

## Una entrevista con Inés Margarita Stranger (Chile) y sus personajes femeninos

### Pedro Bravo-Elizondo

A la fecha, su vida contempla un título como teatrista por la Universidad Católica de Chile en la cual es profesora en la Escuela de Teatro, y un cargo como directora de taller para autores jóvenes. *Cariño malo* (1990) marca su inicio en la escritura dramática. *Malinche* (1993) es su segundo estreno. Becada en el mismo año, viaja a España donde cursa estudios bajo la dirección del renombrado hombre de teatro José Sanchis Sinisterra. En esa ocasión tuve la oportunidad de reencontrarme con ella en Cádiz, pues a raíz del Simposio Internacional de Teatro Iberoamericano realizado en Chile (1991), ya había disfrutado de su compañía cuando fuimos invitados a la representación de *Cariño malo*. Su singular simpatía y agradable presencia motivó una conversación informal, durante el ajetreado encuentro teatral en Cádiz. En aquella ocasión *Primer Acto* con su número 250 daba cabida a la publicación de *Malinche* con una “Justificación” de Sanchis Sinisterra, a cargo de la octava edición del Festival Interamericano: la obra “había sido seleccionada para su presentación en Cádiz, ... pero problemas presupuestarios” habían impedido tal proyecto. Prosigue, “Publicar *Malinche* en este número significa, pues, suplir parcialmente tan lamentable inclusión y, por otra parte, aportar un valioso testimonio ... de uno de los eventos: ‘Presencia y ausencia de lo indígena en el teatro latinoamericano’ « (18). Tal reconocimiento no sólo de la “textualidad femenina,” sino de uno de los temas candentes en la historia de América Latina, enmarcaron mi interés por conocer el origen de tal obra, los reales intereses de la autora, su perspectiva de los jóvenes dramaturgos y apreciación del teatro chileno de hoy.

Esta es nuestra conversación con la autora de marras.

¿Cómo se origina *Malinche*, qué le da vida?

Presenté un proyecto al Departamento de Investigación de la Universidad Católica, en el sentido de verificar, observar el material dramático que podían aportar los documentos históricos. La hipótesis era que la historia te cuenta y narra los grandes movimientos sociales, pero el teatro los pequeños, los detalles de los grandes hechos y personajes. ¿Cómo podía yo inferir de los datos históricos estos pequeños datos privados? A poco andar en la lectura de textos de la Conquista me di cuenta que son muy personales, no tan históricos en el sentido lato del término, pues son lo que denominamos propiamente «crónicas,» nacidas a partir de las experiencias y vivencias de sus autores. Trabajé con una socióloga, quien aportó los planteamientos y conceptos teóricos. Después de haber leído ese material, me puse a escribir.

*Perdóname la interrupción, ¿pero específicamente qué textos leíste?*

Leí la antología *Bartolomé de Las Casas. Obra Indigenista*, edición de José Alcina Franch; del abate Juan Ignacio Molina, jesuita expulsado de Chile, *La venida del Mesías en gloria y majestad*; luego del argentino residente en España Ricardo Herren, *La conquista erótica de las Indias*; de la antropóloga chilena Sonia Montecinos, *Madres y huachos* (huérfano en la jerga chilensis); del período de la República con el cual empecé, *Recuerdos del pasado* de Vicente Pérez Rosales y *Diario de su residencia en Chile* de María Graham. Por supuesto que lo de Ercilla y otros autores, uno lo tiene como inserto en la conciencia, pues pertenecen al canon de la educación primaria y secundaria en Chile. Te confieso que la obra indigenista del padre Las Casas fue lo que más me hizo pensar en el tema y asunto entre manos. Después de tales lecturas como que me olvidé de ellas, y me concentré en buscar la forma de escribir la historia desde la perspectiva de las mujeres, pues siempre tuve la sensación de que si habíamos sido y somos mestizos, de alguna manera nuestra madre indígena primigenia había sido una traidora, una Malinche. Pero si reconocemos que muchas fueron violadas, también hubo de alguna manera historias de amor. Comencé entonces con cuatro personajes, una madre y cuatro hijas y sus relaciones, en especial qué ocurría cuando el ejército invasor ocupaba sus tierras. De allí proyecté la metáfora de esta familia, rodeada por jinetes que las van buscando y requiriendo. Es un espacio muy simbólico. Me ocurrió algo curioso: al escribir las escenas me olvidé de toda la información que había acumulado y tuve la sensación que yo conocía esa experiencia y que no sólo estaba hablando de la ocupación militar, sino de Bosnia y otras situaciones semejantes. Lo que ocurre con las mujeres, es que cuando son arrasadas como pueblo, en el hecho siempre hay

un ingrediente sexual latente y existente. Olvidé mencionarte que otro libro que me impresionó mucho fue el de Rigoberta, *Me llamo Rigoberta Menchú*. Lo que yo intuía con respecto a mis personajes, era lo que ella comentaba de los sufrimientos de su pueblo en Guatemala, en especial lo sucedido a las mujeres. Por eso que *Malinche* es la historia de cómo cada uno de estos seres reacciona frente a la ocupación de ese enemigo misterioso que no se hace presente en forma visible, pero afecta la vida de cada una de ellas. Aparecen dos hombres, pero uno de ellos es el Emisario, prácticamente el que trae los órdenes del Malo, por llamarlo así; y el otro es el español Desertor, el que se transforma y está de lado de la lucha indigenista. Una de las hijas es la que corresponde a ese impulso del Deseo; otra asume el aspecto Religioso; la siguiente reivindica las Letras de su padre y la cuarta, encarna la Resistencia. Estos paradigmas se dan en el libro de Rigoberta, pues como tú recuerdas ella dice que una de sus hermanas pese a su acendrado catolicismo se va al monte a luchar con los guerrilleros. Ella es la que entrega estos cuatro paradigmas, pues cuenta cómo las mujeres utilizaban el deseo sexual de sus enemigos como estrategia militar. Yo sentí estas cuatro vertientes como las grandes contradicciones que nos produjo la conquista española, con este ensamblaje cultural. En un aspecto son como los protagonistas de *Cariño malo*, no son personajes, sino representaciones simbólicas de ciertos estados de la conciencia.

*Si me permites voy a citar la acotación inicial que entregas y que dará una mejor idea al lector de lo que persigues con Malinche.*

En escena se intenta reconstruir un espacio ritual que represente una unidad familiar básica. En este espacio, se realizan las funciones básicas del habitar: alimentarse, dormir, rezar, trabajar, conversar, narrar, soñar, amar y tener hijos. Es entonces, la abstracción simbólica del hogar (21).

*Hablemos ahora del estreno y cómo fue recibida en Chile.*

Fue dirigida por Claudia Echeñique y trabajaron Paz Irrarrazabal (Madre); Loren Prieto, Giselda de Melquiore, Claudia Celedón y una joven actriz Marcela Godoy, más Pablo Macaya y Claudio Burgos, alumnos de la Escuela. Yo te mentiría si te dijera que nos fue muy bien. El público tuvo una experiencia importante. Pienso que me equivoqué al ponerle el título de *Malinche*, pues no reconocieron el símbolo que encarna el nombre. Tal vez estamos demasiado al sur para que el nombre de Doña Marina nos traiga la

resonancia que tiene para los mexicanos y centroamericanos. Creo que el montaje no ensambló lo suficiente; te agrego que la obra tampoco es perfecta. Cuando la lees te das cuenta que hay una intención de representar este tipo de contenido, pero no quiere decir que se haya logrado. Lo que no invalida para mí el intentar hablar de cosas que realmente importan, como lo es centrar los temas de la representación en las cosas inconscientes. En este sentido no fue eficiente el ensamblaje ni la escritura. Pero el ajeteo que demandó me satisfizo bastante. Por ejemplo, trabajamos con un escultor que delimitó la casa con dos bloques de piedras, que servían de mortero y de cama. Tal vez esto hizo que la puesta en escena fuese demasiado abstracta. Tal vez se perdió el referente. Lo que sí te puedo asegurar es que el trabajo y el esfuerzo desplegado por la directora y actores les ha servido mucho para construir una metodología.

*Por tu misma ocupación, pareciera que no estás dedicada a la escritura dramática en forma intensiva.*

Por mi profesión, el noventa y cinco por ciento de mi tiempo lo utilizo en otras actividades, que tienen que ver con la educación, y la Universidad. La dramaturgia es un estado crepuscular en el que me cuesta mucho entrar, no emocionalmente, pero sí en forma práctica.

*¿Qué haces aquí en España, en este momento?*

Estoy haciendo un curso en la Sala Beckett, Teatro Fronterizo, en Barcelona. Es un curso para becarios latinoamericanos que dura tres meses. El coordinador es José Sanchiz Sinisterra, y hay alumnos representativos de América Latina. Soy la única chilena, además de dos argentinos, dos mexicanos, una puertorriqueña, una cubana, una uruguaya, tres brasileños, tres colombianos.

*¿Qué estudian específicamente?*

Se supone que de todo, pues el curso se llama «Nuevas tendencias en la producción y creación teatral.» Tenemos elementos de gestión teatral, escritura dramática, dirección y un mínimo de actuación. Tenemos dos talleres de dramaturgia, uno por José Sanchiz el otro por Joan Casas, dramaturgo catalán.

*Supongo que tendrán que presentar y desarrollar algún proyecto.*

Sí. Tengo una idea un tanto obvia, pero estoy coleccionando material al respecto. Es un padre republicano español que visita en la cárcel a un muchacho del Frente.

*¿Por qué te llama la atención la guerra civil?*

Será porque los españoles que conocí en Chile son los mismos que encuentro aquí en la calle. Pero yo no quiero hablar de la guerra civil, sino que quiero ver cómo un proyecto de un viejo que fracasó en una oportunidad tiene que justificarlo frente a su existencia. Mira, ésta es la idea y no olvides que yo parto de la base que mi escritura está definida por mi condición de mujer. Yo siento que los hombres de hoy han perdido una condición que los distinguía claramente en el pasado: eran revolucionarios, querían transformar el mundo, creían que los seres humanos se podían entender y para ello tenían un proyecto posible, las sociedades podían cambiar. Eso me resultaba interesante y varonil. Creo que los hombres tienen que aportar al mundo una cierta racionalidad. No sé si me doy a entender. Quiero poner en esta obra, que no sé si la escribiré finalmente, lo que yo sentiría que es un hombre idealista, pues creo que las personas con esta caída de las utopías y demases, han perdido las grandes definiciones del ser humano. Pienso que es mucho más varonil plantearse esos proyectos, que uno debe ir tras una utopía, que las diferencias de clases se pueden arreglar y que deben existir esquemas políticos al respecto. Ya que tú me recuerdas a Eduardo Galeano, eso es lo que quisiera, una conversación entre él y un muchacho que podría ser del Frente, eso no lo tengo claro, pero cuya utopía sería una mueca de lo que debiera ser. En esa dirección corren mis sentimientos.

*Como tú estás inmersa en el ámbito teatral chileno, cuéntale a este peregrino qué pasa al respecto en estos últimos años.*

Cuando Patricio Aylwin fue elegido presidente (1989), antes y después hubo un gran auge. Pero te diría que estos últimos años no ha pasado nada novedoso, tal vez porque los autores buscan nuevas ideas. Por ejemplo, de Alfredo Castro que terminó su trilogía, de la cual he visto *La manzana de Adán*, y *La historia de la sangre*. Ellas cuentan la historia de Chile a través de la marginalidad. Fueron novedosas sus primeras incursiones, pero para él era necesario terminarlas e incursionar nuevos derroteros. El caso de Andrés Pérez es típico. Montó ese éxito sensacional que fue *La negra Ester*, pero no

logró reeditar tal hecho, por razones obvias. No es tarea fácil lograr un triunfo tras otro. Luego vino *Popol Vuh* de gran belleza plástica y están investigando un nuevo proyecto. Como yo soy optimista por naturaleza, pienso que el teatro chileno está como “recargando los motores.” En términos culturales, el país no cambió tanto con Aylwin. En Chile hay un neoliberalismo económico que es más papista que el Papa. No hay subvenciones, se impulsan proyectos concursables de los cuales ha habido sólo dos. Dos años no constituyen historia, así es que hay que esperar para ver si esa política cultural trae frutos. Por lo tanto estamos en un período de transición en el cual si la gente de teatro aprende a gestionar, a ser empresario, “gerentearse,» su proyecto puede salir adelante. Y pienso que vamos a aprender y lo vamos a hacer. En el Teatro de la UC hay la posibilidad para experimentar y tenemos los medios para hacerlo. Hay dos salas en la Plaza Nuñoa, una que utilizamos para tales efectos y la otra en la cual se presentan los clásicos. Te puedo decir que el taller de autores que dirijo tiene nueve obras escritas. Dejé todo organizado para que tres de ellas se monten con directores reconocidos. Mi experiencia aquí en España no me cabe duda, me ayudará a aportar más en este sentido. Tal tipo de conocimiento se multiplica rápidamente, como círculos concéntricos en el agua cuando lanzas una piedra.

*Ya que mencionas la UC, es interesante destacar y reafirmar tu punto de vista, en el sentido que dos grandes eventos han sido prácticamente organizados por la Escuela de Teatro y sus dirigentes.*

Tienes razón. El Simposio Internacional de 1991 y el Festival Mundial de Teatro de las Naciones (ITI) en 1993 bajo la dirección de Héctor Noguera, director de la Escuela de Teatro de la UC. María de la Luz Hurtado que fue la coordinadora de los «Eventos Especiales» y Javier Luis Egaña en los aspectos organizativos. Lo interesante es que el festival incluyó Norte, Centro y Sur de Chile y no sólo la consabida capital. Iquique y La Serena; Valparaíso, Viña del Mar y Santiago; Concepción, Temuco y Punta Arenas.

*Volvamos a tu taller de escritores jóvenes. ¿Observas alguna comunidad de pensamiento en ellos?*

Sí. Una, que la política no les importa para nada y dos, que tienen una nueva forma de ser humanistas, más profunda, más religiosa.

*¿Qué temas abordan en su escritura, la sociedad, los problemas que enfrentan los jóvenes?*

No tengo una visión objetiva al respecto, pues el proyecto contemplaba que ellos fuesen una voz generacional, y no sé si representa lo que ellos hubiesen escrito si no hubieran tenido tal oportunidad. No olvides que mi proyecto fue financiado, por lo tanto había un plan definido y contemplaba que ellos escribieran su visión como jóvenes. Se observan temas de relaciones con los padres, el amor entre las parejas, crítica a la sociedad, pero no en términos políticos, sino generacionales. En jerga teatral no son naturalistas ni realistas, sino que utilizan representaciones simbólicas, con mucho de «comics.» Por eso escribo poco, pues mi trabajo con ellos demanda energía y tiempo.

*Una pregunta impertinente, ¿cuándo naciste?\**

En 1957 y me siento bastante adulta, pues tengo la sensación que debo prepararme para ser relevo en la Universidad, aceptar responsabilidades mayores. Trabajo con museos, con la municipalidad, lo que no tiene nada que ver con mi expresión personal como creadora. En cuanto a tu observación anterior de considerarme dramaturga, no lo pienso así. Te puedo decir que estamos en Chile frente a una nueva dramaturgia, en la cual no voy a escribir obras como las de Nené Aguirre que empiezan y terminan de una manera, pues pensamos y escribimos de manera diferente, pero yo reivindico sus textos. No creo en el parricidio o matricidio para crear nuevas formas o estilos. No me siento que estoy tomando el lugar de un Egon Wolff, Sergio Vodanovic o Asunción Requena. Yo he tenido la suerte de disfrutar del apoyo y cariño de nuestros escritores. En el estreno de mi última obra estaban Antonio Skármeta, Carlos Cerda, Egon, Marco Antonio de la Parra. Sin la ayuda de Carlos Cerda por ejemplo, no habría podido hacer muchas cosas. Con él escribí mi tesis para recibirme.

*Wichita State University*

\* I wish to thank Wichita State University for supporting this research.