sin un guión.

## 2. Corrientes temáticas de la generación

Si se da una mirada a las temáticas de estos dramaturgos, se puede ver que hay una gran diversidad de ideas. Incluso uno de ellos, Fernando Debesa expresa en *Testimonios del Teatro*:

“Cada uno es una personalidad definida, cada uno busca su propio camino. Hay diferencias de temperamento, de educación, de posiciones incluso radicalmente distintas frente al mundo que nos rodea”. (Munizaga y Hurtado, 1980, p. 80).

Por su parte Juan Andrés Piña, en el prólogo de la *Antología: Teatro Chileno Contemporáneo*, establece cuatro corrientes dentro de la generación del 57.

La primera corriente puede definirse como un teatro de realismo psicológico que se destaca por una búsqueda individual centrada en encontrar respuestas a la constante soledad, la incomunicación y las dudas trascendentales. Esta tendencia es la más cercana a la generación literaria de 1950, que incluye narradores como José Donoso, Guillermo Blanco y Jorge Edwards, entre otros de destacada importancia. Estos escritores se caracterizan al igual que los dramaturgos por la búsqueda de nuevos temas que revelen la soledad del hombre y sus limitaciones para encontrar lo verdadero dentro de un mundo habitado por las apariencias.

El dramaturgo más importante de esta corriente es Luis Alberto Heiremans (1928-1964). Su producción dramática está marcada por una creación que integra su visión mística, moral y trascendente de la existencia, en la que sobresalen símbolos y personajes populares. Un ejemplo de ello es el texto *Versos de Ciego*, donde se muestra la peregrinación de unos saltimbanquis que en su recorrido van conociendo a diferentes personajes que se caracterizan

por representar valores auténticos como la bondad, la inocencia y la redención. Heiremans muestra el mundo como una feria, lo que no es nuevo dentro de la creación dramática universal, pero sí lo es su enfoque, al darle una fisonomía chilena a cada uno de los personajes.

Una segunda tendencia dentro de esta generación es la del teatro de realismo social. Se agrupan aquí las obras que critican los valores individuales que han sido influidos por conductas sociales aparentes y heredadas de clases e instituciones sociales avasalladoras que aniquilan al ser humano en sus sueños y anhelos. El rasgo predominante de estas obras es el choque entre grupos sociales o personajes representativos de éstos.

Dentro de esta tendencia se encuentra Sergio Vodanovic (1926-2001). En sus textos se ve el intento por denunciar la corrupción y las arbitrariedades del poder. Muestran, además, una posibilidad de reencontrar los valores fundamentales de la sociedad, como el amor y la solidaridad. Una de las obras más importantes de esta tendencia es *Deja que los Perros Ladren*, obra que tuvo un indiscutible éxito de la crítica y del público. En el texto *Testimonios del Teatro* se hace referencia a la positiva recepción de esta obra y se destaca la opinión de Raúl Silva Castro, quien en su columna de *El Mercurio* expresa:

“Todos los personajes logran manifestar caracteres acusados, relevantes. La codicia se venga de la cotidiana renunciación; el vicio doblega a la virtud; las leyes admiten subterfugios; el venal asciende y triunfa; el poderoso siempre quiere más poder y se irrita si alguien le hace resistencia. Tal es una cara de la moneda. La otra es que existe sobre el hombre una presión moral que le lleva a proceder bien, aun a sabiendas de que en ese camino estará solo, olvidado de los amigos, befado de unos e incomprendido de otros”.  
(Munizaga y Hurtado, 1980, p. 92).

En *Deja que los Perros Ladren*, Vodanovic denuncia a los seudopilares de la sociedad, representados por el Ministro, quien se aprovecha de su cargo público para enriquecerse personalmente. La corrupción exterior hace tambalear tanto el universo interior de los personajes, como la propia familia, revelando con esto la fragilidad de la estabilidad individual, que se muestra unida inexorablemente a los actos públicos.

Siguiendo una línea muy semejante al teatro de realismo social, se encuentra una tercera tendencia, la del teatro de denuncia social, que se diferencia de la anterior por poseer un planteamiento político más directo en favor de las clases desposeídas de la sociedad. Estos textos critican duramente a las instituciones burguesas que impiden una adecuada distribución

de los recursos económicos, lo que posterga los deseos de una mayoría segregada y anulada. Sus protagonistas, por lo tanto, ya no pertenecen a la burguesía, sino a sectores pobres de nuestra sociedad.

Dentro de esta tendencia es importante el aporte que realiza Isidora Aguirre (1919-2011). *Población Esperanza*, escrita conjuntamente con el novelista Manuel Rojas, es un drama realista que busca ser un testimonio de esas pequeñas vidas oscuras que surgen en las poblaciones marginales, donde para los protagonistas es imposible salvarse de su realidad angustiante, debido a que su mismo medio les impide optar a una esperanza de vida mejor.

Una última tendencia importante de los dramaturgos de esta generación es la del teatro de recuperación histórica y folclórica. En ella los autores buscan mostrar creencias, mitos, supersticiones y personajes olvidados, para revalorizarlos y encontrar en ellos una verdadera identidad nacional.

María Asunción Requena (1915), en obras como *Ayayema*, *Fuerte Bulnes* y *Chiloé, cielos cubiertos*, explora los sucesos históricos que son parte de nuestra identidad y esencia nacional. Se dan a conocer en estas obras las luchas de los colonos y su esfuerzo por sobrevivir en regiones desoladas y apartadas. Se muestra también, el destino trágico de los indios alacalufes con sus costumbres, lenguaje y lucha por su sobrevivencia.

Alejandro Sieveking (1935) ahonda, dentro de esta corriente, en lo que son los mitos populares. En *Ánimas de Día Claro* recrea el mito de las almas que no pueden descansar eternamente si tienen algún gran deseo que no se cumplió en vida y permanecen en este mundo hasta que realicen lo anhelado. Con sencillez y soltura crea personajes de gran ternura y bondad, que van revelando una visión clara y popular de la realidad.

### 3. Características de la generación

Algunos elementos comunes logran caracterizar este período como: la profundización del estudio teatral a partir de un trabajo disciplinado y serio, dejando de lado toda improvisación, y la incorporación del trabajo del equipo teatral, la colaboración creativa del dramaturgo, el director, los escenógrafos, los iluminadores, los diseñadores, etc. Tal vez lo más relevante de esta dramaturgia es la búsqueda de una identidad nacional que logre mostrar los sufrimientos de los individuos de diversos estratos, para exhibir todos los conflictos de la sociedad. Elena Castedo llama a este fenómeno “la chilenidad”, entendiendo por ésta, “la propagación del teatro en todos los ambientes sociales” (Castedo, 1982, p. 22), incorporando así temáticas, lenguajes,

personajes y objetos absolutamente reconocibles por todos.

Esta característica, que fue transversal a todas las tendencias y dramaturgos de la generación de 1957, tuvo como consecuencia que los espectadores sintieran las obras teatrales más cercanas a su realidad y por ende asistieran al teatro.

Una de estas obras que tuvo y sigue teniendo una gran sintonía con el público es *La pérgola de las flores*. En el momento de su estreno, en 1960, asistieron a verla 547.931 espectadores. Posteriormente ha realizado 177 giras nacionales y 98 al extranjero. Sin duda, un éxito nunca antes visto en la historia del teatro chileno y un fenómeno social innegable, pues salió de las salas para ser representada en escuelas, universidades y por grupos de aficionados. Es por ello que emerge como una de las obras dramáticas más representativas de la época y un excelente ejemplo de lo que significaba “la chilenidad” en los textos de los dramaturgos de esta generación.

*La pérgola de las flores* fue escrita por Isidora Aguirre en 1959, después de un exhaustivo trabajo de investigación histórica para lograr una trama muy nacional fundada en acontecimientos verídicos. La obra gira en torno a una pérgola en la que se vendían flores, que se encontraba frente a la Iglesia de San Francisco, tenía como centro una fuente de agua, que permitía mantener las flores y era espacio para la vida social. El conflicto se teje en medio de los trabajos de las floristas y en su lucha por seguir en ese lugar en contra de las nuevas normas de urbanismo impulsadas por el alcalde de Santiago.

“Ramona: ¿Qué pasa? (*se van acercando todos a Rosaura*).

Charo: ¿Qué sale en el diario?

Rufino: ¿Malas noticias?

Charo: (*Indica el diario*) ¿Qué no es la Pérgola? Miren como nos sacaron retratadas.

Rosaura: No se alegre tanto. Escuchen: (*lee con dificultad, deformando algunas palabras*) «Proyecto de ensanche de nuestra principal avenida la Alameda de las Delicias, que se hace..., cada vez..., más estre-cha..., para el intenso...» (*Tomasito, mirando la ayuda*).

Tomasito: «Tránsito».

Rosaura ¡Bah!..., ¡qué tanta bulla con su principal avenida! (*Sigue*) «En..., consecuencia, el joven..., urbanista Valenzuela acaba de presentar a la Municipalidad un interesante..., proyecto de ensanche que consulta (*Pausa*) ¡la demolición de la Pérgola de las Flores!..., para evitar la angostura de que adolece..., dicho «sec-tor»..., a la altura de San Francisco...» (*Furiosa*) ¡Angostura!

Ramona: ¡Jesús! Se les hace chica la calle para correr en automóvil y la agarran con una que trabaja honradamente”. (Aguirre, 2007, p. 532-533).

Además, se inserta la historia de Carmela, una joven niña que llega del campo y que es ahijada de una de las vendedoras, quien primero se enamora de un muchacho humilde y luego, de un joven de sociedad. La obra se convierte así en una crónica festiva de los años 20 y 30, pintando irónicamente las características de la sociedad santiaguina y, también, emerge como una defensa al derecho a su fuente de trabajo por parte de un grupo de modestas vendedoras de flores que se enfrentan a una clase alta superficial y prepotente.

Se pueden reconocer varios ejemplos de chilenidad en el texto, el primero es la temática, que como ya se ha dicho, muestra a un grupo de vendedoras que defiende su lugar y su fuente de trabajo, tema que le ha dado vigencia y actualidad en los diferentes momentos históricos en que ha sido representada. Alicia del Campo lo explica con las siguientes palabras:

“Más allá de la amable caracterización del conflicto de clase, y su estética costumbrista, *La pérgola de las flores* deja planteados algunos problemas claves de la época: la búsqueda de mejores condiciones de vida de los sectores campesinos a través de la migración campo-ciudad, la desigualdad de clases y la frivolidad y superficialidad de una elite de poder aristocrática y francófila”. (Del Campo, 2007, p.15).

Un segundo elemento es la elección de los personajes como símbolos de los sectores sociales. Las pergoleras son mujeres esforzadas, representan al pueblo trabajador incansable que llegado el momento defiende sus derechos con valentía. Como antagonista, se ve al alcalde, miembro de la clase alta, político populista que actúa buscando ganancias personales ya sea pecuniarias o de votos. Y el urbanista Valenzuela, profesional capacitado que quiere remodelar la ciudad con planificaciones modernas, pero que no conoce el lugar, ni a la gente que vive en la ciudad. Junto a ellos conviven otros personajes populares como la niña ingenua recién llegada del campo, el huaso, los lustrabotas, el suplementero.

Un tercer elemento es el lenguaje, el texto es un reflejo de la manera de hablar propiamente chilena. Algunos ejemplos:

“Ramona: Y ella cree que porque sermonea a su maestro puede atropellar a cualquiera. ¡Le advierto que tengo re malas pulgas!”. (Aguirre, 2007, p. 526).

“Rufino: Uno que a puro rasquido logra juntar unos pesitos y viene la patrona y se los

embucha. Chis. Cree que porque tiene muebles barnizados y catre de bronce puede andar a caballazos con el prójimo. Pero van a ver, no más. ¡Me voy a tomar mi desquite!

Charo: ¿Y cómo se va a desquitar, maestro?

Rufino: ¡Me voy a casar con ella, palabra de hombre! Lo que le hace falta ¡es tener quién le baje el moño!”. (Aguirre, 2007, pp. 527-528).

“Laura: No hay derecho: «lel Ford Cupé» nuevo, flamante, ¡incrustado contra el poste por culpa de esa chiquilla boquiabierta! ¿Dónde se metió el carabinero?

Clara: “Te-idea” (*Por «no tengo idea»*).

Laura: No te creo... ¡Ahí! íntimo con la huasa de las gallinas, tía Lala. Con las floristas de la pérgola. ¡Ah no! Sobornaron al carabinero (*Facundo la mira con aire culpable*) Déjame a mí. (*Se enfrenta a Carmela*) Oiga, mijita, ¿No podía cerrar la boca para cruzar la Alameda?

Rosaura: ¿Por qué no la cerró usted en lugar de estrellarse contra un poste?

Ramona: Miren que no ver ese tremendo aparato.

Charo: (*A Carmela*) ¡No le importe, mijita! ¡Ella es la aturdida!

Lustrabotas: (*Por EL sombrero de Laura*) ¡Le abollaron el modelito!

Laura: Pero ¡qué «tupé»! ¡No saben con quién están hablando! (*A Clara*) No las soporto.

Clara: ¡Qué atrocidad! ¡No te metas con rotas, tía Lala!”. (Aguirre, 2007, pp. 530-531).

“Tomasito: ¿Conocía la capital? (*Se inicia suavemente la introducción de la canción de Tomasito «Campo Lindo» durante el diálogo*).

Carmela: No. No la conocía na. Oiga, ¡se portó bien caballero conmigo!

Tomasito: ¡Chsl. ¿Cree que iba a consentir que se la llevaran presa? ¡Estaba dispuesto a acriminarme con la «autoridad»!

Carmela: ¿De veras?

Tomasito: Claro, pues.

Carmela: (*Se mueve algo*) Miren que es grande y bonito por aquí.

Tomasito: A mi poco me entusiasma la capital.

Carmela: Lo que son las cosas: yo ya cortaba las huinchas por venir.

Tomasito: Bueno, parece que ahora me va a gustar (*La mira con intención*).

Carmela: (Pícaro, para sí) Ese fue piropo. (*A él*) Miren, no.

Tomasito: ¿Así es que es del sur?

Carmela: Me crié en la montaña con mi taita y fui a la escuela en San Rosendo”.  
(Aguirre, 2007, p. 535).

Estos ejemplos muestran formas propias de la pronunciación chilena como: “no conocía na” o chilenismos como la palabra “rota o roto” para aludir a una persona maleducada. También, se ven las diferencias sociales implícitas en el hablar de cada grupo: las señoritas de la sociedad, la campesina y el hombre de pueblo. El lenguaje del texto también muestra su valor literario, la originalidad de captar el habla popular y transmitirla con fidelidad para así mostrarnos la realidad en que se desarrolla la acción. Los diálogos son ágiles e ingeniosos lo que aporta a la renovación de la escritura del texto dramático.

El texto nos confirma la intención de ser un retrato de la época, para esto se apoya en características de la sociedad chilena, como lo expresa Alicia del Campo:

“El carácter de ‘patrimonio nacional’ que ha adquirido *La pérgola...* y sus canciones, vistas como modelos de chilenidad, responden a una clara asimilación del discurso de *La pérgola* con el discurso sobre lo popular que ha predominado en las narrativas de identidad nacional”.(Del Campo, 2007, p. 15).

## Conclusión

Hay elementos comunes en todas las tendencias temáticas de esta generación que le dan continuidad y unidad a la creación de todos sus dramaturgos. Resalta un intento incesante de representar personajes, situaciones humanas o necesidades reconocibles por los diferentes actores de la realidad chilena.

El teatro se vuelve un medio para adentrarse en la vida de los chilenos, ya sea para indagar en la conducta individual de las personas a partir de su soledad, incomunicación e infelicidad; para denunciar una sociedad injusta y desequilibrada económica y socialmente; o para mostrar una historia propia largamente acallada. El gran logro de este movimiento, es que, si bien todas estas reivindicaciones son de tipo general y las podemos ver claramente en el teatro universal, estos autores logran entregar sus mensajes buscando situaciones cotidianas y sencillas que logran activar una conciencia social que emerge como un reflejo de la sociedad chilena.

Las temáticas desarrolladas en los textos son universales, pero por primera vez los personajes son representativos de la realidad nacional; es así como vemos payasos, vendedoras

de flores, lustrabotas, oficinistas y alcaldes. El lenguaje con que se expresa cada uno de ellos es también un ejemplo de la representación del habla nacional, de esta forma el receptor se siente identificado con los temas y el habla popular, estos elementos aportan a la originalidad expresiva de los dramaturgos de esta generación.

Es necesario subrayar que todo este auge de la creación dramática nacional se originó gracias al apoyo ilimitado de los teatros universitarios, que pusieron sus escenarios a completa disposición de los autores chilenos, y fundamentalmente compartieron con ellos el nuevo espíritu de seriedad y creatividad que emergía de su trabajo teatral.

Finalmente, se distingue el texto dramático *La pérgola de las flores*, que se ha convertido en una de las obras más representativas de la sociedad chilena, que desde el comienzo fue concebida como un trabajo en conjunto de Isidora Aguirre en el texto, Francisco Flores del Campo en la música y Eugenio Guzmán en la dirección. Artistas que con su trabajo metódico lograron dar vida a una obra teatral que revitalizó la escena nacional.

### Bibliografía

- Aguirre, Isidora. (2007) *La pérgola de las flores*. En *Antología esencial 50 años de dramaturgia*. Santiago: Ediciones frontera sur, pp. 523-570.
- Castedo-Ellerman, Elena. (1982) *El Teatro Chileno de Medios del Siglo XX*. Santiago: Andrés Bello.
- Del Campo, Alicia. (2007) Isidora Aguirre, una autora esencial. En *Antología esencial 50 años de dramaturgia*. Santiago: Ediciones frontera sur, pp. 7-25.
- Gutiérrez, Pía. (2015) Una población, dos cabezas y cuatro manos: sobre la alianza como estrategia creativa en Isidora Aguirre y Manuel Rojas. En *Archivo Isidora Aguirre. Composición de una Memoria*. Gutiérrez Pía y Jetanovic Andrea, editoras. Santiago: Ediciones El Clan, pp. 36-45.
- Letelier, Agustín. (2015) Hacia una poética de Isidora Aguirre. En *Archivo Isidora Aguirre. Composición de una Memoria*. Gutiérrez Pía y Jetanovic Andrea, editoras. Santiago: Ediciones El Clan, pp. 78-83.
- Munizaga, G. y Hurtado, M. (1980) Testimonios del Teatro. En *35 años de teatro en la Universidad Católica*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad.
- Rojo, Grinor. (1985) *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay S. A.
- Rojo, Grinor. (2015) Isidora Aguirre y Manuel Rojas escriben Población Esperanza. En *Archivo Isidora Aguirre. Composición de una Memoria*. Gutiérrez Pía y Jetanovic Andrea, editoras. Santiago: Ediciones El Clan, pp. 30-35.

(Paula Letelier 外国語学部准教授)