

Herencia vanguardista: Isidora Aguirre y su red de precursoras desde *Ocho cuentos* hasta *Wai-Kii*¹

Vanguard heritage: Isidora Aguirre and Her Network of Precursors from *Ocho cuentos* to *Wai-Kii*

Sergio Aliaga Araneda²

Resumen

Antes de erigirse como dramaturga, Isidora Aguirre se adentró en la escritura de *Ocho cuentos* (1938) infantiles a petición de Marta Brunet. Una década después, presentó su primera novela, *Wai-kii* (1948), también destinada al público infantil, pero con una coincidencia especial: la misma editorial que la acogió había publicado un año antes *Papelucho* (1947), obra de Marcela Paz. El encuentro con estas dos autoras, Brunet y Paz, fue facilitado por su madre, la pintora María Tupper Huneeus, quien no solo actuaba como anfitriona en un salón impregnado de vanguardias, sino que también participaba en sesiones espiritistas con un grupo de mujeres conocido como Grupo 7. Estas mujeres, fundamentales en la vida de Aguirre, prefiguraron su camino artístico, actuando de manera armoniosa como precursoras de su poética innovadora, siguiendo el ejercicio propuesto por Jorge Luis Borges. Este ensayo propone una lectura esclarecedora de los primeros pasos en la carrera de Isidora Aguirre Tupper, centrándose específicamente en su obra publicada entre 1938 y 1948, es decir, antes de su destacada incursión en la dramaturgia.

Palabras clave: Isidora Aguirre, precursoras, María Tupper, Marta Brunet, Marcela Paz.

Abstract

Before establishing herself as a playwright, Isidora Aguirre delved into writing *Ocho cuentos* (1938) at the request of Marta Brunet. A decade later, she presented her first novel, *Wai-kii* (1948), also aimed at a children's audience, but with a special coincidence: the same publishing house that welcomed her had published Marcela Paz's *Papelucho* (1947) a year earlier. The encounter with these two authors, Brunet and Paz, was facilitated by her mother, the painter María Tupper Huneeus, who not only acted as a hostess in a salon imbued with avant-garde, but also participated in spiritualist sessions with a group of women known as Grupo 7. These women, pivotal in Aguirre's life, foreshadowed her artistic path, acting harmoniously as precursors to her innovative poetics, following the exercise proposed by Jorge Luis Borges. This essay aims to provide an enlightening reading of the first steps in the career of Isidora Aguirre Tupper, focusing

¹ Este trabajo surge de mi tesis de Magíster en Literatura titulada "El ABC de la familia, o cómo escapar de Isidora Aguirre Tupper (ca. 1938-1963)", realizada en el contexto del Proyecto Fondecyt Regular no. 1201369, bajo el título "Comunidades de la violencia: lecturas de las dramaturgias chilenas de cien años (1910-2010)", liderado por el Dr. Cristián Opazo de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Candidato a Doctor en Literatura por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo: sealiaga@uc.cl ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4580-5768>

specifically on her works published between 1938 and 1948, that is, before her notable foray into playwriting.

Keywords: Isidora Aguirre, precursors, María Tupper, Marta Brunet, Marcela Paz.

Introducción

Al evocar a Isidora Aguirre Tupper (1919-2011), la mente del lector se ve instantáneamente invadida por la imagen de su teatro, convirtiéndose así en un referente indispensable al abordar el panorama teatral chileno de la segunda mitad del siglo XX. Surgida en los albores de las primeras compañías universitarias, donde también hicieron su debut autorías como las de Jorge Díaz, Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, María Asunción Requena, Gabriela Roepke, Sergio Vodanovic, y Egon Wolff, la obra de Aguirre se alinea con las demandas de su época. En la década de los cincuenta, contribuyó a establecer las bases de una modernidad teatral, centrándose en temáticas y características propias de la identidad nacional para atraer a un público diverso³. Alcanzados los sesenta, Aguirre derivó el cauce de su teatro hacia dramas marcados por un interés político e histórico, en busca de un plano de reivindicación social. Así, obras como *Los papeleros* (1964) y *Los que van quedando en el camino* (1969) se alinearon con un programa artístico y cultural que se batía entre la inquietudes de una época de cambios y el cercano periodo de la Unidad Popular, proyecto al que Aguirre dedicó obras pero también un sentido reflexivo.

Sin embargo, la escritura de Aguirre se extiende a otras esferas que no han recibido la misma atención dispensada a su dramaturgia. Además de dramaturga, Isidora Aguirre se desempeñó como novelista, profesora y archivera, diversificando así su legado creativo. A lo largo de su prolífica carrera, escribió, tanto de manera individual como colaborativa, aproximadamente 40 obras teatrales que abarcan un variado espectro de géneros, entre ellos la comedia, el drama con connotaciones políticas e históricas, la farsa, la adaptación libre y la traducción, entre otros. Asimismo, complementó su contribución al ámbito literario con la publicación de novelas y cuentos como *Doy por vivido todo lo soñado* (1987), *Cartas a Roque Dalton* (1990), *Santiago de diciembre a diciembre* (1998), entre otras. En resumen, nos encontramos ante una autora cuyo amplio repertorio escritural se alineó de manera contundente con necesidades tanto personales como políticas e históricas. En el año 2016, por otro lado, la Universidad de Santiago llevó a cabo la digitalización del archivo de la escritora, un proyecto liderado por la escritora e investigadora teatral Andrea Jęftanovic⁴. En 2021, por otra parte, se publicó el *Teatro completo* de la dramaturga bajo el sello editorial de la USACH.

Resulta de interés, por tanto, explorar el proyecto artístico de Isidora Aguirre más allá de su producción teatral, deteniéndonos, en el presente caso, en su temprana participación en la fábula

³ El teatro universitario en Chile tuvo sus raíces en las primeras compañías asociadas a instituciones como la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica, la Universidad de Concepción, la Universidad Técnica del Estado, la Universidad de Antofagasta y la Universidad Austral, a partir de la década de 1940. Estas compañías se dedicaron a la producción de obras que, por su estructura y elenco, representaban una innovación con respecto al teatro de las primeras tres décadas del siglo XX. Con la llegada del cine sonoro y el crecimiento comercial de las producciones teatrales (Piña, 2014), estas dinámicas se vieron alteradas por figuras como Margarita Xirgu, Pedro de la Barra, Fernando Debesa, Pedro Mortheiru, Gabriela Roepke y otros miembros de las primeras compañías teatrales universitarias en el país. Estas alianzas teatrales incipientes buscaban la puesta en escena de obras más elaboradas, técnicamente avanzadas y sofisticadas, inspirándose principalmente en las producciones europeas.

⁴ Véase en el sitio web del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago: <https://isidoraaguirre.usach.cl>. Consultado el 19 de abril de 2024.

infantil. Entre 1938 y 1948, es decir, antes de alcanzar los treinta años, Aguirre escribió un conjunto de relatos y una novela en el seno de un estrecho círculo familiar y social. En este contexto, la futura dramaturga estableció redes de trabajo pioneras, destacando la influencia de su madre, María Tupper Huneus, así como la colaboración y sincronía con dos Premios Nacionales de Literatura, Marta Brunet y Marcela Paz.

A continuación, se examinan las primeras conexiones profesionales de Isidora Aguirre, poniendo especial atención en el entorno familiar liderado por su madre, María Tupper, que precedió a la redacción de *Ocho cuentos*, publicados por la editorial Zigzag en 1938, y la novela *Wai-Kii*, publicada por la editorial Rapa Nui en 1948. Propongo que cada escenario configura un trayecto vital en la escritura de Isidora Aguirre, actuando como una escena precursora de su poética posterior.

Con actividad precursora aludo, por supuesto, al conocido ensayo "Kafka y sus precursores" de Jorge Luis Borges, inicialmente publicado en el diario *La Nación* el 19 de agosto en 1951 y un año más tarde recopilado en *Otras inquisiciones*. En este ensayo, el escritor argentino traza una línea imaginaria entre escritores o lecturas que, a pesar de no pertenecer a la misma nacionalidad o tradición, ejercen una influencia y anticipan la obra de un autor contemporáneo, delineando así un camino de conexiones literarias. Borges establece una conexión entre Franz Kafka y figuras como el danés Søren Kierkegaard, el inglés Robert Browning, el francés León Bloy, entre otros, desentrañando vínculos comunes en temáticas e intereses literarios. Según Borges (2019), esta tarea recae en el lector, quien, al identificar estos caminos ya trazados, debe convocar posibles genealogías.

Una escena de vanguardia(s)

Parte de una familia con renombrados integrantes en el ámbito político y artístico, como Isidora Zegers Montenegro⁵, Isidora Aguirre tuvo el privilegio de crecer inmersa en un entorno poblado por destacadas figuras de la cultura y las artes. La mayoría de ellos eran amigos y colegas de su madre, la pintora María Tupper Huneus. Wenceslao Díaz Navarrete, editor de sus diarios (publicados por Ediciones UC en 2014), señala que Tupper Huneus nació el 11 de agosto de 1893, hizo sus estudios secundarios en el Liceo No. 1 Javiera Carrera e ingresó a la Escuela de Bellas Artes a los 16 años. Allí fue alumna de Juan Francisco González y Fernando Álvarez Sotomayor. Además, mantuvo un estrecho vínculo con el pintor ruso Boris Grigoriev, contratado por el Estado chileno para dictar un curso en la Escuela. Aunque la obra pictórica de Tupper Huneus se centró principalmente en el retrato, también incursionó en el paisaje, la naturaleza muerta y la creación de títeres. Díaz Navarrete (2014) consigna que no existe un catálogo actualizado de su obra, solo una lista en su archivo familiar fechada el 7 de octubre de 1949, preparada por la propia María con

⁵ Nacida en Madrid en 1803 y fallecida en Copiapó en 1869, Isidora Zegers Montenegro destacó como intérprete y compositora de salón, desempeñando un papel crucial en la efervescente cultura musical del siglo XIX. Su contribución fue especialmente notable durante las gestiones que llevaron, en 1826 y 1827, a la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santiago. Posteriormente, desempeñó un papel pionero en la creación del Primer Conservatorio Nacional de Música en 1852, junto con la Academia Superior de Música. Un hecho relevante en su vida, aunque anecdótico, fue la viudez que experimentó a los veintisiete años, tras la muerte de su esposo, el coronel Guillermo de Vic Tupper, en la batalla de Lircay el 17 de abril de 1830. Fruto de este matrimonio, Isidora tuvo tres hijos. En 1835, contrajo segundas nupcias con Jorge Huneus Lippmann, con quien tuvo seis hijos. Lo interesante radica en que ambas uniones dieron origen a dos líneas sucesivas en la literatura chilena del siglo XX, vinculadas a escritores notables como María Flora Yáñez, Juan Emar, Mónica Echeverría Yáñez, José Donoso Yáñez, María Tupper, Marcela Paz y, por supuesto, Isidora Aguirre, entre otros. Explorar estas líneas sucesivas en la vida de Isidora Zegers se presenta como una tarea necesaria, aunque, ciertamente, de naturaleza compleja.

su hijo Fernando, detallando poco más de 300 trabajos, divididos en retratos, flores y otras composiciones.

La ubicación en el campo cultural de la María Tupper Huneus la sitúa en un escenario marcado por las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX en Chile. Sin embargo, este punto requiere una matización esencial. Jaime Concha (2015), para establecer una síntesis propia a la consideración de las vanguardias, describe cómo, en su cénit, conviven diversos elementos; por ejemplo, la ceremonia de bosques, lluvias y noches invernales de Pablo Neruda; el cosmopolitismo capitalino que caracteriza precozmente a Vicente Huidobro; y la poesía de Gabriela Mistral, arraigada en un Norte Chico donde los valles transversales son un mal siempre presente. En esta línea, es importante reconocer la multiplicidad de actores y agencias artísticas e intelectuales que ocuparon diversos espacios durante ese periodo. Como bien describe Paula Miranda (2012), si bien estas agencias buscaban introducir el arte nuevo en el país, no lo hacían simplemente imitando las formas europeas; más bien, se apropiaban de algunos de sus recursos temáticos o formales, proponían los suyos propios y añadían una manera específica de enfrentar los drásticos cambios que se estaban produciendo en la experiencia poética y en el registro vital de la época. En todos los casos, se entrelazaban miradas residuales con emergentes y, lo que es más importante, dialogaban profundamente con sus respectivas épocas sin renunciar a la capacidad del arte para crear espacios alternativos o para interpretar lo paisajístico desde nuevas perspectivas, percepciones y ensoñaciones.

Bajo la idea de ampliar el alcance y reconocimiento de las vanguardias en Chile, cabe mencionar la exposición *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas. (1835-1938)* en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2017, la cual marcó una recuperación relevante y presentación al público de artistas y mujeres de la vanguardia chilena de las primeras décadas del siglo XX. La curadora, Gloria Cortés Aliaga (2017), destaca en el catálogo las desigualdades que artistas como Laura Rodig, Judith Alpi, María Tupper, Sara Malvar, Ximena, Wanda y Carmen Morla Lynch enfrentaron en comparación con sus colegas masculinos, a pesar de su ingreso a la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, la producción continua de estas artistas, plasmada en su obra, biografía y redes asociativas, refleja un gesto de ruptura hacia una comprensión de vanguardia uniforme. Este encuentro con un discurso propio les permitió subvertir las relaciones de poder y participar en negociaciones políticas para su inscripción personal y colectiva. Esta escena de la vanguardia chilena del siglo XX proporciona un contexto esclarecedor sobre la posición de la mujer en el campo cultural de la época, configurando así la propia experiencia cultural y artística de María Tupper Huneus.

En otro ámbito, mucho más familiar y por ende doméstico, María Tupper Huneus también formó parte del conocido como Grupo 7, un círculo conformado por mujeres de la alta elite santiaguina que dedicaban parte de sus intereses a ciertas prácticas espiritistas, incluyendo el contacto con la ouija. Recientes hallazgos de Cortés Aliaga (2017) revelan que el Grupo 7 estaba integrado por las hermanas Carmen y Ximena Morla Lynch, destacadas médiums, junto con su madre, Luis Lynch del Solar, Isabel Barros Moreira, la escritora Inés Echeverría Bello y las pintoras Sara Malvar y María Tupper Huneus. Cada una de estas mujeres aportaba con sus inquietudes personales y artísticas a esta comunidad única. Según la interpretación del historiador Manuel Vicuña (2013), a principios del siglo XX, las prácticas espiritistas eran comunes en los estratos sociales altos, desafiando la desaprobación de la Iglesia Católica. Sin embargo, desde la perspectiva del Grupo 7, el espiritismo no entraba en conflicto con los valores cristianos, siempre y cuando mantuvieran una actitud espiritual específica al respecto. Vicuña argumenta que, a pesar del rechazo de la Iglesia, comunidades como el Grupo 7 buscaban contribuir al bienestar de sus

miembros y de la comunidad, actuando como agentes democratizadores en la alta sociedad chilena, donde cualquier individuo, independientemente de su género o edad, podía ser médium, siempre y cuando su energía espiritual estuviera orientada hacia el beneficio colectivo.

En el ámbito de la creación ficticia, la presencia del grupo se refleja en dos novelas publicadas en los ochenta. En primer lugar, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, publicada por la editorial Plaza y Janés en 1982, recrea las veladas de su abuela Isabel Barros Moreira, quien formaba parte de las sesiones del Grupo 7. La novela sigue la historia de la familia Del Valle-Trueba por varias generaciones, desde el comienzo del siglo XX hasta llegar a los sesenta. Alba, la voz narradora, entrelaza su historia personal basándose en los cuentos y cuadernos dejados por su abuela Clara, afirmando: “Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida... Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse” (Allende, 1989, p. 380). De acuerdo con Laura Davenport (2006), *La casa de los espíritus* tiene, como consecuencia, una base documental y manuscrita que, aunque ficcional, conecta con la realidad familiar de la escritora. En ese sentido, Clara, la abuela de la protagonista y quien lega sus cuadernos, funciona como un estímulo testimonial tanto para la ficticia Alba como para la propia Allende. Es la razón de la historia y de la escritura en un movimiento que ata recuerdo y ficción en un solo y singular objeto estético, es decir, la novela misma. Isabel Barros Moreira, abuela de Allende e inspiración de Clara del Valle, aparece aquí como una referencia a una historia alternativa e íntima, por lo tanto, no general ni oficial. Es, dicho sea, “contra discursiva” (Davenport, 2006, p. 110).

A cinco años de la novela de Allende, Isidora Aguirre publicó, también bajo el sello Plaza y Janés, *Doy por vivido todo lo soñado*. En esta obra, la autora adopta la perspectiva de su madre, utilizando el seudónimo de Laura Cupper, enfatizando así una genealogía que la vincula con figuras emblemáticas de su linaje, como la propia Isidora Zegers Montenegro. Aunque la novela no alcanzó el mismo éxito que *La casa de los espíritus*, sirve a nuestro uso como una fuente crucial en la formación de las primeras conexiones familiares de Isidora Aguirre. Desde las primeras páginas, la novela abre y cierra un paréntesis, señalando explícitamente que la historia que se va a relatar forma parte de un mundo alternativo, espiritual y, por ende, ajeno a las convenciones temporales. Invocando los recuerdos y espíritus en nombre de la madre desde la primera página, *Doy por vivido todo soñado* (cuyo título, por cierto, proviene del poeta Juan Guzmán Cruchaga) sitúa su acción entre el tiempo de los vivos y el de los muertos, abriendo paso a un archivo familiar del pasado, cuyo símbolo es el de unas mariposas atraídas por la luz⁶.

Con todo lo dicho en consideración, y a manera de un preámbulo, queda por mencionar que el Grupo 7, con especial énfasis en María Tupper Huneeus, desempeña un papel crucial como escenario de apoyo para la escritura de Isidora Aguirre, contribuyendo así a la configuración de un linaje familiar, aspecto que la autora explora de manera explícita, como he descrito, en su novela *Doy por vivido todo lo soñado*, así como en declaraciones subsiguientes. Según cuenta en *Conversaciones* con Andrea Jeftanovic (2009), en una de las sesiones de ouija de Grupo 7, Aguirre, adolescente en aquel entonces, presenció cómo:

⁶ No pretendo adentrarme en una reflexión exhaustiva sobre este tema; no obstante, cabe señalar, como se ha mencionado en repetidas ocasiones respecto a *La casa de los espíritus*, la presencia de símbolos y estructuras compartidas con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Desde la perspectiva de Rodrigo Cánovas (2023), tanto la novela de Allende como, agrego ahora, la de Isidora Aguirre comparten una dimensión común, abordando dos niveles distintos: uno que replica la realidad histórica de Chile en el siglo XX y otro que emula literariamente la obra de García Márquez.

En una sesión vino mi tatarabuela, Isidora Zegers, y mi madre le preguntó por mi futuro. A los quince años, quería ser bailarina, componía música, dibujaba. Sobre la vocación de bailarina, la mesa dio un sí débil. “¿Pintora?”, otro sí débil. “¿Música?”, un sí dudoso. Al preguntar “¿escritora?”, lo que no teníamos contemplado, la mesa se alzó en dos patas con un sí rotundo. (Jeftanovic, 2009, p. 42)

De esa manera, las mujeres que integraron el Grupo 7 surgen como una escena inicial, y precursora, en la formación de Isidora Aguirre, permeándola con preocupaciones estéticas y colectivas que respaldan inquietudes específicas. En el segundo volumen de su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (2011), Bernardo Subercaseaux sitúa a referentes como el Grupo 7 en un feminismo de corte aristocrático, vinculado a un espiritualismo vanguardista a principios del siglo XX. Según esta interpretación (Subercaseaux, 2011), estas mujeres, catalogadas como excéntricas por una parte de la sociedad de su época, adoptan un estilo de vida alternativo, manifestado a través del contacto con el espiritismo, el cual pueden explorar gracias a los recursos económicos disponibles. En resumen, estas mujeres ampliaron el concepto de espiritualidad para conectar con una visión de mundo, lo que les permitió liberarse parcialmente de una moral conservadora que las limitara al ámbito privado. El uso de la ouija y la conexión espiritual con las mujeres que las precedieron las vinculan a todas en una genealogía con connotaciones de vanguardia.

Siguiendo esta interpretación, diríamos: el sí pronunciado en la mesa de la ouija marca el comienzo de un viaje, donde, con dieciséis años en ese momento, Isidora Aguirre confirma, aunque aún no lo sepa, la consagración de un primer periodo que será seguido por toda una vida. En esta escena de vanguardia, en la que lo espiritual va ligado a una secuencia y agencia en red, vislumbro la reunión implícita de todos esos elementos que, a partir de la publicación de *Ocho cuentos* en 1938, moldearán a la autora mientras emprende el camino de una preocupación personal y escrita.

Una fábula compartida

La agencia ejercida por María Tupper Huneeus en la vida de Aguirre va más allá de su peculiar espiritismo, extendiéndose hacia las tertulias que se celebraban en la misma casa que albergaba al Grupo 7. Estos encuentros atraían a destacadas figuras del siglo XX chileno, como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Marta Brunet, Marcela Paz, al pintor Juan Francisco González, al ruso Boris Grigoriev, al mexicano Diego Rivera y otros más. Esta conexión tuvo un impacto directo en la primera publicación de Isidora Aguirre: en 1938, publica su primer libro, *Ocho cuentos*, una colección ilustrada de relatos infantiles que, según la propia autora, fueron escritos por encargo de Marta Brunet, directora de la revista *Familia*, quien necesitaba una voz dedicada exclusivamente a la sección infantil⁷. "Cada semana", recordaría Aguirre, "debía entregarle, además de ilustraciones y adivinanzas, un cuento para niños. Los traducía de revistas francesas y cuando se me terminaron, tuve que inventarlos. Mi padre me pidió que los ilustrara para publicarlos, y así apareció mi primer libro" (Jeftanovic, 2009, p. 43).

⁷ Marta Brunet asumió la dirección de la revista *Familia* desde enero de 1937 hasta agosto de 1939, previamente colaborando bajo el seudónimo de Isabel Santillana. Según Karim Gálvez (2019), en sus contribuciones a la revista, Brunet abordaba temas relacionados con la obtención de derechos políticos y reivindicaciones sociales, aunque la publicación se centrara en el cuidado del hogar y la familia por parte de mujeres de élite. Desde 2019, La Pollera Ediciones ha estado difundiendo las columnas, entrevistas, crónicas y perfiles de Brunet, no solo de *Familia*, sino también de medios como *El Sur*, *La Discusión*, *Repertorio Americano*, *Ecran*, *Caras*, *La Hora*, entre otros.

Publicados bajo el sello editorial Zigzag en 1938, *Ocho cuentos* coincide temporalmente con la obra de Marta Brunet (2017), quien, de manera paralela publicó, también en Zigzag, su propio compendio de relatos infantiles titulado *Cuentos para Marisol*. Además de compartir la orientación de su audiencia ("para los niños de Chile estas historias y estampas de la tierra nuestra" (p. 579), anota Brunet en la primera edición de *Cuentos para Marisol*), los relatos de ambas escritoras están vinculados por un elemento común y quizás obvio: la fábula, una mezcla singular entre eficacia narrativa y sugestión poética, donde "las más extraordinarias peripecias se relatan teniendo cuenta solo lo esencial" (Calvino, 1998, p. 6); o, dicho de otra manera, contar una moraleja con total sincretismo.

Ahora, Mientras Brunet nos sumerge en las peripecias de animalitos como el Buscacamino, Gazapito, los señores Sapo, Mama Condorina y Mama Suaves-Lanas, Patas blancas, Rabicorto y Colmillo largo, don Gato Glotón, Gato sin nombre, y la historia de La flor de cobre; Aguirre, desde una perspectiva notoriamente más sombría, inaugura su incursión literaria con piezas como "El payasito" (que narra el amor de un payaso de juguete hacia una muñeca de trapo, quien, agotada de esperar, decide clavarse un alfiler en el pecho), "El viejo puente" (la crónica de un puente aburrido de su existencia monótona que se arroja a un riachuelo, siendo llevado en pedazos hasta el mar), "El castigo de la luna" (la separación divina entre la luna y el sol como castigo por su vanidad), "La muñequita porfiada" (la historia de una muñeca vanidosa que se pierde de su hogar), "El sauce llorón" (sobre el efímero amor de un sauce por una flor), "Una aventura de Rosita" (una niña golosa castigada en sueños por un trío de duendes), "La muñeca de Rosita" (donde un ángel concede el deseo de una niña de convertir su muñeca en un bebé de verdad), y "Juan y medio" (la historia de uno de los hombres más altos del mundo que se ofrece en servicio al rey a cambio del amor de su hija)⁸.

En esa línea temática, los cuentos de Aguirre exhiben un elemento casi inexistente en los de Brunet: una crudeza cercana a narraciones tipo "La caperucita roja" (recogido en *Cuentos de antaño* de 1697) de Charles Perrault o *Las aventuras de Pinocho* (1883) de Carlo Collodi, donde el final, contrario a lo que se podría pensar, pocas veces es completamente feliz. Tomemos, por ejemplo, el primer relato de Aguirre, "El payasito"; en este, un payaso de juguete, enamorado de una fina muñeca de porcelana, ignora a quien realmente lo quiere, otra muñeca "tan lacia que se podía enrollar como un ovillo de lana" (Aguirre, 1938, p. 4). No será sino hasta que la muñeca de porcelana se rompa, arruinándose el rostro, que el payasito vea, con razón justa, a la muñeca de trapo: muy tarde, ya que "su [ahora] adorada muñeca [de trapo] estaba muerta... muerte de veras. Pensando que el payaso no la quería porque era lacia, se había tragado un palillo, y a la pasada... ¡qué tragedia!, se había ensartado el corazón" (Aguirre, 1938, p. 8). El castigo autoimpuesto por el payaso será cargar el corazón de su amada, a resguardo eterno en un cofre de cristal.

Ahora bien, no deseo simplemente resaltar las diferencias temáticas entre los cuentos de Brunet y Aguirre. Considero que lo verdaderamente significativo en esta constelación es el fortalecimiento de una red inicial de colaboración y sincronía entre ambas autoras. Cuando Brunet invitó a Aguirre a participar en el suplemento infantil de *Familia*, la autora de *Cuentos para Marisol* ya contaba con una amplia trayectoria, habiendo publicado cinco novelas y varios relatos, además de numerosas notas de prensa. En este sentido, la invitación no surgió de una mera habitué a las tertulias de Marías Tupper Huneus, sino de una escritora de cuarenta años con experiencia

⁸ En este ensayo, me apoyo en el manuscrito de *Ocho cuentos* que se encontraba disponible hasta el 2020 en el sitio web de Isidora Aguirre, el cual fue preparado por la familia y sucesión de la autora. Aunque dicho manuscrito no coincide con la edición publicada por la editorial Zigzag, contiene los textos originales e ilustraciones creadas por Aguirre. Actualmente, el sitio web figura caído.

en el ámbito artístico y editorial. Al forjar esta alianza, Aguirre, aunque reconoce la amistad que unía a Brunet con su familia, especialmente con su madre, justifica la articulación de un modo de operar propio en las colaboraciones intelectuales entre escritoras durante las primeras décadas del siglo XX. Brunet misma había establecido un repertorio de colaboraciones mutuas, destacando su contacto con el crítico literario Hernán Díaz, Alone, al publicar su primera novela, *Montaña adentro*, en 1924. Como destaca Natalia Cisterna con respecto a esto último:

La escritora parecía tener claro que los nuevos autores solo podrían ser reconocidos por el campo cultural a partir del establecimiento de redes de apoyo con figuras relevantes del mismo campo. Brunet, demostrando gran habilidad en el manejo de los lenguajes y reglas que organizaban el campo cultural —algo muy poco habitual en una mujer que no había tenido antes vínculos con este tipo de círculos letrados—, se dirigió al crítico más emblemático del espacio letrado chileno y evidenció que conocía la influencia de Alone, el peso que tenía su opinión en los procesos de visibilización y legitimación en la esfera letrada. (Cisterna, 2014, pp. 116-117)

No es sorprendente, por lo tanto, que la autora compartiera su ánimo en la proyección de la hija de una de sus amigas más cercanas. La formación de redes, como mencionábamos, era un acto natural en la instalación de las escritoras chilenas a principios del siglo XX; a menudo, era la única forma de ser leídas, vistas y comprendidas por sus contemporáneos. En esta línea, la precisión en el concepto de red, al considerar las instancias de participación y posicionamiento dentro de un campo cultural, es esencial para enriquecer tanto la concepción textual como paratextual de movimientos que, según su contexto, adoptan diversas formas, en concordancia con la propuesta de Marina Camboni (2004) sobre la conceptualización de una red. Según Camboni, este enfoque desvela hechos y artefactos que a menudo pasan desapercibidos en el ámbito cultural e histórico, como las conexiones entre individuos que trascienden los binarismos convencionales, como lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. Para Camboni (2004), la esfera cultural es un sistema complejo en el que lo relacional es central, operando como una tendencia dinámica centrada en dos aspectos: la importancia de las relaciones interpersonales y la interacción entre lo local y lo global.

Sin embargo, ¿quién podría haber anticipado que este respaldo inicial de Brunet a Aguirre se convertiría en el punto de partida para un proyecto de escritura que, en los años cincuenta, destacaría especialmente en el ámbito de la dramaturgia?

En 1961, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica presentó en Madrid una de sus giras más destacadas, llevando a escena *La pérgola de las flores* (1960), comedia escrita por Aguirre y Francisco Flores del Campo. La documentación de esta gira realizada por el Teatro de Ensayo en Madrid y otros países europeos está respaldada por fuentes periodísticas y académicas. En cuanto a la cobertura de prensa, el corresponsal de la revista *Zigzag*, Gonzalo Orrego, informa el 28 de julio de 1961 que el Teatro de Ensayo, previa invitación del Instituto de Cultura Hispánica, presentó un amplio repertorio de obras, tanto clásicas como contemporáneas, durante la "semana chilena" organizada por la institución española⁹. El artículo de Orrego incluye varias fotografías,

⁹ Además, en *Testimonios del Teatro* (1980) de Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, se destaca que, según los directores del Teatro de Ensayo, la gira a Madrid fue una de las más importantes al presentar obras nacionales en los escenarios europeos. Propone el texto que Eugenio Dittborn, director del Teatro, fue uno de los principales artífices de esta histórica circunstancia.

entre las que se destaca una en la que se puede ver a Marta Brunet entre el público, aplaudiendo tras sus anteojos oscuros. Es tentador imaginar que, entre los aplausos, rememoró la publicación de *Ocho cuentos*. Al presenciar *La pérgola*, es plausible pensar que Brunet contempló a Aguirre y revivió el recuerdo de aquella joven que, años atrás, había publicado su primer libro gracias a su apoyo.

Caminos en formación

Diez años después de la publicación de *Ocho cuentos*, Aguirre, esta vez bajo el sello editorial Rapa Nui, publicó *Wai-Kii*, su primera novela dirigida a un público infantil. "La novela obtuvo en el concurso [de la editorial] una mención honrosa," recordaría más tarde Aguirre, cuyo principal mérito "consistía en publicarlo" (Jeftanovic, 2009, p. 214). Inspirada en la legendaria creación del río Wai-Rama, *Wai-Kii* narra la historia de un niño, hijo de la diosa Kae-Apu y el navegante Aor, quien es enviado a la isla de Hawái para protegerlo de Pelé, la diosa del fuego y rival de Kae-Apu. En Hawái, el niño es criado por Atái, una isleña que se convierte casi en una madre para él tras la muerte de su padre en el mar. La novela se divide en cuatro etapas principales: la crianza junto a Atái y su hijo Akea; el retorno a la isla, ahora gobernada por un nuevo tirano; el romance entre Wai-Kii y Mahina, una de las jóvenes más hermosas de la isla; y el enfrentamiento entre Wai-Kii y la diosa Pelé, que da origen al río Wai-Rama¹⁰.

Destaca, por otra parte, la belleza de ciertas imágenes literarias, para las cuales se hace evidente que Aguirre hace uso de sus dotes de pintora (después de todo, las imágenes al interior de la novela fueron dibujadas por Aguirre, excepto la portada a cargo de la ilustradora austriaca Hedi Krasa), mismas que, tras su descripción, condimenta –tal como hizo en *Ocho cuentos*– con una significativa cuota de crueldad. Así, por ejemplo, a la descripción de un atardecer incendiado por nubes con un delicado tinte rosa, le sigue una escena en la que Akea, varado en una balsa junto a Wai-Kii, piensa, por un momento, comerse a su amigo, ofreciéndolo como una ofrenda ante los dioses.

No practicaban el canibalismo como algunas tribus salvajes, pero no pudo dejar de pensar que, luego de sacrificar a su amigo, podía beber su sangre tal vez, comer parte de uno de sus brazos ¿qué sabor tendría? Por un breve instante, vio aquel brazo que se movía rítmicamente al hundir los remos, como un delicioso manjar. Pero al acto sintió repugnancia, más aun pensando en comer cruda la carne humana ¡y la de su querido amigo!. (Aguirre, 1948, p. 28)

Estas escenas están hábilmente integradas en la novela para enfatizar el tránsito, con sus obstáculos y devenires, en la vida de Wai-Kii y su entorno. Aguirre, diríamos, busca, a la larga, retratar con destreza la psicología de sus personajes y el tiempo tumultuoso que los habita. Desde una perspectiva más amplia, nos encontramos frente a una novela de formación, un género literario caracterizado por abordar el desarrollo tanto físico como psicológico de sus protagonistas desde la infancia hasta la adultez. En este caso, Aguirre nos sumerge en la travesía de Wai-Kii, marcada por el descubrimiento, la pérdida y la lucha contra fuerzas místicas.

De alguna manera, este elemento en común, el de una breve novela de formación que da origen a un mito, conecta a Isidora Aguirre con otra asidua a las tertulias en casa de María Tupper:

¹⁰ Al igual que con *Ocho cuentos*, me respaldo en el manuscrito de *Wai-Kii* que estuvo disponible en el sitio web de Isidora Aguirre. Aunque este manuscrito no coincide con la versión publicada por la editorial Rapa Nui, pues se trata de un manuscrito dispuesto por la autora, incluye el texto original y sus ilustraciones.

la Premio Nacional de Literatura 1986, Marcela Paz, autora del hoy clásico *Papelucho* de 1947, publicado, al igual que *Wai-Kii*, por Editorial Rapa Nui. Como se sabe, *Papelucho* es narrado por un niño a través de un diario de vida que comienza relatando un suceso trágico para su entorno: la separación de sus padres. “Lo que sucede es terrible”, inicia *Papelucho*. “Muy terrible y anoche me he pasado la noche sin dormir pensando en esto” (Paz, 1947, p. 7). Polémico en su época por presentarse como un alegato contra el divorcio —cuando, dicho sea, el divorcio no existía dentro de un marco legal en el Chile de la época— *Papelucho* se conecta con *Wai-Kii* en la medida en que ambas narran las etapas formativas en la vida de un niño, aunque con un importante matiz que a su vez las separa: a diferencia de *Wai-Kii*, *Papelucho* nunca crece, y su saga comprende doce volúmenes, todos protagonizados por el mismo niño.

En la interpretación de Isabel Ibaceta (2023), *Papelucho* emerge como una obra que desafía las convenciones clásicas de la novela de formación al dar vida a la conciencia infantil a través de la manipulación de desconocimientos léxicos y la subversión de convenciones genérico-discursivas propias del ámbito adulto. En lugar de enfatizar el aprendizaje y la corrección en el uso de géneros discursivos, la serie resalta la capacidad del niño para enunciar y crear. *Papelucho* se distancia de los moldes narrativos contemporáneos que dirigían las publicaciones infantiles hacia perspectivas formativas, morales, religiosas o enciclopédicas, a diferencia de *Wai-Kii*, que abraza estas dimensiones además de su cualidad mítica.

En este último sentido, y distante a *Papelucho*, la novela de Aguirre se asemeja más a la concepción de novela de formación y mito articulada por Joseph Campbell (1984), ya que en ella coexisten la exigencia y el proyecto del héroe mítico y épico. De este héroe se espera que adquiera ciertas armas, herramientas o artificios para poder desenvolverse en el mundo y buscar otros caminos paralelos o desafiar un mandato. Se trata de una incorporación al mundo o un viaje a través de él, dotado de un bien que será el saber y la voluntad de ejercerlo. En este sentido, la novela de Aguirre se sitúa en el terreno del mito, donde el protagonista enfrenta pruebas y desafíos que lo llevan a un proceso de transformación personal y adquisición de conocimientos.

Considerando lo anterior, y al igual que los *Cuentos para Marisol* de Brunet, la novela de Aguirre no se alinea con las inquietudes e innovaciones presentes en *Papelucho* de Paz desde una perspectiva temática. Sin embargo, la conexión entre ambas autoras va más allá de la coincidencia familiar y editorial, estableciéndose a través de su inserción en el entramado cultural de una misma década. En el número 27 de la revista *Filosofía y Letras* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (Valle, 1947), se informa que el concurso de Editorial Rapa Nui de novela infantil, presidido por Alicia Marchant, Eduardo Barrios y Hernán del Solar, premió la novela *Cocorí* del costarricense Joaquín Gutiérrez. Cabe destacar que se otorgaron dos menciones especiales a Marcela Paz, con un extracto del diario de *Papelucho*, y a Isidora Aguirre, con *Wai-Kii*, ambas publicadas por la misma editorial.

Tomando en cuenta todo lo expuesto, surge un principio fundamental en el análisis de estos senderos de formación compartida. A pesar de las diversas temáticas abordadas en sus escritos, tanto Aguirre como Paz emergen en el escenario profesional y público en un mismo período y bajo condiciones de publicación similares. La red impulsada por María Tupper, quien tiene vínculos familiares con ambas, facilita espacios de encuentro y convergencia artística. Antes de dar vida a su influyente obra *Papelucho*, Marcela Paz incursionó únicamente en el cuento con obras como *Tiempo, papel y lápiz* (1933) y *Soy colorina* (1935). Por su parte, Isidora Aguirre debutó con *Ocho cuentos* a la temprana edad de 19 años. Tras la publicación del primer libro de la serie *Papelucho*, Paz se dedicó a desarrollar una saga que, entre 1947 y 1974, alcanzó un éxito considerable en Chile, con tiradas del primer volumen que llegaron a cuatro mil ejemplares al año (Subercaseaux,

2000). En contraste, la producción de Aguirre destinada a audiencias infantiles cesó tras *Wai-Kii*. Sin duda, sus trayectorias siguieron caminos distintos. Sin embargo, existe una coincidencia, una instancia cultural compartida que las vincula y que funciona como una fase precursora que, más adelante, les permite establecer los matices distintivos de cada una de sus poéticas y métodos de trabajo en la creación literaria.

Re(d)unidas, una reflexión final

Tres fuerzas primordiales, lideradas por el Grupo 7, la agencia ejercida por Marta Brunet y la afinidad compartida con Marcela Paz, marcan el comienzo de la primera fase creativa de la futura dramaturga, dando origen a lo que podríamos llamar "Isidora Aguirre y sus precursoras". Esta etapa precede su incursión en el mundo del teatro y se convierte en un elemento crucial para definir su perspectiva artística. Estos tres vínculos iniciales en el círculo de Aguirre no solo la orientaron para honrar el legado familiar, simbolizado en el golpeo de una ouija sobre la mesa, sino que también le permitieron establecer conexiones profesionales que, desde una edad temprana, la integraron completamente en el ámbito cultural de su época. El respaldo proporcionado por Marta Brunet y la conexión a través de Marcela Paz, quienes eran escritoras cercanas a María Tupper, representaron, de hecho, una entrada esencial al mundo de la escritura. Estos elementos dispuestos previamente se entrelazan de manera implícita y, a partir de la publicación de *Ocho cuentos*, influirán en la trayectoria de quien, durante los años cincuenta, se consolidará como una destacada dramaturga.

Ahora, antes de concluir, me permito una pregunta: ¿de qué manera esta fase precursora conecta con la dramaturgia de Isidora Aguirre, posterior a la publicación de *Ocho cuentos* y *Wai-Kii*? La conexión entre la fase precursora de Isidora Aguirre y su dramaturgia posterior a la publicación de *Ocho cuentos* y *Wai-Kii* puede interpretarse de varias maneras. Una posible interpretación es que su fascinación por el espiritualismo de vanguardia del Grupo 7 la llevó a explorar una sensibilidad marcada por la percepción de un orden temporal fragmentado. Esta sensibilidad se refleja en obras como *Los papeleros*, *Los que van quedando en el camino*, *!Lautaro! Epopeya del pueblo mapuche* (1982), *Diálogos de fin de siglo* (1988) y *Mi primo Federico* (1997), donde Aguirre fusiona tiempos convergentes para crear una secuencia temporal que incorpora eventos históricos y contemporáneos, a menudo violentos.

Tomemos, por ejemplo, *Retablo de Yumbel*, estrenada en 1986 durante la dictadura militar en Chile. Esta obra presenta cuatro líneas temporales superpuestas que incluyen el martirio de San Sebastián en el siglo II, la persecución de los cristianos por parte del Imperio Romano, el hallazgo de 19 cuerpos en el cementerio de Yumbel en 1979 (correspondientes a Detenidos Desaparecidos por la dictadura militar), y los pobladores de Yumbel que buscan representar el martirio de San Sebastián. La intersección de estas líneas temporales estructura la obra, creando una red de significados que resalta la falta de justicia a lo largo de la historia y en el presente.

Esta estructura temporal refleja la intención de Aguirre de resaltar la continuidad de la injusticia a lo largo del tiempo y estimular una reflexión sobre el presente. Esta conexión con el espiritualismo del Grupo 7, aunque no de manera literal, muestra cómo Aguirre integró esta práctica en su vanguardia teatral, participando así en la conformación de una modernidad teatral durante mediados del siglo XX.

En segundo lugar, esta fase precursora de la dramaturgia de Aguirre, experimenta un giro político en los años setenta. Aguirre, miembro del Partido Comunista chileno y vigilada por el régimen, se enfrentó a la censura y adoptó estrategias para posicionarse en un campo cultural restringido. Una de estas estrategias fue estrenar sus obras en regiones, como el ya mencionado

Retablo de Yumbel. Además, en situaciones similares, adaptó una serie de clásicos de la literatura española para acercarlos especialmente a audiencias escolares. Con la compañía el Rostro, estrenó su versión de *El Lazarillo de Tormes* en 1987 e, incluso antes, en los setenta, adaptó *Fuenteovejuna* con la compañía educacional de Patricio Cuadros y el Teatro Histrión de Emilio García.

Durante la década de los ochenta, Patricia Cuadros y su esposo Marco Antonio González montaban cada año al menos cuatro de las adaptaciones de obras clásicas, que vendían a los colegios (lo que significaba para mí una entrada segura en las temporadas escolares, al recibir un diez por ciento de lo vendido). Esas adaptaciones contaban con una asistencia masiva y regular. Pude constatar en los estrenos cómo los alumnos, al ver *Lazarillo de Tormes*, *Fuenteovejuna*, *Edipo Rey* o *El médico a palos*, gracias a los cortes y al enriquecimiento que significaba la parafernalia de la actuación misma, de la música y canciones, no sólo disfrutaban: era palpable su entusiasmo y lo que significaba para ellos “descubrir” el teatro. (Jeftanovic, 2009, p. 229)

Cualquier lector familiarizado con estos textos clásicos entenderá la postura desafiante de la autora. Mientras *El Lazarillo* aborda la formación y supervivencia, estimulando una inteligencia astuta, *Fuenteovejuna* trata sobre la rebelión de un pueblo contra los abusos de un comendador, mostrando solidaridad en la lucha contra la injusticia. Es crucial destacar que estas representaciones tenían como público principal a los estudiantes, como indica la propia autora en la introducción a cada una de estas obras. Aunque Aguirre no retomó la narrativa infantil después de sus primeras incursiones, estas audiencias siguieron siendo una preocupación central en su teatro posterior, especialmente debido a la urgencia de un tiempo marcado por la violencia.

Finalmente, al dirigir nuestra atención hacia las primeras alianzas de Isidora Aguirre, podemos vislumbrar su inserción junto a otras artistas y escritoras chilenas que, al igual que ella, fomentaron una extensa colaboración y trabajo en redes para enfrentar los prejuicios y limitaciones de sus respectivas épocas. Aunque Aguirre es conocida popularmente como dramaturga a partir de la década de los cincuenta, es importante reconocer que su trayectoria abarca mucho más que este aspecto específico. Su incursión en la dramaturgia marca un hito en su carrera, pero también forma parte de una evolución temática y familiar que la conecta con una genealogía de mujeres precursoras en el ámbito cultural chileno.

Dado que Aguirre enfocó su atención en la dramaturgia, y este es el aspecto más reconocido de su labor creativa, considerar, en el tránsito de un género como el del cuento y la novela infantil hacia esta conformación de una nueva escenificación de escritura, corresponde, por consecuencia directa, a establecer que, en su camino, habitó una genealogía de mujeres precursoras. Estas mujeres, finalmente re(d)unidas, otorgan una dimensión cultural más amplia a la labor intelectual y artística de las creadoras del siglo XX en Chile. Su trabajo colectivo no solo enriquece y desafía la comprensión de la historia literaria y teatral del país, sino que también resalta la importancia de la colaboración entre mujeres para desafiar y trascender las limitaciones impuestas desde una perspectiva temática e historiográfica.

Referencias

- Aguirre, I. (1938). *Ocho cuentos*. Manuscrito. ZigZag.
- Aguirre, I. (1948). *Wai-Kii*. Editorial Rapa-Nui.
- Aguirre, I. (1964). Los papeleros. *Mapocho*, II(1), 57-93.
- Aguirre, I. (1969). *Los que van quedando en el camino*. Imprensa Mueller.
- Aguirre, I. (1982). *¡Lautaro! Epopeya del pueblo mapuche*. Nascimento.
- Aguirre, I. (1987). *Doy por vivido todo lo soñado*. Plaza y Janés Editores.
- Aguirre, I. (1988). *Diálogos de fin de siglo*. Editorial Torgesel.
- Aguirre, I. (1990). *Carta a Roque Dalton*. Plaza y Janés Editores.
- Aguirre, I. (1997) (17 de mayo de 2024). *Mi primo Federico*. La Escena Chilena. https://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15663%260BRASID=14856,00.html#.
- Aguirre, I. (1998). *Santiago de diciembre a diciembre*. Lom Ediciones.
- Allende, I. (1989). *La casa de los espíritus*. Plaza y Janés Editores.
- Andrade, E., & Cramsie, H. (1991). Estudio preliminar. En E. Andrade & H. Cramsie (Eds.), *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (pp. 15-68). Editorial Verbum.
- Archivo Digital Isidora Aguirre*. (10 de enero de 2024). <https://isidoraaguirre.usach.cl>
- Borges, J. L. (2019). *Inquisiciones y Otras inquisiciones*. Debolsillo.
- Brunet, M. (2017). Cuentos para Marisol. En N. Cisterna (Ed.), *Obra narrativa 2. Cuentos* (pp. 577-602). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Calvino, Í. (1998). *De fábula*. Siruela.
- Camboni, M (2004). *Networking women. Subjects, Places, Links Europe-America: Towards a Rewriting of Cultural History, 1890-1939*. Edizioni di Storia e Letteratura.
- Campbell, J (1984). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Cánovas, R. (2023). En *Vidas y censuras. Letras chilenas y hispanoamericanas*. Ediciones UC.
- Cisterna, N. (2014). Marta Brunet y su campo cultural. En C. Alzate & D. Doll (Comp.), *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Monserrat Ordóñez (1941-2001)* (pp. 105-120). Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.
- Concha, J. (2015). *Gabriela Mistral*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cortés Aliaga, G. (2017). *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas. (1835-1938)*. DIBAM – Museo Nacional de Bellas Artes.
- Davenport, L. (2006). Las Testigos: La Historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Angeles Mastretta. *Chrestomaty. Annual Review of Undergraduate Research, College of Charleston*, (5), 98-128.
- Díaz Navarrete, W. (2014). En *María y los espíritus. Diarios y Cartas de María Tupper*. Ediciones UC.
- Gálvez, K. (2019). Introducción. En *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. La Pollera Ediciones.
- Ibaceta, I. (2023). Dispositivos genéricos-discursivos en la articulación del niño como escritor en la serie de novelas Papelucho de Marcela Paz. *Revista de Humanidades* (48), 185-216. <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/733>
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Editorial Cuarto Propio.

- Miranda, P. (2012). Lo espacial en las poesías de vanguardistas chilenos y en *Ecuatorial* de Vicente Huidobro. *Acta literaria* (44), 105-120.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000100007
- Munizaga, G & Hurtado M. L. (1980). *Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Editorial Nueva Universidad.
- Paz, M. (1933). *Tiempo, papel y lápiz*. Imprenta Universo.
- Paz, M. (1935). *Soy colorina*. Ediciones Ercilla.
- Paz, M. (1947). *Papelucho*. Editorial Rapa Nui.
- Piña, J. A. (2014). *Historia del teatro en Chile, 1941-1990*. Editorial Taurus.
- Subercaseaux, B. (2000). *Historia del libro en Chile: Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. LOM ediciones.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (V. II). Editorial Universitaria.
- Valle, R. H. (1947). Notas y noticias desde América. *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México*, (27), 183-201.
- Vicuña, M. (2013). *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile*. Taurus.