

Mi experiencia y visión dramaturgica. Geografía Teatral 2008.

Por Inés Stranger.

19 de abril 2008

Participar de esta mesa redonda y hablar de teatro y democracia no parece parecía ser una cosa tan difícil. Como parte de una generación que vivió su juventud en dictadura y su adultez en estos años de concertación me sentí con la legitimidad de hablar de estos temas y de llevar un argumento hacia adelante.

Pero claro, como resulta a menudo, la cosa se fue complicando y la reflexión me fue empujando hacia zonas menos evidentes. Porque haber participado de los acontecimientos, (o haber sufrido los acontecimientos) por supuesto que es importante. Otorga la legitimidad y veracidad al testimonio. Pero es mucho más importante, creo, ser capaz de transformar estos acontecimientos en experiencias y estructurar un relato coherente que organice lo vivido en un eje de sentido. Esto ya comienza a ser más complicado, y me temo que estoy justo en la edad en que estas reflexiones comienzan a hacerse y estas preguntas se presentan como un imperativo vital.

Comenzaría por decir, (tal vez debiera decir confesar), que este encuentro de reflexión "Geografía teatral 2008", me pilla en un momento importante de introspección, un momento en que por una serie de hechos me he visto obligada a mirar hacia el pasado, para tomar decisiones sobre el futuro.

Como la vida personal está tan íntimamente unida a la vida académica y creativa, voy a detenerme en el plano de la escritura y en lo que podría llamar el inevitable trabajo del autor sobre sí mismo. Creo que tal vez tomando ese camino, voy a poder llegar a lo que quería comunicarles.

Desde hace unos meses, estoy preparando una publicación para la editorial Cuarto propio que integra los textos *Cariño Malo* (escrito en 1991), *Malinche* (escrito en 93) y *Tálamo* (escrito en el 96), textos que no había leído hace mucho tiempo y que tuve la obligación de releer y corregir. Tengo que reconocer que fue una experiencia bastante fuerte. Superado el pudor que siente cualquier autor de enfrentar un texto que lo expone en su intimidad, que lo devela y lo desnuda, pude, creo, tomar la distancia suficiente para observar y analizar esos textos en el diálogo con su tiempo, el momento personal en que fueron escritos y el momento social en el que están insertos.

Dicho de otro modo, pude observar cuánto de estos textos tenían de representación de lo real. Pude ver qué tan históricos eran, qué tan cerca estaban de ser una configuración de una experiencia social, recientemente vivida, una representación simbólica, analógica, si se quiere, pero representación en todo caso de todo lo que habíamos vivido.

Ya cuando estrenamos el *Cariño Malo* nos dimos cuenta que lo que creíamos que era un ritual de ruptura del desamor bien concreto, casi autobiográfico. Era al mismo tiempo en un plano simbólico, una ruptura con una forma de relación que correspondían con formas de dominación ahogadas, promovidas por la dictadura, gestadas en ese ambiente malsano que genera el miedo. En el plano social, esa liberación tenía su correlato con la libertad que suponía la vuelta a la democracia; era una libertad que se conquistaba por fin con esa cierta alegría que llegaba. De alguna manera, dejábamos atrás no sólo a unos hombres específicamente dañados por la dictadura sino un modo de amar basado en el encierro, en la desconfianza, en la sospecha y el temor. De alguna manera el *Cariño Malo* inauguraba para nosotras y para muchas mujeres de los noventa una forma de relación y de contrato social que se construiría sobre nuevas bases.

Leyendo ese texto hoy día, resulta bien evidente su configuración de sentido que abarca mucho más que nuestras intenciones conscientes, un sentido que excede los discursos feministas, ritualistas, reivindicativos que teníamos en esa época. El texto del *Cariño Malo* resulta ser un relato histórico, en el sentido de relato verídico, donde las huellas de lo real, en este caso la experiencia concreta de vivir en dictadura, son posibles de seguir y de develar.

Algo parecido pasa con *Malinche* y con *Tálamo*. En *Malinche*, mi intención consciente era explorar en las posibles relaciones arquetípicas entre mujeres conquistadas y españoles conquistadores; en *Tálamo*, intenté una experimentación textual sobre la identidad esencial de la relación hombre mujer; ambos textos que yo creía míticos, subjetivos, correspondientes a experimentaciones textuales del arquetipo femenino, son mucho mas asombrosamente contingentes.

Creo que este ha sido el gran aprendizaje. Reconocer que uno, escriba lo que escriba, se sitúe desde la perspectiva que lo haga, jamás esta fuera de su tiempo. Aunque ese “estar en el tiempo” adquiera formas de representación que no son documentales ni realistas, uno jamás escapa a la función esencial del drama de especular, (en el sentido de ser espejo y reflexión), una función que permite que una forma de mimesis se cuele subrepticamente detrás de formas de representación analógicas, simbólicas, incluso patologizadas.

En este sentido, (y esta es la sola idea que he venido a proponerles), creo que la deconstrucción de la forma dramática, que se realizó en los años noventa; que fue una deconstrucción amplia de la acción dramática representada por personajes en una interacción en tiempo presente, no es una deconstrucción que surja sólo como una necesidad de innovación escénica, sino una exigencia que la realidad impuso, pues las experiencias dolorosas y traumáticas que habíamos vivido, no podíamos articularlas con un discurso de representación espacio/temporal más coherente. Creo que la realidad vivida, en su imposibilidad de ser aprehendida, nos obligó a buscar formas y recursos para poder asirla y comprenderla. Se hacían necesarias mediaciones simbólicas, distanciamientos, discursos analógicos, diferentes formas de aproximación.

Tanto el discurso histórico, como una historia dramática articulada en el espacio y en el tiempo, requieren de una mayor objetivación y distancia. Esa distancia no la teníamos y recién ahora podemos comenzar a tenerla.

Entre los años 90 y 95 se produjo un avance de la forma dramática con obras entre las que incluyo tanto el *Cariño Malo*, como *La manzana de Adán*, o *Las siete vidas de Tony Caluga*. Estas innovaciones de la forma dramática son el correlato artístico de una perplejidad social, de una forma de elaboración de la memoria colectiva, que recién comenzaba a articularse como discurso. Esta deconstrucción de la forma dramática era la única forma posible para representarnos y elaborar simbólicamente los hechos que habíamos vivido: la persecución, la falta de libertad, el miedo, la necesidad de sobrevivir.

Con esta nueva construcción textual elaborábamos simbólicamente la realidad, construíamos una ficción digerible que guarda de los “hechos” algunos trazos esenciales y fundamentales.

Creo que la realidad de hoy, dieciocho años más tarde, donde vivimos los conflictos propios de la democracia y sus límites, la educación y sus peligros, el crecimiento económico y sus riesgos, la inmigración y los conflictos con los vecinos, el descontento de los indígenas, en fin, toda una serie de problemas de naturaleza dramática que se nos presentan día a día, requieren de una reflexión que oriente los discursos dramáticos y actualice las formas. Tal vez haya llegado el tiempo de salir de la perplejidad y de elaborar textos dramáticos más reactivos, más políticos o más reflexivos.

Es una hipótesis de trabajo, que me permite organizar mi relato. Muchas gracias.