

## L'EXPERIMENTACIÓ DE FORMES DRAMÀTIQUES A LES ESCRITURES FEMENINES/ESCRITURES DE LA DONA A XILE

---

Per MARÍA DE LA LUZ HURTADO (Universidad Católica de Chile)

Traduït per Núria Salvat

**A** Xile, la dona dramaturga ha estat, durant el segle xx, una presència escassa en el món del teatre, però contundent. A la primera meitat del segle, foren dones pioneres en el treball intel·lectual les que escrigueren teatre com una àrea més dins de les seves diverses activitats socials. La decisió de trencar amb l'escassa participació de la dona a la vida pública les portà a multiplicar les seves inquietuds. També, en l'època, la dona estava per primera vegada pujant als escenaris de manera professional.

El moviment renovador del teatre que impulsaren la Universidad Católica i la Universidad de Chile cap a meitat de segle tingué un clar segell modernitzador. Buscaren crear a Xile un moviment teatral conscient de la importància del llenguatge integral del teatre que, a partir d'un text dramàtic potent, que tractés de problemes humans i socials crucials i transcendents de manera creativa i profunda, actualitzés a l'escenari aquesta proposta a través de la conjugació de tots els seus elements. El treball conjunt entre director, actor i tècnic sovint inclogué la nova generació de dramaturgs que compartiren aquest esperit, que portà sempre el segell de la recerca en grup. Per això al Teatre de la Universidad de Chile el denominaren *Teatro Experimental* i al de la Universidad Católica, *Teatro de Ensayo*.

En aquest nou àmbit, la dona s'hi incorporà amb força i, encara que el rol de directora fou el que menys assumí, treballà amb plenitud els oficis d'actriu, escenògrafa, dissenyadora i també de dramaturga. En aquesta ponència destacaré aquelles dones que han donat un clar segell experimental a la seva escriptura teatral, que han aportat noves mirades a la realitat i a la creació de noves formes escèniques. De l'última dècada d'aquest fi de segle, en prendré tres experiències corresponents a tres generacions. La primera, Isidora Aguirre, dramaturga incansable que inicià la seva escriptura a finals de la dècada dels cinquanta i que encara manté la seva vigència. La segona, Inés Margarita Strangér, que inicià les seves estrenes juntament amb l'entrada de la dècada dels noranta, totes realitzades per un grup teatral integrat preferentment per dones: La Magdalena. La tercera és la generació més recent de dones dramaturgues, que han irromput amb dinamisme plural al nostre ambient autoral i escènic, que explora amb un cert desvergonyiment desinhibit, temes i recursos expressius treballats tant des de l'autonomia de l'escriptura com des del treball escènic. A través d'elles podem adonar-nos de les diferents tendències que han coexistit al teatre xilè en els últims temps, molt vinculades amb cada etapa històrica, cultural i estètica del país.

## Isidora Aguirre: jocs d'identitat en el temps i l'espai

Isidora Aguirre és una dona que reuneix el domini de la paraula, de la música, de la imatge, del moviment. Estudià dansa, pintura i música i, en lletres, ha cultivat la dramaturgia, tant d'obres originals com adaptacions, i també ha escrit novel·les.

El seu domini d'aquesta diversitat de llenguatges potencia la seva creació dramàtica, que posseeix un ritme lúdic i una imatgeria d'alt poder suggestiu i sintètic. La riquesa de plans també es dona en la seva estructura dramàtica en la qual, com si es tractés d'una simfonia, orquestra plans simultanis en temps i espai. Amb tot això enriqueix tant el pla temàtic con l'escènic i s'inserta en una cosmovisió que enfonsa les petjades en el passat per il·luminar i confrontar el present, configurant una identitat específica llatinoamericana i xilena, fonts de la seva inspiració i preocupació.

Isidora Aguirre té una altra faceta peculiar: la seva definició vocacional primera es debaté entre el Servei Social, que va estudiar i exercí, i l'escriptura i l'art. Com que totes aquestes inquietuds eren irrenunciables per a ella, les fongué en el teatre, i hi donà un sentit de promoció i suport dels més desposseïts, dels que pateixen pobresa, injustícia, postergació, violència política, social i cultural. La seva universalitat de referències i el seu amor i coneixement de la història de Xile i d'Amèrica la porten a combinar sempre el seu compromís contingent, el fet de voler ser allà on els conflictes són àlgids i urgents, amb una inserció d'aquella problemàtica en el gran corrent de la història i de la cultura.

La majoria de les obres d'Aguirre tenen una base investigadora de la realitat que li aporta temes, desenvolupaments dramàtics, caràcters, personatges, ambients. Aquesta realitat pot ser de rescat històric d'episodis, llegendes, fets, personatges de la història de Xile i d'Amèrica. També investiga aquestes dimensions en el present, i aixeca i sistematitza informació primària mitjançant entrevistes als subjectes involucrats i revisa la documentació al·lusiva a aquella realitat. Més encara, és habitual que Aguirre escrigui les seves obres segons una expressa petició de grups socials base (associacions indígenes, sindicals, polítiques, de drets humans, etc.), i les escriu i corregeix tot dialogant amb ells. Així, en el pròleg a *Lautaro* (1981) diu: "*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 un pueblo a fin de apoyarlos en su lucha hoy.*"<sup>1</sup> Afegeix: "*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.*"<sup>2</sup> De *Retablo de Yumbel*, especifica que la escrigué per sol·licitud d'un grup de teatre "*como recordatorio y homenaje a los detenidos-desaparecidos de la zona.*"<sup>3</sup>

Ja el 1957, Aguirre crea una obra basada en una llegenda camperola, en què dues germanes i una filla s'enamoren del mateix home, un subjecte

mític que desplega un erotisme que les envolta i crema, aniquilant-les com un Luzbel que les atrau cap a les flames. L'autora planteja que és una obra atemporal, una evocació feta mitjançant els personatges del Cor. Aquesta llegenda utilitza refranys, dites, gestualitat, música i ball d'arrels folklòriques. Per exemple, les comares-veïnes xafardegen amb gestualitat i vocalització de gallines, mentre que el foraster que enamora les tres Pascualas ho fa al so de balls *zapateados*, a vegades com un gall, a vegades com un diable.<sup>4</sup> Elements de la imatgeria i llenguatge popular alimenten el mite, concretant expressivament la fantasia onírica, residu dels temors, advertències i anhels reprimits d'aquella cultura sincrètica, de la castedat i religiositat hispànica i la força subterrània i indòmita d'allò que és indígena.

Al llarg dels seixanta, Aguirre o bé escriu obres situades netament en el passat (*La pérgola de las flores*, l'obra de més èxit de tota la història del teatre xilè, comèdia musical de tipus social que parla de la lluita d'unes venedores de flors de principis del segle xx per conservar el seu lloc de treball davant la modernització de la ciutat), o bé en el present (*Población esperanza*, 1959, *Los papeleros*, 1963), relatiu als pobres de la gran ciutat capitalista. A finals dels seixanta dóna un altre salt en la seva creació dramàtica i conrea una estructura que sintetitza i potencia les troballes anteriors. *Los que van quedando en el camino* (1969) té tres plans d'acció i temps. El present, contemporani al muntatge (1969), on una vella i la seva neboda veuen passar una columna de manifestants, fonamentalment camperols, que marxen per la capital per demanar justícia, propietat de la terra i canvi del sistema social. L'evocació que la tia fa per a la neboda explica situacions del passat evocats per aquesta marxa. És el passat (1933) fet present, temps en què la tia i la mare absent de la neboda eren joves i lluitaven per la terra i els seus drets. Aquella lluita acabà històricament en una sagnant matança, on les víctimes adquiriren categoria de màrtirs d'una causa, que alimenten una batalla present. Els tres temps i situacions s'intercalen amb mestria, mentre els cors poètics de l'obra s'encarreguen d'evidenciar aquest lligam: "*Hoy igual que ayer; ayer igual que hoy, hoy igual que mañana?*".

A la dècada dels vuitanta, Aguirre escriu dues obres en les quals transparenta el passat amb el present. Eren temps de censura expressiva sota el Govern Militar, i l'equivalència passat/present la realitza amb un esperit de complicitat i de foment de la interpretació activa de l'espectador. Ara, el tema no és tant la lluita, el to èpic de la gesta revolucionària que transforma la mort en glòria a través del sacrifici, sinó més aviat el cost psicològic, afectiu i simbòlic de les guerres civils; de les lluites entre els que comparteixen molt i disputen molt, en dualitats tràgiques insuperables.

A *Lautaro*, escrita el 1981, indaga la relació entre el conqueridor espanyol Pedro de Valdivia i el seu escuder Lautaro, d'origen maputxe. La crisi d'identitat i lleialtat de Lautaro és dolorosa. Estima el seu poble d'origen, però ha viscut des de la seva infantesa al costat de Valdivia, de qui ha

après i ha rebut un gran afecte. La disjuntiva en aquesta situació de guerra no permet termes intermedis. Lautaro, després de tenir una visió dels déus del seu poble, s'uneix als seus i els dirigeix a la batalla, aprofitant el seu coneixement de qui, en altra hora, fou el seu pare adoptiu. Valdivia mor en una emboscada que li prepara Lautaro; el seu triomf té també un gust amarg, però les circumstàncies històriques tenen els seus propis imperatius, de difícil resolució moral i afectiva. Això mateix passa a *Diálogo de fin de siglo*, obra situada en la sagnant guerra civil transcorreguda el 1981 a Xile. Com a *Lautaro*, l'acció roman sempre circumscrita a l'època, però els personatges, parlaments i accions evoquen metafòricament el que passava a Xile en el moment de la representació.

A *Retablo de Yumbel*, escrita el 1986, Aguirre aconsegueix una síntesi poderosa creuant temps i espais dins la trama, i a l'escena, activant les associacions. Aquí, la situació en el present és d'un grup de familiars de detinguts-desapareguts que preparen la presentació del retaule religiós per a la festivitat del sant de Yumbel: Sant Sebastià. A mesura que van investigant i recreant la vida del sant, van apareixent els vincles amb les seves pròpies situacions i les dels seus familiars desapareguts. Això dóna peu a monòlegs i diàlegs on cada personatge fa un *raconto* o evocació del seu familiar desaparegut, també màrtir d'una causa. I, com Sant Sebastià, mort per l'emperador Dioscesià de qui era capità de la guàrdia d'honor i el seu més fidel amic, aquests foren assassinats per persones molt properes, i enterrats i desenterrats una vegada rere una altra, mentre tornaven novament cada vegada, quasi miraculosament, a la vida.

Aguirre, amb el temps, ha anat essencialitzant els elements del seu llenguatge escènic. Té tendència a no ocupar escenografia corpòria i la reemplaça amb elements bàsics però suggestius i poètics d'utilleria, que els mateixos actors manipulen. Crea, per exemple, a *Los que van quedando en el camino*, la convenció de l'ambientació i dels canvis de lloc i temps mitjançant l'oneig d'un mocador blau, que unes vegades representa un riu, altres el cel i altres un llit d'amants. A *Retablo de Yumbel*, el *teatro dentro del teatro*, el realitza amb elements arrelats en el folklore americà, aprofitant la ingenuïtat i fantasia del teatre de plaça o de guinyol. Els actors es lliguen cavallets de drap a la cintura en l'escena dels soldats romans; actuen en una tarima d'un retaule amb tres arcs per als episodis romans; àngels daurats pengen en escena, els actors es posen i treuen màscares, caretes i vestuari davant el públic, passant amb naturalitat fantàstica d'un a altre personatge, època, etc. La llum i el so són essencials en els canvis d'ambientació i època.

Encara que Aguirre hagi dirigit poques vegades, el seu domini del llenguatge escènic li fa preveure, ja en el text, solucions escèniques que possibiliten el joc de les seves complexes estructures dramàtiques. De fet, ella sempre acompanya el muntatge dels seus textos, i parla amb els grups, siguin professionals o grups d'aficionats, amb l'entusiasme d'incidir creativament a

la realitat. Aguirre crea i posa en tensió convencions teatrals, aprofita el joc escènic, sense descurar la força poètica de la paraula.

## Un teatre ritual des de la subjectivitat femenina

La dramaturga-actriu Inés M. Stranger juntament amb la directora-actriu Claudia Echenique formaren, el 1990, un equip teatral integrat principalment per dones, que denominaren posteriorment *Teatro La Magdalena*. Fins ara han realitzat tres muntatges fructífers: *Cariño malo*, 1990, *Malinche*, 1993 i una adaptació de *Siddharta*, de Herman Hesse, i assagen un quart muntatge: *Tálamo*.

S'han proposat un camí de retrobament amb la identitat femenina, aprofitant les potències misterioses i magnètiques del teatre. En el moment de l'escriptura, I. Stranger, no s'adscriu a un esquema dramàtic logicolineal de tipus aristotèlic, ni tampoc al de l'acció dramàtica com a impulsora del conflicte. Té interès a indagar en el denominat teatre *vertical*, que profunditza en els estats psíquics, la vinculació expressiva dels quals és més d'associacions internes que de progressió. L'ésser humà es debat en preguntes i experiències de vida d'alt dramatisme que l'ubiquen en un temps i en un espai suspès d'una certa universalitat o com a mínim d'un arrelament profund en la cultura ancestral. Això, a causa de l'escepticisme generat per les caigudes de les utopies modernistes després de les guerres successives i el fracàs dels socialismes reals del segle XX, condueix els artistes i intel·lectuals a distanciar-se de les lluites contingents, reprenent les grans lluites de la cultura. A Xile, el retorn a la democràcia el 1990, després de la caiguda de la dictadura militar, afavorí aquest procés d'allunyament de l'èpica historicosocial.

En el cas d'I. Stranger i del grup La Magdalena, la pregunta té a veure amb la condició femenina dins de la societat i les experiències crucials com a dona en el vèrtex entre allò que és subjectiu i el que és historicocultural. A *Cariño malo*, per exemple, la recerca es canalitza cap a la relació de la parella fallida, que provoca més dolor que plenitud. En aquesta obra estan ja els tres elements bàsics que caracteritzen la dramaturgia d'Stranger: el punt de vista femení, el ritual i la poesia.

En relació al punt de vista femení, l'obra té com a protagonistes tres personatges femenins que encarnen tres dimensions d'una mateixa dona en pugna amb si mateixa: la passió, el romanticisme i l'intel·lecte o raó. Aquestes tres maneres d'estimar com a dona es debaten contra diverses pautes i maneres de ser en la relació home-dona, algunes, deutores del que és tradicional, i d'altres, lluitant per la renovació. Hi diu l'autora: "*Creo que no basta con ser una 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*".<sup>5</sup>

Altres mirades de dona foren les elaborades a *Malinche*. L'obra tracta de la dona assetjada i enfrontada a la crisi de les seves possessions, de la seva cultura, del seu cos, de les seves creences, de la seva supervivència, del seu poble. S'ubica en aquella situació que les dones han afrontat al llarg dels segles a totes les latituds: la de la guerra de la conquesta. A propòsit del Cinquè Centenari de la Conquesta d'Amèrica, l'autora i el grup recrearen les vivències d'una mare i les seves quatre filles rodejades i amenaçades pels conqueridors. Ells, homes en peu de conquerir-les en diversos plans, els fan viure experiències intenses que les desafien i transformen, fins i tot, en allò que és més íntim. El desig sexual es barreja amb la seducció i després amb la violació i l'abandonament; un nou Déu comença a aparèixer i a qüestionar les creences llegendàries llegades pels avantpassats. També, una nova llengua i escriptura anomenen les coses i el món amb altres paraules. La mare veu que les seves filles ja no hereten el seu saber, i les seves cures no són suficients per protegir-les del mal i de la influència transformadora. Les seves pròpies ètnies ja són unes altres: una filla fou fruit d'una violació; una altra filla ja tindrà un fill mestís. Per acabar, a la seva actual obra, *Tálamo*, Stranger explora la vivència femenina de la nit de noces, on l'amor encara no existeix en la dona.

Un segon element de l'obra d'Stranger és la síntesi de les experiències femenines a través del ritual. La seva inquietud per l'antropologia de la vivència la porta a plantejar-se la subjectivitat plasmada en moments arquetípics de la vida del gènere femení. El ritual de la seducció és un dels que tracta des de diversos angles: la seducció segons la fantasia tradicional, la seducció de la dona-serp en el mite d'Eva, la seducció de les ànimes en la conversió espiritual. A *Cariño malo*, per exemple, el ritual de la seducció és seguit per la lluita de forces masculina/femenina, pel ritual de la caiguda i la perdició, pel de l'assassinat de l'amor, pel de l'expiació de la culpa en el duel, per l'enterrament del model tradicional de matrimoni i, finalment, per la regressió i el fet de néixer novament en la virginitat. Aquest teatre ritual requereix d'una posada en escena amb elements simbòlics amb una forta sensorialitat, amb un ús de l'espai-temps abstracte i amb expressió corporal de les actrius. Tots aquests elements són provocats suggestivament pel llenguatge de la dramaturga en el seu text, bàsicament poètic: "*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 que permiten acceder a los grandes misterios.*"<sup>6</sup>

El tema del temps també té a veure amb el de la lògica i amb el sistema de producció. L'autora planteja la necessitat de sostraurer's a pressions eficients del sistema "*exigidas en la velocidad de la producción, de la crítica y de la competencia, de 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.*"<sup>7</sup>

Les obres d'Stranger tenen una gran economia expressiva, justament per la seva qualitat poètica. En general, els diàlegs són, més aviat, monòlegs interns, on simultàniament el personatge parla a un altre i a si mateix amb una veu que sorgeix de les profunditats de l'ésser. A la vegada, aquest personatge s'estranya de si mateix i sembla que observi des de fora les seves emocions i vivències que relata d'una manera narrativa. Així, el subjecte de l'enunciació és una fusió entre un jo, un nosaltres i un ells, on la veu es remunta a la memòria col·lectiva arcana.

Per exemple, a *Tálamo* s'expressa d'aquesta manera la relació entre Emilia i Arcadio, els nuvis d'un matrimoni arreglat per la família, a la seva primera trobada sols:

*(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 de arrebatar me de los días de 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 si misma.*

*Si pudiera hablar, le diría muchas cosas, pero la sangre me golpea la cabeza y todas las palabras pierden sentido.*

En aquest punt, sense cap transició, *Antonia*, la dona de la parella contemporània que està davant el seu marit en una situació similar, separades per milers d'anys amb l'anterior però també apropades com si fossin la mateixa, continua el diàleg-monòleg amb Arcadio al qual posteriorment s'incorpora el seu marit 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.*

És interessant notar l'ús nou que fa *Stranger* de la relació temps-espai a l'estructura dramàtica. Aguirre ubicava normalment l'acció únicament al passat a fi que les referències del present sorgissin de l'oposició que l'espectador feia amb la seva pròpia realitat (*Lautaro*). Posteriorment combina passat i present mitjançant la tècnica del *flash-back* intercalat en el present (*Los que van quedando en el camino*) o del teatre dins el teatre (*Retablo de Yumbel*). Aguirre, tot i així, sempre respecta les unitats espai-temps dins de cada seqüència dramàtica, i estableix les analogies entre les situacions d'avui i les d'ahir per la juxtaposició de les seqüències. *Stranger*, en canvi, dilueix aquestes oposicions, ja que permet que els diferents temps-espais dels seus personatges s'enllacin mitjançant la intercalació dels seus parlaments i la copresència a l'escenari; amb tot això entra en el temps del mite.

### La generació que advé: el *thriller* de la violència, l'amor i la mort

En els últims tres o quatre anys s'ha produït a Xile una explosió de dramaturgia femenina jove, creada, en gran part, a l'Escuela de Teatro de la Universidad Católica, com a deixebles d'I. *Stranger* i M. A. de la Parra. D'un corpus de deu textos, la meitat ja estrenats, és possible identificar-ne trets que ja es perfilen com a propis d'aquesta generació. Com que es tracta d'una llavor encara per desenvolupar, destacarem únicament el seu llenguatge i l'esperit distintiu respecte a les ja enunciadades Aguirre i *Stranger*.

La majoria de les obres fugen del realisme. O bé exacerben la ironia, el joc desbocat de les situacions i personatges, l'esquetx que s'acosta a l'absurd (*Mala leche*, Verónica Duarte; *Nina*, Sandra Cepeda), o bé exploren les situacions poèticament (*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 bé s'ubiquen en mons fantàstics i onírics, alguns d'atmosfera de ciència-ficció (*Toro rojo: memoria futurista*, Verónica Duarte).

Una constant destacable és que la majoria construeix l'acció dramàtica sobre la base del misteri, d'un secret o d'alguna cosa desconeguda que enrareix les vides tràgicament, en una explosió de violència i mort. En totes elles hi ha un assassinat i un suïcidi, a excepció d'una en què l'origen del que passa és una violació reiterada de tres nenes púbers.

Aquestes violències estan normalment interconnectades amb una modernitat desaforada, individualista, on la competència i el narcicisme impedeixen tota relació amorosa fructífera. La traïció és una regla de relacions que no respecta lligams familiars, de parella, de col·legues, d'amistat. Altres, tenen un sabor més arcà i es vinculen amb la lluita entre les grans forces del bé i del mal que embruten la puresa possible de l'amor i reprenen mites i recreen obres nuclears de la cultura occidental com *Fausto*. També apareixen els temes d'incest i els amors prohibits que la naturalesa humana



incita una vegada i una altra, en contextos de domini social. És a dir, es tracta de la reescriptura dels mites, posant la dona com a protagonista vulnerable o salvadora.

L'ambigüitat de les identitats és una constant, ja que els personatges apareixen amb màscares, robes o formes que encobreixen el seu veritable ésser. Els ambients estan enrarits, el misteri penetra per les esquerdes, les dones queden atrapades o condueixen jocs que poden il·luminar les situacions i la seva pròpia realitat. Existeix una enyorança pels amors impossibles, per la infància, per la restauració de la confiança, per la seguretat o la fe. Les amenaces són moltes, la soledat és el destí dels temps. La recerca d'allò que és diferent és desesperada, però també és forta la ràbia entre la desil·lusió i la burla de somnis trencats per la incapacitat (en general, de l'home) de mantenir relacions vives, lleials, poderoses en passió i espiritualitat.

Es tracta d'una generació de dones joves que es llençà a l'escriptura amb desimboltura i atreviment. El tema social és per a elles un transfons, no pas el tema principal. És un entorn que defineix alguns tipus de relacions i personalitats que s'han acostumat a resoldre els conflictes amb violència assassina, amb engany, fent que cadascú, en especial la dona, desenvolupi la seva intel·ligència i l'instint per identificar els veritables rostres i ànimes, i sortir del laberint. A vegades, quan el context és el de la modernitat, existeix un maquiavelisme que planifica malèvolament les accions. En altres ocasions, són les forces permanents del destí les que reiteren míticament les lluites i desitjos magnètics ancestrals entre el bé i el mal, entre l'amor del pare i la filla, entre la possessió i l'entrega, entre la vida i la mort.

Són obres d'escenes curtes, vertiginoses, de llenguatge ràpid, de construcció dramàtica progressiva que tendeix a dilucidar el misteri. Són *thrillers*, a vegades emparentats amb el cinema negre, que no moralitzen a través del llenguatge ni defensen grans postulats historicopolítics. Els seus finals són com els d'un conte curt: en una ràpida pinzellada, permeten al públic entreveure les motivacions i rostres ocults que desencadenaren l'acció de perquisició i descobriment.

És una dramaturgia també pensada i feta per a l'escenari. Que no se substraïa a les emocions fortes i als cops d'efecte. Que expressa una dura realitat històrica de Xile i del món de les últimes dècades, situada en el pla de la vivència privada femenina. Des d'allà també es fa la història i el teatre.

Santiago, juliol de 1997

## NOTES

1. AGUIRRE, I. *Lautaro*. (Prólogo). *Teatro chileno Contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. P. 1110.
2. *Ibíd.* P. 1111.
3. AGUIRRE, I. *Retablo de Yumbel*. Chile: Lar, 1987. P. 15
4. — *Las Pascualas*. Segona versió. Libreto a mimeo. Santiago: Biblioteca de Teatro UC, 1975.
5. STRANGER, I. "Margarita". Ponencia presentada en el Seminario sobre Mujer en el Centro de Extensión de la P. Universidad Católica de Chile, Mayo, 1997. Inédito.
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*