

La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer en Chile

María de la Luz Hurtado

En Chile, la mujer dramaturga ha sido durante el siglo XX una presencia escasa en el teatro, pero contundente.¹ En la primera mitad del siglo, fueron mujeres pioneras en el trabajo intelectual quienes escribieron teatro como un área más dentro de sus diversas actividades sociales. La decisión de romper con la escasa participación de la mujer en la vida pública las llevó a multiplicar sus inquietudes. También, coetáneamente, la mujer estaba por primera vez subiendo a los escenarios de modo profesional.

El movimiento renovador del teatro que impulsaron las universidades Católica y de Chile hacia la mitad del siglo tuvo un claro sello modernizador. Buscaron crear en Chile un movimiento teatral consciente de la importancia del lenguaje integral del teatro, el que, a partir de un texto dramático que trate problemas humanos y sociales cruciales y trascendentes de manera creativa y profunda, actualice en el escenario dicha propuesta a través de la conjugación de todos sus elementos. El trabajo conjunto entre director, actor y técnico solió incluir a la nueva generación de dramaturgos que compartieron dicho espíritu, el que llevó siempre el sello de la búsqueda grupal. Por algo, el Teatro de la Universidad de Chile se llamó Teatro Experimental y el de la Universidad Católica, Teatro de Ensayo.

En este nuevo ámbito, la mujer se incorporó con fuerza y, aunque el rol de directora fue el que menos asumió, trabajó en plenitud los oficios de actriz, escenógrafa, diseñadora y dramaturga. Destacaré aquéllas que han dado un claro sello experimental a su escritura teatral, aportando nuevas miradas a la realidad y formas escénicas. De la última década en este fin de siglo, tomaré tres experiencias, correspondiente a tres generaciones. La primera, Isidora Aguirre, dramaturga incansable, que inició su escritura hacia fines de la década del 50 y que mantiene su vigencia. La segunda, Inés Margarita Stranger, que inició sus estrenos junto con la entrada de la década del 90, todos realizados con un grupo teatral integrado preferentemente por

mujeres: La Magdalena. La tercera es la más reciente generación de mujeres dramaturgas, que han irrumpido con dinamismo plural en nuestro ambiente autoral y escénico, explorando con cierta desfachatez desinhibida temas y recursos expresivos, trabajados tanto desde la autonomía de la escritura como desde el trabajo escénico. A través de ellas, podremos dar cuenta de las diferentes tendencias que han coexistido en el teatro chileno en el último tiempo, muy vinculadas con cada etapa histórica, cultural y estética del país.

Isidora Aguirre: juegos de identidad en el tiempo y el espacio

Isidora Aguirre es una mujer que aúna el dominio de la palabra, de la música, de la imagen, del movimiento. Estudió danza, pintura y música y, en las letras, ha cultivado la dramaturgia, tanto obras originales como adaptaciones, pero también ha escrito novelas. Su dominio de esta diversidad de lenguajes potencia su creación dramática, la que posee un ritmo lúdico y una imaginería de alto poder sugestivo y sintético. La riqueza de planos también se da en su estructura dramática en la que, a modo de una sinfonía, orquesta planos simultáneos de tiempo y espacio. Con ello, enriquece tanto lo temático como lo estético, y se inserta en una cosmovisión que hunde las huellas en el pasado para iluminar y confrontar el presente, configurando una identidad específica latinoamericana y chilena, fuentes de su inspiración y preocupación.

Isidora Aguirre tiene otra faceta peculiar: su definición vocacional primera se debatió entre el Servicio Social, el cual estudió y ejerció, y la escritura y el arte. Siendo todas estas inquietudes irrenunciables para ella, las fundió en el teatro, dándoles un neto carácter de promoción y apoyo de los más desposeídos, de los que sufren pobreza, injusticia, postergación, violencia política, social y cultural. Su universalidad de referencias y su amor y conocimiento acabado de la historia de Chile y de América la llevan a combinar siempre su compromiso contingente, su querer estar ahí donde los conflictos son álgidos y urgentes, con una inserción de esa problemática en la gran corriente de la historia y de la cultura.

La mayoría de las obras de Aguirre tienen una base investigativa de la realidad, que le aportan temas, desarrollos dramáticos, caracteres, personajes, ambientes. Esta puede ser de rescate histórico de episodios, leyendas, hechos, personajes de la historia de Chile y América. También, investiga estas dimensiones en el presente, levantando y sistematizando información primaria mediante entrevistas a los sujetos involucrados y revisando la documentación alusiva a esa realidad. Mas aun, es habitual que Aguirre escriba sus obras a expresa petición de grupos sociales de base

(asociaciones indígenas, sindicales, políticas, de derechos humanos), escribiendo y corrigiéndola en diálogo con ellos. Así, en el prólogo a *Lautaro* (1981), dice:

Un creador se llena de alegría cuando descubre la riqueza de su patrimonio. Me acerqué a ellos cuando un amigo mapuche – de la gran familia Painemal – me rogó que escribiera una obra de teatro sobre su pueblo a fin de apoyarlos en su lucha de hoy. (1110)

Agrega:

Queríamos todos que el público, al verla, pudiera recuperar lo que le pertenece: sus raíces. Los valores y la vitalidad de las dos razas que lo formaron. (1111)

En *Retablo de Yumbel*, especifica que la escribió a solicitud de un grupo de teatro “como recordatorio y homenaje a los detenidos-desaparecidos de la zona.”

Ya en 1957, Aguirre crea una obra en base a una leyenda campesina, en la cual dos hermanas y una hija se enamoran del mismo hombre, un sujeto mítico que despliega un erotismo que las envuelve y quema, aniquilándolas como un Luzbel que las atrae a las llamas. La autora plantea que es una obra atemporal, una evocación hecha mediante los personajes del Coro. Esta leyenda utiliza refranes, decires, gestualidad, música y baile de raíz folklórica. Por ejemplo, las comadres-vecinas chismorrear con gestualidad y vocalización de gallinas, en tanto el forastero que enamora a las tres Pascualas lo hace al son de bailes zapateados, a veces como un gallo, a veces como un diablo. Elementos de la imaginación y lenguaje popular alimentan el mito, concretando expresivamente la fantasía onírica, residuo de los temores, advertencias y anhelos reprimidos de esa cultura sincrética, de la castidad y la religiosidad hispánica y la fuerza subterránea e indómita de lo indígena.

A través de los 60, Aguirre o escribe obras situadas netamente en el pasado (*La pérgola de las flores*, la obra más exitosa de toda la historia del teatro chileno, comedia musical de corte social que habla de la lucha de vendedoras de flores a principios del siglo XX por conservar su lugar de trabajo frente a la modernización de la ciudad) o en el presente (*Población esperanza*, 1959; *Los papeleros*, 1963), relativo a los pobres en la gran ciudad capitalista. Es a fines de 1960 que da otro salto en su creación dramática, al gestar una estructura que sintetiza y potencia los hallazgos anteriores. *Los que van quedando en el camino* (1969) tiene tres planos de acción y tiempo. El presente, contemporáneo al montaje (1969), en el cual una anciana y su sobrina ven pasar una columna de manifestantes, fundamentalmente campesinos, que marchan sobre la capital para pedir justicia, propiedad de la

tierra y cambio del sistema social. La tía relata a la sobrina situaciones del pasado evocados por esa marcha. Es el pasado (1933) hecho presente, tiempo en que la tía y su hermana, la madre muerta de la sobrina, eran jóvenes y peleaban por la tierra y sus derechos. Aquella lucha terminó históricamente en una sangrienta matanza, y las víctimas adquirieron estatura de mártires de una causa, alimentando la batalla presente. Los tres tiempos y situaciones se intercalan con maestría, mientras los coros poéticos de la obra se encargan de evidenciar este vínculo: “Hoy igual que ayer; ayer igual que hoy; ¿hoy igual que mañana?”

En la década de 1980, Aguirre escribe dos obras en las que transparenta el pasado con el presente. Eran tiempos de censura expresiva bajo el Gobierno Militar, y la equivalencia pasado/presente la realiza en un espíritu de complicidad y de fomento de la interpretación activa del espectador. Ahora, el tema no es tanto la lucha, la epicidad de la gesta revolucionaria que trastoca la muerte en gloria a través del sacrificio, sino más bien el costo psicológico, afectivo y simbólico de las guerras civiles: de las luchas entre quienes comparten mucho y disputan mucho, en dualidades trágicas insuperables.

En *Lautaro*, escrita en 1981, indaga en la relación entre el conquistador español Pedro de Valdivia y su escudero Lautaro, de origen mapuche. La crisis de identidad y lealtad en Lautaro es dolorosa. Ama a su pueblo de origen, pero ha vivido desde la niñez junto a Valdivia, del cual ha aprendido y recibido gran afecto. La disyuntiva en esa situación de guerra no permite términos medios. Lautaro, tras una visión de los dioses de su pueblo, se une a los suyos y los dirige en la batalla, aprovechando su conocimiento de quien otrora fuese su padre adoptivo. Valdivia muere en una emboscada que le tiende Lautaro; su triunfo tiene también un sabor amargo, pero las circunstancias históricas tienen sus propios imperativos, de difícil resolución moral y afectiva. Igual cosa ocurre en *Diálogo de fin de siglo*, situada en la sangrienta Guerra Civil ocurrida en 1891 en Chile. Como en *Lautaro*, la acción permanece siempre circunscrita a la época, pero personajes, parlamentos y acciones evocan metafóricamente lo que ocurría en Chile al momento de la representación.

Es en *Retablo de Yumbel*, escrita en 1986, que Aguirre logra una síntesis poderosa al cruzar tiempos y espacios dentro de la trama y en la escena, activando las asociaciones. Aquí, la situación en el presente es de un grupo de familiares de detenidos-desaparecidos que preparan la presentación de un retablo religioso para la festividad del Santo de Yumbel: San Sebastián. A medida que van investigando y recreando la vida del santo, van apareciendo

los vínculos con sus propias situaciones y la de sus familiares desaparecidos. Ello da pie a monólogos y diálogos en que cada personaje hace un racconto o evocación acerca de su propio familiar desaparecido, también, mártir de una causa. Y, como San Sebastián, muerto por el emperador Dioclesiano, del cual era el capitán de la Guardia de Honor y su más fiel amigo, estos fueron asesinados por personas muy cercanas, y enterrados y desenterrados una y otra vez, volviendo cada vez de nuevo casi milagrosamente a la vida.

Aguirre, con el tiempo, ha ido esencializando los elementos de su lenguaje escénico. Suele no ocupar escenografía corpórea, reemplazándola por elementos básicos pero sugestivos y poéticos de utilería, manipulados por los mismos actores. Crea por ejemplo en *Los que van quedando en el camino*, la convención de lugar y tiempo mediante el ondeo de un paño azul, que unas veces representa un río, otras el cielo y otras el lecho de los amantes. En *Retablo de Yumbel*, el teatro dentro del teatro es realizado con elementos enraizados en el folklore americano, aprovechando la ingenuidad y fantasía del teatro de plaza o de guiñol. Los actores se ciñen caballitos de trapo a la cintura en la escena de los soldados romanos; actúan en una tarima de un retablo con tres arcos para los episodios romanos; ángeles dorados cuelgan en la escena, los actores se ponen y sacan máscaras, antifaces y vestuario frente al público, pasando con naturalidad fantástica de uno a otro personaje y época, etc. La luz y el sonido son esenciales en los cambios de ambientación y época.

Aunque Aguirre ha dirigido en escasas oportunidades, su dominio del lenguaje escénico la hace prever ya en el texto soluciones escénicas que posibilitan el juego de sus complejas estructuras dramáticas. De hecho, ella siempre acompaña el montaje de sus textos, dialogando con los grupos, sean éstos profesionales o grupos de aficionados con entusiasmo de incidir creativamente en la realidad. Aguirre crea y tensiona convenciones teatrales, aprovecha el juego escénico, sin descuidar la fuerza poética de la palabra.

Un teatro ritual desde la subjetividad femenina

La dramaturga-actriz Inés M. Stranger, junto a la directora-actriz Claudia Echenique, formaron en 1990 un grupo teatral integrado principalmente por mujeres, al que denominaron luego Teatro La Magdalena. Hasta el momento han realizado tres fructíferos montajes: *Cariño malo*, 1990, *Malinche*, 1993 y una adaptación de *Siddharta*, de Herman Hesse y ensayan un cuarto: *Tálamo* (1997).

Ellas se han propuesto un camino de reencuentro con su identidad femenina, aprovechando las potencias misteriosos y magnéticos del teatro.

Al momento de la escritura, *Stranger* no adscribe a un esquema dramático lógico-lineal de tipo aristotélico, ni tampoco al de la acción dramática como impulsora del conflicto. Le interesa indagar en el llamado teatro *vertical*, el cual ahonda en estados psíquicos cuya vinculación expresiva es de asociaciones internas más que de progresión. El ser humano allí se debate en preguntas y experiencias de vida de alta dramaticidad, que lo ubican en un tiempo y en un espacio en suspenso, de una cierta universalidad o al menos de un enraizamiento profundo en la cultura ancestral. Esto, porque el escepticismo generado por la caídas de las utopías modernistas tras las sucesivas guerras y fracaso de los socialismos reales en el siglo XX, conducen a artistas e intelectuales a distanciarse de las luchas contingentes, retomando las grandes luchas de la cultura. En Chile, el retorno a la democracia en 1990 tras la caída de la dictadura militar favoreció este proceso de alejarse de la épica histórico-social.

En el caso de *Stranger* y del grupo La Magdalena, la pregunta tiene que ver con la condición femenina dentro de la sociedad y las experiencias cruciales como mujer en el vértice entre lo subjetivo y lo histórico-cultural. En *Cariño malo*, por ejemplo, la búsqueda se canalizó hacia la relación de pareja fallida, que provoca más dolor que plenitud. En ella, están ya los tres elementos básicos que caracterizan la dramaturgia de *Stranger*: el punto de vista femenino, el ritual y la poesía.

En relación al punto de vista femenino, la obra tiene como protagonistas a tres personajes, quienes encarnan diferentes dimensiones de una misma mujer en pugna consigo misma: la pasión, el romanticismo y el intelecto o razón. Esas tres maneras de amar como mujer se debaten frente a distintas pautas y modelos de ser en la relación hombre-mujer, algunas, deudoras de lo tradicional, otras, pugnando por la renovación. Dice al respecto la autora:

Creo que no basta con ser mujer para tener una escritura femenina. Pienso que tener una escritura femenina es una voluntad estética que recupera palabras de un universo femenino, habitualmente silenciado o amordazado, y legítima como espacio dramático válido los espacios íntimos del dolor, del conflicto y de las pulsiones de vida y de muerte.²

Otra de mujer fue la elaborada en *Malinche*: la de la mujer asediada y enfrentada a la crisis de sus posesiones, de su cultura, de su cuerpo, de sus creencias, de su sobrevivencia, de su pueblo. Se ubica en aquella situación que las mujeres han enfrentado a través de los siglos en todas las latitudes: la de la guerra de conquista. A propósito del Quinto Centenario de la Conquista de América, la autora y el grupo recrearon la de una madre y sus cuatro hijas,

rodeadas y amenazadas por el conquistador. Ellos, todos hombres en pie de conquistarlas en diversos planos, las hacen vivir experiencias intensas que las desafían y transforman hasta lo más íntimo. El deseo sexual se mezcla con la seducción y luego con la violación y el abandono; un nuevo Dios comienza a aparecer y a cuestionar las creencias legadas por los antepasados. También, una nueva lengua y la escritura nombran las cosas y el mundo con otras palabras. La madre ve que sus hijas ya no heredan su saber, y sus cuidados no son suficientes para protegerlas del daño y de la influencia transformadora. Sus propias etnias ya son otras: una hija fue fruto de una violación; otra hija ya tendrá un hijo mestizo. En fin, en su actual obra, *Tálamo*, Stranger explora la vivencia femenina de la noche de bodas, en donde el amor aún no existe en la mujer.

Un segundo elemento de la obra de Stranger es la síntesis de las experiencias femeninas a través del ritual. Su inquietud por lo antropológico la lleva a recrear la subjetividad plasmada en momentos arquetípicos en la vida de las mujeres. El ritual de la seducción, por ejemplo, lo aborda desde diversos ángulos: la seducción según la fantasía tradicional, la seducción de la mujer-serpiente en el mito de Eva, la seducción de las almas en la conversión espiritual. En *Cariño malo*, en tanto, el ritual de la seducción es seguido por el de la lucha de fuerzas masculino/femenino, por el ritual de la caída y la pérdida, por el del asesinato del amor, por el de la expiación de la culpa en el duelo, por el del entierro del modelo tradicional de matrimonio y finalmente por la regresión y el nacer de nuevo en la virginidad. Este teatro ritual requiere de una puesta en escena con elementos simbólicos, con una fuerte sensorialidad, con un uso del espacio/tiempo abstracto, con un gran manejo corporal de las actrices. Todos estos elementos son sugeridos por el lenguaje de la dramaturga en su texto, básicamente poético:

El espacio privado de lo femenino es, en última instancia, un espacio de contemplación al que es posible acceder sólo a través del lenguaje poético. La poesía es un espacio propio, un espacio donde las mujeres hemos vivido con naturalidad. (. . .) En el lenguaje enigmático de la pitonisa, así como en el lenguaje secreto de los diarios de vida de cualquier muchacha de nuestro tiempo, las mujeres hemos dado expresión a nuestra subjetividad con palabras inusuales, insólitas, palabras que dejan mucho espacio entre palabras, palabras que permiten acceder a los grandes misterios.

El tema del tiempo también tiene que ver con una lógica y con un sistema de producción. Plantea la autora la necesidad de sustraerse a presiones eficientistas del sistema,

exigidas en la velocidad de la producción, de la crítica y de la competencia, todas categorías que nada tienen que ver con nuestro ritmo natural. La poesía requiere tiempo y el tiempo de contemplar es el único tiempo que trae sabiduría.

La obras de *Stranger* tienen una gran economía expresiva, justamente por su cualidad poética. En general, los diálogos son más bien monólogos internos, en los que simultáneamente el personaje le habla a otro y a sí mismo, en una voz que surge de las profundidades del ser. A la vez, este personaje se extraña de sí mismo y pareciera observar de fuera sus emociones y vivencias, que relata de modo narrativo. Así, el sujeto de la enunciación es una fusión entre un yo, un nosotros y un ellos, remontándose esa voz a lo arcano de la memoria colectiva.

Por ejemplo, en *Tálamo*, se expresa así la relación entre Emilia y Arcadio, los novios de un matrimonio arreglado por la familia en su primer encuentro a solas:

Emilia y Arcadio se miran y se aproximan.

EMILIA: No te conozco – le digo.

ARCADIO: No te conozco – le contesto – y comenzamos a bailar a tientas una danza agrietada porque llegar hasta ella será una tarea imposible.

EMILIA: Dime quién eres – pienso sin atreverme a preguntarte, dime quién eres y por qué te sentiste con el derecho a arrebatar me de los días de la infancia. Pero no digo nada y el silencio comienza a construir un muro entre tus ojos y los míos.

ARCADIO: Ella me mira y tengo miedo. Me interroga y se pregunta sobre sí misma. Si pudiera hablar, le diría muchas cosas, pero la sangre me golpea la cabeza y todas las palabras pierden el sentido.

En este punto, sin mayor transición, Antonia, la mujer de la pareja contemporánea que está frente a su esposo en una situación similar, separadas por miles de años con la anterior pero también acercadas como si fueran la misma, continúa el diálogo-monólogo con Arcadio, al cual luego se incorpora su esposo Juan:

ANTONIA: Si él me pudiera escuchar, yo le hablaría.

ARCADIO: Si ella pudiera abrirse paso entre las nieblas de esta noche yo la abrazaría y sería sencillo. Pero me mira y frente al temor de sus ojos, me encuentro desprotegido.

ANTONIA: Tengo miedo de la noche. De los fantasmas de los temores, de las ansiedades que esperan agazapadas en la noche. . . De esas sombras que se presienten, observando, de la falta de

contornos en la noche. Tengo miedo de esas noches de niña enferma, de mareos de vértigos de vómitos, de esas noches de fatiga y de fiebre, esas noches de pesadillas, de sueños agitados.

JUAN: Tranquila ven. . .

ANTONIA: Tengo miedo del desvelo. Abrázame.

Es interesante notar el uso nuevo que hace Stranger de la relación tiempo-espacio en la estructura dramática. Aguirre solía ubicar la acción sólo en el pasado para que las referencias del presente surgieran de la asociación que el espectador hacía con su propia realidad (*Lautaro*). Luego, combina pasado y presente a través de la técnica del flashback intercalado en el presente (*Los que van quedando en el camino*) o del teatro dentro del teatro (*Retablo de Yumbel*). Aguirre, en ello, siempre respeta las unidades espacio-tiempo dentro de cada secuencia dramática, estableciéndose las analogías entre las situaciones del hoy y el ayer por la yuxtaposición de las secuencias. Stranger, en cambio, diluye estas oposiciones, al permitir que los diferentes tiempos/espacios de sus personajes se entrelacen mediante la intercalación de sus parlamentos y la co-presencia en el escenario: entra con ello al tiempo del mito.

La generación que adviene: el thriller de la violencia, el amor y la muerte

En los últimos tres o cuatro años se ha producido en Chile una explosión de dramaturgia femenina joven, mucha de ella gestada en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, como discípulas de I. Margarita Stranger y Marco Antonio de la Parra. De un corpus de diez textos, la mitad de ellos estrenados, es posible identificar rasgos que ya se perfilan como propios de esta generación. Siendo éstos un germen por desarrollar, llamaremos la atención sobre su lenguaje y espíritu distintivo respecto a los ya enunciados en Aguirre y Stranger.

La mayoría de las obras huyen del realismo. O exacerban la ironía, el juego desbocado de las situaciones y personajes, el sketch lindante en el absurdo (*Mala leche*, Verónica Duarte; *Nina*, Sandra Cepeda), o exploran las situaciones poéticamente (*Por unos ojos negros*, Macarena Baeza; *Luna negra*, Francisca Imboden; *Que nunca se te olvide que no es tu casa*, Lucía de la Maza) o se ubican en mundos fantástico-oníricos, algunos de atmósfera de ciencia ficción (*Toro rojo: memoria futurista*, Verónica Duarte).

Una constante destacable es que la mayoría construye la acción dramática sobre la base del misterio, de un secreto o de algo desconocido que enrarece las vidas trágicamente, en una explosión de violencia y muerte.

En todas ellas hay asesinato y suicidio, salvo una en que el origen de lo ocurrido es una violación reiterada en tres niñas púberes.

Estas violencias suelen estar interconectadas con una modernidad desatada, individualista, en que la competencia y el narcisismo impiden toda relación amorosa fructífera. La traición es una regla de relaciones que no respeta lazos de familia, de pareja, de colegas, de amistad. Otras violencias tienen un sabor más arcano y se vinculan con la lucha entre las grandes fuerzas del bien y del mal que ensucian la pureza posible del amor, retomando mitos y recreando obras nucleares de la cultura occidental como *Fausto*. Reaparecen los incestos y los amores prohibidos que la naturaleza humana incita una y otra vez, especificando esta dramaturgia el contexto en que ocurren: el del dominio social y el poder económico de una de las partes, en general, la masculina. Es decir, se trata de la reescritura de los mitos, poniendo ahora como protagonista vulnerada o salvadora a la mujer.

La ambigüedad de las identidades, por aparecer los personajes con máscaras, ropajes o formas que encubren su verdadero ser, es una constante. Los ambientes están enrarecidos, lo misterioso se cuele por muchas grietas, las mujeres quedan atrapadas o conducen juegos que puedan iluminar las situaciones y su propia realidad. Hay añoranza por amores imposibles, por la infancia, por la restauración de la confianza, por la seguridad y la fe. Las amenazas son múltiples, la soledad es un sino de los tiempos. Es desesperada la búsqueda de algo distinto, pero también es fuerte la rabia ante la desilusión y la burla de sueños rotos por la incapacidad (en general, del hombre), de mantener relaciones vivas, leales, poderosas en pasión y espiritualidad.

Es una generación de mujeres jóvenes que se lanzó a la escritura con desparpajo y atrevimiento. Lo social para ellas es un trasfondo, no el tema principal. Es el entorno que define tipos de relaciones y personalidades que se han acostumbrado a resolver los conflictos con la violencia asesina, con el engaño, empujando a cada cual, en especial a la mujer, a desarrollar su inteligencia e instinto para identificar los verdaderos rostros y almas y salir del laberinto. A veces, cuando el contexto es el de la modernidad, hay un maquiavelismo que planifica malévolamente las acciones. En otros, son las fuerzas permanentes del destino las que reiteran míticamente las luchas y deseos magnéticos ancestrales entre el bien y el mal, entre el amor del padre y la hija, entre la posesión y la entrega, entre la vida y la muerte.

Son obras de escenas cortas, vertiginosas, de lenguaje rápido, de construcción dramática progresiva que tiende a dilucidar el misterio. Son thrillers, a veces emparentadas con el cine negro, que no moralizan a través del lenguaje ni defienden grandes postulados histórico-políticos. Sus finales

son como los del cuento corto: en un rápido brochazo, permiten al público entrever las motivaciones y rostros ocultos que desencadenaron la acción de pesquisa y descubrimiento.

Es una dramaturgia también pensada y hecha para el escenario. Que no se sustrae a las emociones fuertes y a los golpes de efecto. Que expresa una dura realidad histórica del Chile y del mundo de las últimas décadas, situada en el plano de la vivencia privada femenina. Desde allí también se hace la historia y el teatro.

Universidad Católica de Chile

Notas

1. Ponencia presentada en el Simposio "Tendencias experimentales en el teatro de mujeres" del Festival de Teatro Experimental de El Cairo, septiembre de 1997.

2. I. Margarita Stranger. Ponencia presentada en el Seminario sobre Mujer en el Centro de Extensión de la P. Universidad Católica de Chile, mayo de 1997. Inédito.

Obras consultadas

Aguirre, Isidora. *Lautaro*. Prólogo. En *Teatro chileno contemporáneo*.

Antología. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Las Pascualas*. Segunda versión, Libreto a mimeo. Santiago: Biblioteca de Teatro UC, 1975.

_____. *Retablo de Yumbel*. Concepción: Ediciones Lar, 1987.