



Itinerario: La mujer en el teatro chileno*

María de la Luz Hurtado
Universidad Católica de Chile

Hay un extendido mito acerca de la activa participación de la mujer en el teatro chileno, dentro de la atmósfera complaciente del país que se precia de ser vanguardia en Latinoamérica de una serie de fenómenos de modernidad. Pero los datos en este campo cuestionan la retórica acerca de nuestro respeto a las diferencias y a los espacios de expresión del otro: En nuestra dramaturgia, desde la mujer ha sido cuantitativamente poco lo expresado. Sobre la mujer —desde un discurso masculino— han sido variadas y persistentes las elaboraciones realizadas. Sólo en los años más recientes (alrededor de los '90) esta situación ha ido encontrando un mayor equilibrio, augurando una nueva etapa en nuestra vida cultural.

Para encontrar las claves de este enigma, recorri el desarrollo histórico de nuestro teatro, su organización institucional, sus relaciones con la vida socio-cultural y las transformaciones de las prácticas creativas¹. Entiendo como teatro, por cierto, no sólo la escritura dramática sino también su representación escénica: el espectáculo. La interrogante planteada era si la mujer en el campo de lo teatral, a través de cualquiera de sus oficios (actriz, dramaturga, escenógrafa, productora, directora, empresaria, etc.), ha sido capaz, en cada etapa histórica, de redefinir el campo expresivo esta-

blecido, aportando una singularidad atribuible a su condición y ejercicio de lo femenino.

Al respecto, he llegado a plantear la siguiente hipótesis: **En Chile, la incursión en nuevos campos del quehacer teatral y el establecimiento en ellos de tradición propia ha sido labor eminentemente masculina. La mujer se incorpora profesionalmente a lo teatral recién en el siglo XX y siempre con retardo en relación a sus áreas de participación: sólo cuando un oficio teatral está establecido y ha surgido un área nueva que concentra el interés masculino, queda espacio para la mujer en la anterior disciplina.** Las condiciones para que esta constante cambie se dan a fines de los 80, ligadas a transformaciones en los modos de creación teatral, en las relaciones de trabajo y en los ámbitos de formación profesional especializada.

Por lo tanto, la mujer siempre entra a lo teatral a espacios ya ocupados y definidos en sus lenguajes, modos de creación y organización. Suele realizar el ejercicio de su creatividad sin mayor conciencia de género, aunque en el campo de la dramaturgia, desde la segunda mitad del siglo XX, es posible reconocer algunas orientaciones comunes en su trabajo, ligadas profundamente al lugar de lo femenino en nuestra

* Ponencia presentada en **Un escenario propio - A stage of their own**, Universidad de Cincinnati, USA, octubre de 1994.

1. Este recorrido es una relectura de dos investigaciones realizadas por mí en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile: **Un siglo de teatro en Chile: 1890-1990**, apoyado por DIUC y Fondecyt, y **Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social**, apoyado por Fundación Andes. Ambos están por publicarse.

cultura latinoamericana. Sólo en las más recientes generaciones se atisba una búsqueda programática en algunas mujeres por crear lenguajes teatrales que las expresen diferencialmente, estimuladas por su actual dominio de todos los campos de la expresión de este arte.

Tardía y dificultosa conquista del escenario nacional

No sólo a las mujeres sino que en general al país le fue muy difícil establecer una tradición y una cultura teatral escénica, lográndola más de un siglo más tarde que nuestros vecinos del Cono Sur. Durante la colonia, no se realizó en Chile más que teatro ceremonial y de calle, ya sea las festivas *mascaradas* o el teatro religioso –autosacramentales principalmente– rápidamente empobrecido su esplendor barroco y censurado no sólo por Carlos III en 1765 sino también durante la república en 1823, asustados los hombres ilustrados e iluministas del sincretismo popular mestizo que ellos estimulaban. Recordemos que Chile era durante la colonia una Capitanía General, con aire de cuartel más que de corte. A fines del siglo XVIII, era impensable que allí existiera la vida teatral del Virreinato del Perú, por ejemplo, donde la bella mestiza Perricholi se daba el lujo de ir directamente de los escenarios teatrales, donde desplegaba sus talentos de actriz, al palacio del Virrey Amat en calidad de amante predilecta y pública. En Chile, a la fecha, habían habido escasísimas y muy controladas temporadas teatrales, organizadas por empresarios españoles.

Sólo tras la Independencia se edifica el primer corral de comedias, en 1820, a instancias de los hombres ilustrados que acceden al poder. Pero su voluntad política no es suficiente: la falta total de tradición en las artes de la actuación lleva a la paradójica situación que los únicos que en esas remotas tierras han visto u oído algo de la escena teatral son los españoles hechos prisioneros en la guerra independentista. Algunos de ellos formarán la primera compañía teatral republicana, y las más encendidas loas a la libertad las harán estos hombres cuyo camino es del escenario a la prisión. Desde

entonces, quemar etapas hacia una producción propia ha sido un proceso lento y para nada homogéneamente progresivo.

Durante todo el siglo XIX y hasta ya bastante entrado el XX, hay una ausencia total de profesionales chilenos del teatro en el área del espectáculo. La vida teatral es nutrida por países vecinos, entre cuyos artistas destacan singulares actrices: la peruana Carmen Aguilar, sensual y fumadora de puro, cual Perricholi revivida; las argentinas Teresa Samaniego y Trinidad Guevara o, de más lejos, la María Guerrero o la Bernhard, junto a las divas venidas con compañías españolas e italianas. En este periodo, sólo hay teatro chileno aficionado, familiar o de organizaciones sociales. ¿Qué impide que se asuma el escenario como un oficio de vida? ¿El estigma social, religioso y moral que aún lo ensombrece? ¿Temor a exponer el cuerpo, la voz, el gesto ante un público de iguales, acostumbrado a saborear el acento y el temple extranjero como un atractivo especial de lo teatral?

Arquetipos femeninos en la dramaturgia del s. XIX e inicios del XX

Durante el s. XIX tiene gran prestigio social y cultural el cultivo de las letras. La ilustración es el modelo de los intelectuales y de los culturalmente inquietos. Basta con ser traductor de obras (del francés, principalmente) o escribir piezas teatrales de acuerdo a la inspiración del momento (neo-clasicismo, romanticismo, costumbrismo, etc.) para ingresar al círculo de los promotores y practicantes del teatro. Ojalá las obras lleguen a eternizarse en la imprenta y también interesen a alguna compañía en gira para su representación, a lo mejor, incluso traducidas a otro idioma. La dramaturgia logra así afiarse como forma literaria en el concierto de la cultura nacional.

Sólo hombres cultivan la escritura dramática por más de un siglo. Los géneros y tipos humanos desarrollados son primarios, pero de rasgos muy nítidos e influyen fuertemente en la creación posterior. En general, los personajes femeninos están tensionados en sus caracteres y función dramática. Justa-

mente, la estricta definición de roles y rangos de acción aceptados de la mujer decimonónica favorece que lo dramático surja de su transgresión. Mencionaremos algunos arquetipos usuales:

- En obras de exaltación patriótica, escritas al calor de las revoluciones que abren y cierran el siglo, o también con ocasión de guerras limítrofes, se produce una exacerbación de los valores masculinos: la identidad nacional se define como la de un *pueblo varonil*. La mujer ante ello funciona en dos alternativas polares. O es ella la más valiente, audaz y leal, conduciendo simbólicamente la batalla como **La victoria frente al pueblo**, con lo que provoca un fuerte impacto emotivo por transgredir su *naturaleza* débil y su espacio privado. Es así la heroína que magnifica el valor tributado, cual figura alegórica y mítica. La alternativa opuesta es que la mujer quede profundamente menoscabada en esta cultura *viril*. Ella se declara imbuida totalmente de tal espíritu y reniega de su cuerpo y de su naturaleza, que le coartan su único accionar valioso: *Teresa: Si yo, renunciando a esta débil envoltura, a esta cadena que llevamos las mujeres, pudiese acompañarlo al campo de batalla...pero tendré que permanecer inmóvil y privada del gusto de sacrificarme...* (Onofre Avendaño: **Por la patria**, 1898).

- En obras de diversos estilos y temas, insertas incluso como tipos dentro de obras realistas, surge la figura de la mujer-arpa, ya en su edad adulta o en la vejez. Representa el mal exacerbado con su conducta castradora y perversa. Este corazón duro de mujer provoca vuelcos en las intrigas dramáticas, puesto que transgrede la expectativa de su naturaleza supuestamente maternal y tierna. Muchas veces, son estas arpas las verdaderas responsables de los crímenes y deslealtades políticas y amorosas de los hombres sujetos a su influjo, a menudo, sus propios hijos o parientes.

- Otro personaje arquetípico que carga las tintas contra la mujer es el de la beata: hipócrita, murmuradora, calumniadora, destructora de la intimidad y felicidad ajenas por envidia, moralismo farisaico y represión sexual malsana. Suele ser un demonio femenino sin sotana: el *tartufo* y el sacristán intrigante son de un tono menor comparado al de la *beata*. Es que son de

temer las mujeres activas, planificadoras, mundanas: se oponen a la pléyade de personajes femeninos —en general, de mujeres jóvenes— sin opinión propia: las *mosquitas muertas* cuyos padres o tutores viven vicariamente sus vidas.

En general, los personajes femeninos en la dramaturgia del siglo XIX no tienen espacios en los que se muevan con soltura y propiedad: suelen jugar roles polares, con cuotas de histerismo exaltado o depresivo.

- Obviamente, también en este tiempo existen espíritus iluministas que abogan por la causa femenina como parte de la emancipación general de la sociedad, pero su círculo hermenéutico los traiciona irremediablemente: el revolucionario Fray Camilo Henríquez, impulsor de la modernidad ilustrada, tras ponderar el que en Filadelfia (USA) las mujeres tengan organizaciones sólo comandadas por ellas y que pueden *andar solitas por las calles sin que hombre alguno se atreva a hablarles* (probablemente pensando en la mujer de ascendencia hispana que no puede salir a la calle sin acompañante o *chaperón*, so pena de perder el honor), pone en boca de una joven mujer lo siguiente: *Y cuidaremos gallinas e iremos a vender a la plaza hasta que Dios Nuestro Señor nos dé un buen marido que nos mantenga.* (**La inocencia en el asilo de las virtudes**, 1817).

La frase que puede resumir al modelo positivo de protagonista femenina de ese siglo es la escrita por este mismo padre de la patria: *Hija mía, ya sabes que la gloria de una heroína es morir por su patria y que la gloria de toda mujer es morir por el honor* (C. Henríquez: **La Camila o la patriota de América**, 1817).

- En efecto, el **drama de honor** es un género principal desarrollado por herencia española. El honor por cierto no se da en otros planos posibles como el de la política o la fe pública: se simboliza en la castidad femenina, afrentada principalmente cuando otro hombre posee a la mujer propia. Tres posibilidades son trabajadas hasta ya entrado el siglo XX, todas tendientes a la resolución trágica con visos melodramáticos por

medio de la venganza, el asesinato y la muerte:

– El adulterio: *Juan: ...si tú te hubieras pertenecido, si en ti no hubiera estado algo que era mío, esto es, mi nombre y mi honra, bien podría ser perdonado tu extravío; pero como habías dado lo que no era tuyo, como habías manchado de infamia lo que a mí me pertenecía, eres culpable. (...) Fuiste condenada a morir.* El marido hizo de juez de la esposa infiel, justificado en su razón objetiva. Esta cita corresponde al clásico de la dramaturgia chilena del siglo XIX: **El tribunal del honor**, de Daniel Caldera (1877).

– La violación: En **La marejá** de Antonio Orrego Barros (1910), el novio de la mujer ultrajada sufre menos por el dolor de ella que por el propio. Desplaza la tensión dramática a su persona desde la mujer violada, reducida a objeto del honor masculino: *Julián: ¿Que yo eje pasar esta afrenta que mi han hecho en ti? ¡Renuncia! ¡Si es mi honor!*

– La prostitución: merece estudio aparte la fijación de los autores en las prostitutas y casas de remolienda, infaltables en el teatro y el cine chilenos. La madre o la novia del protagonista masculino son prostitutas, y causan su violencia y desapego afectivo a la vida. En caso de no tener vínculos previos con las prostitutas, éstas representan la proyección conjunta de sus fantasías eróticas y de sus deseos de espiritualidad, en un engendro de prostitutas-virgenes (demonios y santas a la vez), redimidas por el amor del protagonista. La muerte de la prostituta suele también ser el precio de su honor mancillado. (Melodrama clásico chileno: **Go-londrina**, de Nicanor de la Sotta, 1923).

De la primera a la segunda guerra: la pregunta por lo femenino y lo masculino

La mujer accede a la dramaturgia durante el siglo XX: tres o cuatro de ellas escriben teatro en las primeras dos décadas (primera obra de texto conservado y registrado por mí: **Epidemia de amor** de Raquel Echaurren, 1906, juguete cómico). No están ellas en la primera línea profesional, son escasamente representadas y no persisten mayormente en este oficio, salvo Elvira Santa Cruz de Ossa, que escribe alrededor de



Mujeres del teatro chileno en "Un escenario propio", Cincinnati, U.S.A., 1994: María de la Luz Hurtado, investigadora; Isidora Aguirre, dramaturga y Amaya Clunes diseñadora.

1917. En la generación de transición del 30 al 40 aparecen más nombres femeninos, pero aún son escritoras que ocasionalmente incursionan en el teatro (Magdalena Petit, Gloria Moreno, Teresa León, Patricia Morgan, Deyanira Urzúa de Calvo). Al igual como ocurriera con los dramaturgos del s. XIX, éstas son mujeres de intereses y actividades muy diversas, y el teatro es una de sus aficiones intelectuales, artísticas y sociales, al que se dedican sólo ocasionalmente.² Como corolario, ya hacia el 40 y el 50, hay mujeres que se desarrollan en el campo del radioteatro melodramático como dramaturgas (Olga Cáceres, Blanca Arce).

2. Ver Rojas, B. y P. Pinto, editores: **Escritoras chilenas: teatro y ensayo**. Ed. Cuarto Propio, Stgo., 1994.

Este puñado de mujeres escritoras naufragan dentro de la verdadera explosión de dramaturgia nacional del período, en auge cuantitativo y cualitativo. Los dramaturgos (hombres) logran hacer de esta práctica su profesión principal, que desarrollan ya no como literatura sino con sentido del espectáculo.

Es que ya ha aparecido, en 1918, la primera generación de profesionales de la escena, con actores y compañías totalmente formadas por chilenos. Es la época en que el teatro chileno conquista al público nacional a través de una forma de actuación que genera una corriente emocional entre el escenario y la platea. La empatía con el actor acerca al espectador al drama: se identifica con el actor y, a través de él, con el personaje. Esto lo logran los grandes divos, más de 15 de especial renombre (Flores, Frontaura, Barrenechea, Lillo, Sienna, Báguena, Bührle, Rojas). Las actrices en esta primera vuelta no lograron trascender masivamente (salvo quizás la comedianta Elena Puelma) y accederán a ser empresarias de compañías entre el 40 y el 50 en sociedad con sus maridos (Vargas-Durante; Córdoba-Leguía). Probablemente con ello perdieron oportunidad de equilibrar los polos de la discusión de la época.

En la dramaturgia de este principio del siglo XX, aún principalmente masculina, el tema central, aparte del de la *cuestión social*, es el de la modernidad y el cambio de rol de lo femenino y lo masculino. La definición de roles hace crisis por todos lados: los hombres se sienten explotados en su función de proveedores por las mujeres consumistas que los asfixian. Ellas, por su parte, piden más aprecio por su vida intelectual y emocional, y sólo ven a su lado hombres adictos al trabajo o a la vida social, en función del poder político o económico. Quieren entrar a la cosa pública, al trabajo, al estudio. Hay hombres que aspiran a dar espacio a su dimensión femenina: como artistas, como seres sensibles a su vida interior y a sus emociones, como personas necesitadas de una relación de amistad espiritual con las mujeres. Se produce así una interesante alianza entre el artista *modernista* y la mujer: ambos exigen a la sociedad que acoja un modelo de persona que incorpore dimensiones tradicionalmente monopolizadas por el otro sexo.

Sin embargo, el asunto se torna muy complejo en segundo análisis. Es el caso de un dramaturgo fundamental de esta generación —Armando Mook—, obsesionado por las tensiones provocadas por la mujer en la modernidad. A modo de un naturalismo strindbergiano, concibe a la mujer como *devoradora* de hombres, que los empuja a la locura y a la disolución de su yo racional (*La serpiente*, 1920 y *La araña gris*, 1923). Cuando en *Natacha* (1925) apoya a la mujer que se rebela contra el matrimonio y opta por ser madre soltera, en la resolución final regresa a la triada madre-padre-hijo dentro del matrimonio. Lo que a primera vista pudo parecer una dramaturgia pro feminista, sometida a herramientas de análisis de la psicología profunda en un reciente estudio interdisciplinario, se concluye que *es una proyección masculina de lo que sería la emancipación de la mujer, pero no es una emancipación vista desde lo femenino*.³ Aun más, en *Rigoberto* (1936), revierte la situación: es el esposo quien sufre todas las vicisitudes y humillaciones dentro del matrimonio, propinados contra él por el matriarcado férreo de la suegra, la esposa y la hija. La obra trata sobre el proceso de liberación de Rigoberto quien, en delirante rebeldía, rompe todas las reglas impuestas por sus mujeres, insulta a la suegra *arpiá* y gana el amor de la esposa y de la hija, impresionadas ante este *verdadero* hombre. Lindante en el sainete grotesco, Mook vira desde los dramas realistas psicológicos a una sátira cada vez más persistente a los cambios de rol de la mujer.

El sainete y el melodrama se afianzan hacia los años 20 y 30, géneros que, en sus manifestaciones cristalizadas, son básicamente antimodernos, ya que abogan por la mantención del rol femenino *en el lugar que le corresponde*.⁴ La sátira más aguda se la lleva la

3. Morel, Consuelo: *Algunos elementos de la identidad femenina en la dramaturgia chilena*. Revista Apuntes N° 107 de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Stgo., 1992, pg.76.

4. Hurtado, M. de la Luz y Loreto Valenzuela: *Teatro y sociedad chilena en la segunda mitad del siglo XX: el sainete*, en Revista Apuntes N° 92, Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Stgo., 1984 y *El melodrama*, en Revista Apuntes N° 91, Stgo., 1983.

mujer que posa de liberada o que tiene rasgos masculinos por su carácter fuerte. **La doma de la bravía** es el modelo arquetípico que subyace en los sainetes, y se celebra al personaje masculino que se sale con la suya para cortejar a jovencitas atractivas y para vivir a costillas del trabajo de la mujer.

La viuda de Apablaza, una de las obras cumbres de nuestra dramaturgia (Germán Luco Cruchaga, 1928), tragedia inspirada en **Fedra**, acoge el tema vigente de la inversión de roles y agrega a la pasión incestuosa de la mujer por el hijastro la transgresión de otro tabú sagrado: la mujer tiene rasgos masculinos (dirige los trabajos de la hacienda, tiene autoridad sobre los peones del campo como un patrón, toma la iniciativa sexual y ejerce un pseudo derecho de perna medieval). Se valoriza este carácter al final de la obra, en un comentario de un campesino sobre la viuda que recién ha cometido suicidio: *Era más rehombre que toos nosotros*.

Generación del 50: Los teatros universitarios

La década del 40 en Chile es una de gran impulso a la modernización, basada en el modelo de **desarrollo hacia adentro** o de sustitución de importaciones, a través de un activo rol del Estado. El lema de la época *gobernar es educar*, junto al de *pan, techo y abrigo*, manifiesta que el Estado benefactor ubica a la cultura entre las necesidades esenciales de la población. Las artes son acogidas en las universidades, donde el teatro es *experimentado* (U. de Chile) y *ensayado* (U. Católica) en vistas a renovarlo desde sus bases, convirtiéndolo en un arte integral. Estos teatros universitarios, que modernizaron la escena y los repertorios, encontraron su base de apoyo en los sectores profesionales medios y altos, legitimando el oficio con este respaldo social, intelectual y artístico.

En este contexto, por primera vez en el teatro chileno aparecen actrices de personalidad artística interesante (la excepción previa era Ana González y, desde el folklore, Elena Moreno), capaces de labrarse un nombre equivalente al de los actores: María Cánepa, Bélgica Castro, Marés González, Silvia Piñeiro, María

Maluenda. Pero en verdad, en esta etapa, los gestores del espectáculo y de la creatividad escénica son los directores, oficio recién introducido en nuestro país. Los repertorios, los estilos de actuación, la estética escénica, las escuelas pedagógicas son desarrollados bajo el estímulo y orientación de grandes maestros del teatro: Pedro de la Barra, Agustín Siré, Pedro Mortheiru, Eugenio Dittborn, Eugenio Guzmán, Pedro Orthous, Jorge Lillo. Huelga decir que en los primeros 30 años desde la introducción del director en la escena nacional, no hay **ninguna** mujer que ejerza este rol en producciones centrales del teatro profesional. El teatro para niños es un área en que entretanto se ejercitan como directoras, al igual que el teatro de extensión a estudiantes e instituciones. Teresa Orrego, por ejemplo, única mujer que dirigió en el Teatro de la Universidad de Chile antes de 1971, se inició en este circuito (estrena en 1955 **Jinetes hacia el mar** y **La carroza del Santo Sacramento**, y **El gesticulador** en 1957, estrenado en el teatro Talía y no en el Varas), para luego coronar su carrera con la dirección de **La ópera de tres centavos**, de Brecht, en 1959, en el Varas.

La escenografía y el diseño teatral sí son especialidades que acogieron a la mujer ya en una segunda generación de profesionales, hacia fines de los 50 y los 60: junto a Bernardo Trumper y Oscar Navarro destacaron Amaya Clunes, Bruna Contreras, Edith del Campo y Lidia Villablanca, entre otras.

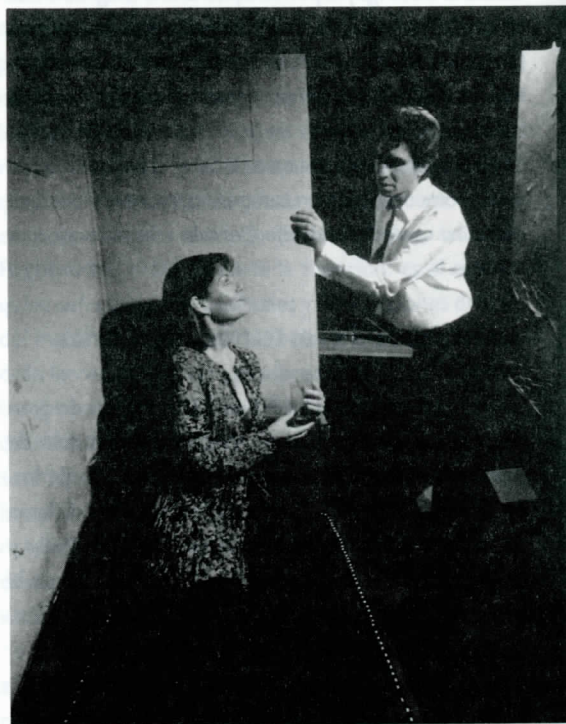
La vasta tradición de dramaturgos profesionales a través del siglo XX ve surgir en la década del 50 finalmente a un pequeño grupo de dramaturgas, las cuales ejercen en igualdad de condiciones con los dramaturgos: trabajan temas e inspiraciones similares, los estilos son los que prevalecen en ese tiempo, muy influidos por las vanguardias europeas y norteamericanas. Estas dramaturgas son publicadas y estrenan en los principales teatros del país, con el concurso de los más destacados profesionales de la escena. En este sentido, juegan en el mismo terreno que los hombres: en los muchos concursos de dramaturgia realizados en esos años, hubiese sido difícil distinguir a un dramaturgo de una dramaturga que postularan en el anonimato de los seudónimos asexuados. El ser dramaturga

no fue desde entonces un handicap a-priori en el medio teatral nacional. Debemos agradecerse a la brillantez de Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Gabriela Roepke, y, en verdad, a no muchas más (Isabel Allende, Dinka Ilic de Villarroel, Gloria Cordero; en el teatro infantil, Mónica Echeverría) que compartieron escena con Egon Wolff, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Luis A. Heiremans, Fernando Debesa y Fernando Cuadra, entre otros. Una de ellas se llevó las palmas del favor del público: Isidora Aguirre es autora de la obra de mayor éxito del teatro chileno (**La pérgola de las flores**, 1960, montada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica).

En los 60, el tema político-social prevalece y subordina a los demás intereses y exploraciones. Bajo la mirada de una crítica feminista actual, obras consideradas entonces progresistas parecen ahora ultra conservadoras por el esquemático rol asignado a las mujeres. La prevalencia aún de modelos melodramáticos las siguen recluyendo a la intimidad de la familia, donde es reserva de amor incondicional y valores tradicionales (**Deja que los perros ladren** de Sergo Vodanovic, por ejemplo, y algunas obras de Wolff).

Pero tras un análisis más detenido, podemos identificar constantes en la obra de I. Aguirre y M. A. Requena, que podemos vincular a su condición femenina. Con un énfasis especial, ellas centran su dramaturgia en la recuperación de la memoria histórica y social, basadas en mitos, leyendas, rituales, canciones y tradiciones populares. Otro eje de fascinación en ellas son los personajes, ambientes y cultura indígenas, que las llevan a incorporar al texto lenguas aborígenes en toda su sonoridad y dignidad. La ligazón a la tierra madre —la Pachamama— es el vínculo esencial de sus personajes con un entorno que funde la concepción mágica y expresiva de la naturaleza. Isidora Aguirre recurre a la historia para transparentar a través de ella los grandes desafíos del presente: el tejido cultural y social es permeable en el tiempo, y de esa experiencia vivificada brotan las claves enriquecidas para iluminar nuestras vidas y luchas. En **Las tres Pascualas**, **Los que van quedando en el camino** y **La pérgola de las flores**, sus investigaciones antropológicas e históricas se

vuelcan con gracia y liviandad en un lenguaje apoyado en la escena: sus proposiciones escenográficas, de iluminación y utilería, la música, canciones y coreografías se enraízan en el arte popular, transmutado a sus elementos esencialmente teatrales. María Asunción Requena nos transporta a su vez al mundo de los alacalufes, los onas, los chilotos y los colonizadores hispanos, en espacios desolados, inhóspitos y de abrumadora belleza, donde se teje lo mejor y lo peor del encuentro y choque de las culturas americanas.



El continente negro, de Marco Antonio de la Parra, en dirección de Paulina García, 1994.
En la foto: Coca Guazzini y Alex Zisis.

Planteamos la tesis de que estas características son vinculables a lo femenino latinoamericano: en la inauguración de este **Escenario propio**, Sandra Cypess dijo que una definición en lengua inglesa de *tradición* era el *conocimiento traspasado de padre a hijo*. En América Latina, sin duda, la encargada del traspaso de ese saber es la mujer. Ante la ausencia de padre en la



Los socios, de Andrés del Bosque, 1990. En la foto: Andrés del Bosque, Patricia Guzmán, Alejandra Gutiérrez (directora) y Sergio Hernández.

familia, rasgo sociológico característico de nuestras sociedades, en la cual la raza indígena es heredada por el lado materno, es la madre y la mujer en general la transmisora fundamental de la tradición. Nuestras dramaturgas dan prueba de ello.

Transformaciones producidas por la creación colectiva: los 70

Un factor importante en el *deshielo* de las jerarquías existentes en el teatro fue la introducción de la creación colectiva como método autoral y de puesta en escena, que se extendió como reguero de pólvora en el medio teatral chileno, así como en América Latina. No es que crea que las obras realizadas con este método sean superiores a las de autor unipersonal; por el contrario, suelen ser más débiles y perecibles en muchos sentidos. Lo que postulo es que introdujo un profundo cambio en las relaciones humanas y en los resortes creativos, el que aún hoy gravita decisivamente en el medio teatral, favoreciendo la participación y el despliegue de identidades diferenciales.

La creación colectiva se apoya en ejercicios de improvisación actorales en el escenario, estén o no

basados en un texto previo. Se produce una confrontación total: de cuerpos, gestos, sonoridades y palabras corporizadas en escena. Allí nadie se puede erigir en representante de toda la humanidad, oculto en la abstracción de la idea transpuesta al papel. La mujer creadora de un ejercicio escénico, de una improvisación, que aporta o prueba un texto, una imagen o un vestuario, ha de hacerlo a partir de su ser individual, específico, plétórico de marcas y huellas dejadas por su historia personal, empezando con su propio cuerpo.

La creación colectiva incentiva a cada actor a transparentarse a sí mismo en el personaje. De hecho, incluso los nombres verdaderos de los actores identificaban a los personajes en las primeras creaciones colectivas. Se promovía la

discusión de cada parlamento, de cada escena, para descubrir su función dramática y asegurar que fuese expresión auténtica del sentir y pensar de los miembros del grupo. Se exploraba en la capacidad expresiva de los lenguajes no verbales. Los resultados de estos procesos se ponían bajo sospecha: se ejercía la crítica respecto a la propia creación. De a poco, a través de la técnica del collage de escenas, sketches u obras cortas, cada actor fue familiarizándose con la palabra de fuerza dramática, con el uso de su cuerpo y voz como lenguaje, con el imaginar colores, texturas y diseños en sus vestuarios y maquillajes, con sentir la diferencia entre realizar una escena en el marco de una u otra iluminación y respaldo sonoro, siendo este último muchas veces emitido por su propio aparato vocal. Esos elementos no pueden abstraerse de las especificidades de sexo, sino de género, de los participantes.

El resultado de una creación colectiva suele ser, entonces, el compromiso tras la confrontación de subjetividades, experiencias y corporizaciones, tras valorizar cada elemento en su oposición con una estructura sintagmática y paradigmática, tras preguntarse acerca de las proyecciones ideológicas de estas combinaciones, de la relación sensitiva y de impacto emocional

que provocan en el público. Sin duda, en los primeros tiempos, ésta fue enfrentada de modo muchas veces rígido, definido más por lo ideológico político inscrito en matrices unilaterales que en una auténtica indagación de lo oculto y misterioso. Aun así, incorporó a la mujer a las diferentes etapas y funciones de la creación escénica, la indujo a una actuación más participativa y exploradora de su cuerpo y sus imágenes, a adquirir una visión estructural y de conjunto de la dramaturgia y la puesta en escena y, finalmente, robusteció la idea de grupo creativo, que trabaja sin grandes jerarquías internas.

No obstante, la participación femenina se sustrae cuando llega la hora de fijar el texto por escrito. Por ejemplo en ICTUS, principal grupo chileno de tradición en la creación colectiva, el nombre aportador de Delfina Guzmán cede terreno al de Nissim Sharim o de algún otro hombre partícipe de la experiencia, aparentes monopolizadores de la palabra escrita.

La única otra mujer que, como excepción, ejerce como directora en el teatro profesional es Alejandra Gutiérrez, egresada en 1969 del Instituto Central de Teatro de Moscú (Gtutis). En 1972, dirige en una relevante compañía independiente (Cía de los Cuatro: **La historia de la guita**, del argentino Enrique Silberstein, en la Sala Petit Rex) y en un grupo vinculado al Movimiento Sindical, el Teatro Nuevo Popular (**Tela de Cebolla**, de Gloria Cordero), mientras que en 1973 dirige en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) **Los desterrados**, de Víctor Torres, en la sala Antonio Varas. El Golpe Militar la lleva al exilio, como a tantas personas del medio teatral que ven desarticulados sus proyectos creativos, laborales y personales. Pasarán décadas antes que la mujer dentro de Chile pueda asentarse en el campo de la dirección teatral, la que no se vio favorecida por el nuevo contexto político cultural.

Tiempos de dictadura militar: 1973-1989

Durante el Gobierno Militar, desde 1973 a 1989, el exilio nos llevó a la tumba, por ejemplo, a la dramaturga María Asunción Requena, en tanto Gabriela Roep-

ke ya residía por años en Estados Unidos y abandona la escritura teatral. De aquí que Isidora Aguirre fue la única dramaturga profesional que, en esos difíciles años, puso la voz crítica y sensitiva de la mujer en el escenario. Con obras de variados niveles de alusión a la realidad, recurrió nuevamente al paralelo histórico, como en su celebrado **Lautaro** (1981) o en **Diálogo de fin de siglo** (1988). Ya más cercano el fin del régimen, trata derechamente el tema de los desaparecidos en su **Retablo de Yumbel** (1986), el que también mantiene vínculos con ritos y leyendas populares. Sólo la acompaña en la ciudad nortina de Iquique una dramaturga, Iris di Caro, quien con su **Yuyanskay** (1985) reafirma el interés de la mujer en las culturas indígenas.

Fue, no obstante, éste un tiempo de rica actividad teatral en Santiago —habiendo ésta decaído notablemente en provincias. El Teatro de la Universidad Católica persistió entre los universitarios y el teatro independiente presentó un amplio espacio de creatividad. Muchas actrices formaron compañías y las mantuvieron en funcionamiento gracias a su capacidad empresarial, o contribuyeron activamente en sociedades teatrales: Ana González, Luz M. Sotomayor, Ana M. Palma, Paz Yrarrázaval, M. Elena Duvauchelle, Jael Unger, Delfina Guzmán, Susana Bomchil, Alicia Quiroga, Malú Gatica, Liliana Ross, Carla Cristi, María Cánepa, entre otras. El teatro de grupo fue el principal soporte institucional, y si no ya la creación colectiva total, el trabajo participativo de actores y actrices primó en la elaboración de textos y puestas en escena.

Las actrices chilenas, junto a los actores, dieron la cara arriba del escenario día tras día, desafiando la censura y la represión. Establecieron un cálido y estrecho vínculo con el público, ansioso de complicidad y de testimoniar su adhesión a valores democráticos y de defensa de la vida humana, tema de la mayoría de las obras del periodo. Si bien sus aportes como escenógrafas solieron ser notables (S. Bomchil, L. Sotomayor), y por cierto fueron activas partícipes en los montajes, sin embargo no hay ninguna mujer que dirija la totalidad de la puesta en escena. El espectáculo teatral, en sí metafórico de esa coyuntura, tan lleno de imágenes y de delicadas alusiones a través de los silencios, los gestos,

la intención del hacer y el decir, tampoco encontró entonces una mano femenina que lo condujera íntegramente.

En 1987 se quiebra el monopolio histórico, salvo las anotadas excepciones, de directores masculinos de teatro profesional para adultos cuando Ana Reeves dirige **Los hermanos queridos** del argentino Carlos Gorostiza en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile y M. Elena Duvauchelle hace otro tanto en el Nuevo Grupo con **La secreta obscenidad de cada día**, de Marco A. de la Parra. Ambas son actrices formadas en la década de los 60 en los teatros universitarios y participaron intensamente en las creaciones colectivas de fines de los 60 y los 70. Otras actrices con similar o mayor experiencia (tras 20 a 30 años de vida profesional como actrices) se les unen desde entonces en la tarea de dirigir: la misma Delfina Guzmán, Silvia Santelices, Yael Unger, Carla Cristi, Orieta Escámez etc. Se les incorpora también Alejandra Gutiérrez, que entretanto dirigió en México, Costa Rica, Nueva York y antes en la Unión Soviética. Este grupo de mujeres curiosamente tiene otra variable en común: todas estuvieron en el exilio, salvo Delfina y Jael, donde debieron enfrentar duras circunstancias y sobresalir a punta de coraje y demostración de creatividad. Quizás también ambientes sociales menos cargados de la pequeña historia chilena les permitió incursionar con más libertad en campos de afirmación de la personalidad profesional que en Chile no se les concede.

Los 90: irrupción de la mujer

No creo que sea consecuencia de la transición democrática, sino más bien corresponde a este ciclo acumulativo de experiencias sociales que, tras su prueba en una o más generaciones masculinas, prepara la cancha a la irrupción femenina. En 1990 se produce un fenómeno inédito dentro de nuestra tradición teatral profesional: **Cariño malo**, obra de una joven autora (Inés M. Stranger) es puesta en escena con la dirección de otra mujer (Claudia Echenique), siendo todos los personajes mujeres (miman hombres cuando corresponde), como también la compositora, la música, la

escenógrafa, la productora... La estrenan en un teatro de gran prestigio en el país: el de la Universidad Católica, y tienen un éxito resonante justamente por el hecho de ser mujeres y no a pesar de ello.⁵

Lo peculiar de este grupo es que un objetivo primordial es indagar en su ser femenino y encontrar lenguajes propios que lo expresen. Su metodología de creación va del texto a la escena y viceversa, sin dejar de respetar los roles específicos. En este proceso de retroalimentación, es fundamental el nivel de amistad, intimidad, confianza y respeto que impera dentro del grupo. Realizan rituales y ejercicios para liberar sus emociones, recuerdos, símbolos e imágenes inconscientes, sin tabús y sin sensación de tener *voyeristas* de su experiencia. Trabajan dispuestas a compartir intensamente sus procesos de búsqueda y desarrollo personal (afirmando su femineidad) y por cierto, creativo. El rigor es alto, también la autenticidad y la falta de preocupación anticipada sobre los resultados. El ámbito universitario que luego las acoge les provee la base material para *experimentar* sin depender de la taquilla. El resultado es audaz y fino a la vez, ritual y carente de retórica. Hay una tensión entre el lenguaje de la puesta y el del texto, que enriquece el resultado. **Cariño malo** identifica no sólo a las mujeres sino a quienes estén abiertos a indagar en la problemática relación de hoy entre el hombre y la mujer y de la mujer consigo misma.

La obra aborda el proceso de sanación de un *cariño malo*, atravesando cuestionamientos fundamentales sobre el deber ser del rol femenino en la sociedad, las determinaciones de las imágenes maternas, la contradicción entre impulsos vividos y modelos deseados, la soledad frente a sí y al otro, la valoración de lo público y lo privado como eje vital, etc. La acción dramática de superar el dolor del desamor, de la traición, de enfrentar la soledad y la culpa, y de vivir el duelo supone una lucha interna en la mujer entre sus diversas dimensiones: lo emocional, lo intelectual, lo pasional. Los tres

5. En Revista Apuntes N° 101 de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990, se publica el texto completo de **Cariño malo**, junto a diversos artículos críticos.

personajes son el desdoblamiento de la misma mujer; la fragmentación de sí es expresión de una identidad en crisis, de la coexistencia de pensamientos, sensaciones, sueños y recuerdos que pugnan por expresarse y exorcizarse, por organizar en lenguaje lo que es una vivencia que busca a tientas un sentido. No es obviamente un teatro realista. Es más bien conceptual en el texto y ritual en el escenario, con símbolos de valor poético y plástico que transitan desde el imaginario colectivo a claves personalísimas. La economía de los elementos logra crear una atmósfera envolvente dentro del distanciamiento narrativo del lenguaje textual.

Estamos insertos en un teatro postmoderno en muchos sentidos, post-utopías y post-pinochetista. Hay espacio para indagar en identidades relativas al género, para establecer complicidades en base a ejes diferentes al político, para reivindicar la diversidad y la relación con públicos también específicos.

En 1993, el mismo grupo básico, más algunos actores y un escenógrafo-escultor, crea **Malinche** en el Teatro de la Universidad Católica, sin el éxito de público de la anterior, pero en mi concepto, con un importante desarrollo estético y autoral.⁶ Aquí, Inés M. Stranger se encuentra con sus antecesoras Aguirre y Requena al buscar, en el cruce de lo indígena con lo hispánico, las fuentes originarias de la memoria y de la experiencia de la mujer americana. La Malinche es explorada más allá de su significado mítico dentro del contexto mexicano; motiva más bien su figura de mujer expuesta al violentamiento y el desafío de *lo otro*, que quiebra un mundo sin posible vuelta atrás, dejando impresas las huellas de esa experiencia en el inconsciente femenino americano. Una madre mapuche (del sur de Chile) resiste en su hogar el asedio del conquistador español. Ella y sus cuatro hijas son diferencial y contradictoriamente violentadas/seducidas en sus cuerpos, mentes, religiosidad, inteligencia y sensibilidad por el invasor de sus tierras y de su intimidad. En sus res-

piraciones entrecortadas combaten/esperan lo que adviene de ese confrontador encuentro: se confunde el terror con el deseo, el amor con la violación, la fe con el desarraigo. Cada hija abre sendas diferentes al futuro mestizo que sus cuerpos y mentes inauguran, en tanto la madre sucumbe en una regresión hacia sus raíces, reafirmadas ante su reconocimiento y a la vez enajenamiento frente a sus hijas. Al finalizar la obra, la hija mestiza promete que, a través de la lengua y la escritura heredada de su padre, preservará la memoria de su madre, *de la mujer que fue*.

Las acotaciones de escena de la autora manifiestan su conciencia de que el texto, la palabra dramática que resonará en boca de las actrices y actores, es uno de los elementos de significación y estímulo al receptor que estarán en juego en el teatro. A través de un lenguaje literario-poético, incita la creación de escenas sin texto, dejando campo abierto a lenguajes auditivos, plásticos, gestuales, etc. De hecho, la dirección de Claudia Echenique se inspiró en los rituales, máscaras, sonoridad, música, gestualidad corporal, texturas y colores de los indios del sur de Chile. El texto sintético de los actores, conductor de la acción dramática, fue complementado, contrapuesto, tensionado por las dinámicas escénicas que profundizaron y especificaron la atmósfera de violencia, seducción y rescate de identidades originarias. En Madrid, España, el grupo La Cuarta Pared escenifica este mismo texto de **Malinche** de I. Stranger con las claves de la guerra, también étnica, territorial, religiosa y político-cultural, que se libra hoy en día en Bosnia...

Si bien esta alianza autora-directora-actrices es el proyecto más consistente en una búsqueda de la expresión femenina a través del teatro en Chile, en forma creciente, a través de los 90, irrumpen actrices jóvenes que incursionan en la dirección teatral. Por ejemplo, la directora María Paz Vial dirigió en 1994, también en el Teatro UC, **Cicatrices**, la última obra de Egon Wolff—dramaturgo *pater* de la generación del 50—provocando un interesante revuelo artístico. Una obra que se inscribe en la línea realista-psicológica de Wolff es puesta sobre la base de otros códigos escénicos, extraordinariamente económicos y depurados que, a tra-

6. En Revista Apuntes N° 108, 1994, se publican artículos críticos sobre **Malinche**. El texto de la obra está en Revista Primer Acto N° 250, 1993, Madrid, España.

vés del gesto simbólico —nunca directamente ilustrativo— buscan manifestar los estados emocionales íntimos de los personajes, la coloratura de su sensibilidad, de sus temores, de sus fantasías y atrevimientos. La directora Vial se sitúa en la línea de sus montajes anteriores (*Ifigenia, La señorita Julia*), donde la mujer se ofrenda a sí misma en sacrificio amoroso y es inmolada como víctima propiciatoria por la sociedad. Descubre una lectura posible del autor y crea un lenguaje escénico no evidente en el estilo del texto escrito ni en las interpretaciones críticas habituales a su obra.⁷ También este año 1994, la actriz Paulina García debuta como directora de *El continente negro* de Marco A. de la Parra, otro autor descollante en nuestro medio. Luz Berríos, Paula Leoncini, Verónica García-Huidobro y muchas otras directoras tienen la confianza de los autores y los elencos que les confían la conducción de su creatividad.

Un respaldo institucional importante a todo este movimiento ha sido sin duda la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y sus post-títulos de Dirección Teatral, inaugurados en 1990. La presencia femenina en estos post-títulos es avasalladora y demuestra que la mujer prefiere primero afianzar su incursión en estas áreas a través de una capacitación especializada que desarrolle sus talentos e inclinaciones en ciernes. Todas las directoras mencionadas de esta nueva generación cursaron estos post-títulos.

Caminos de enriquecimiento

Si consideramos que el teatro activa todas las formas de percepción y conocimiento, configurándolas en espectáculos de gran potencia comunicativa, se desprende que su capacidad de expresar con mayor verdad los intersticios del ser humano y de la sociedad depende también de que todos los componentes de lo social contribuyan en las diversas instancias de creación de esos lenguajes. La presencia femenina en el teatro, entonces, no es sólo un problema de equidad laboral

sino uno enclavado en el corazón de su riqueza antropológica. En Chile, la superación reciente del déficit de participación de la mujer en funciones estratégicas de lo teatral debe ser reconocido como un desarrollo fundamental de su institucionalidad creativa, que esperamos se consolide y prospere.

Sabemos, sin embargo, que unas pocas golondrinas no hacen primavera, pero, si se sigue repitiendo la constante de los ciclos acumulativos que permiten la participación de la mujer en espacios teatrales antes monopolizados por el hombre, ya durante la próxima generación estaremos hablando de frutos maduros. Por cierto, también esta nueva generación habrá de luchar con los fantasmas del pasado, inscritos en sus cuerpos e imaginarios como también en la de los espectadores, no siempre dispuestos a modificar sus modelos. Porque el verdadero problema no es de sexo sino de género, y desde éste, no de contenidos o temas sino de lenguajes creativos que lo descubran y expresen.

Solemos referirnos al presente con códigos del pasado; ser capaz de nombrar lo que se ha llegado a ser implica un ejercicio creativo de alta exigencia, quizás tanto o más que cambiar en la vida cotidiana las propias rutinas y relaciones que van conformando la identidad. Sabemos, por ejemplo, que la conquista principal en el psicoanálisis es en último término lingüística: representar en un lenguaje codificado, compatible con otros, aquellos traumas, bloqueos, vivencias y sensaciones que copan nuestro inconsciente e imaginario, a los que tememos dar curso o nombrar en su verdadero sentido. La creación teatral supone un desafío equivalente. El compromiso de esa mujer creadora de lenguajes teatrales —corporales, verbales, plásticos, musicales— ha de ser con su *aquí y ahora* total, contradictorio, en pugna no sólo con el mundo sino que con sus propias fragilidades y sueños. Atravesar verdaderamente por el dolor y la esperanza de la existencia actual, con una revisada mirada femenina, es también sumirse en esa historia que llevamos inscrita en nuestros seres como reserva de vivencias y conocimientos aún inexpressados de la humanidad. El aporte femenino al teatro sin duda pasa por este camino y ya hay muchas que han abierto sendas en él. ■

7. E. Wolff y M. P. Vial exponen acerca de sus procesos creativos de *Cicatrices* en Revista Apuntes N° 108, 1994.