



## Nos hemos acostumbrado a la metáfora

INÉS MARGARITA STRANGER  
Dramaturga, profesora Escuela de Teatro  
Pontificia Universidad Católica

Creo que el primer prejuicio que hay que vencer a la hora de promover la dramaturgia chilena es esa costumbre colonial, ingeniosa por cierto, que hemos adquirido y desarrollado durante siglos, de no hablar nunca de nuestros problemas de frente. El lenguaje de la calle nos parece poco artístico, un mendigo nos resulta demasiado naturalista y un conflicto de corrupción, impudicamente latinoamericano.

En países como Chile nos hemos acostumbrado a una doble metáfora. La metáfora artística, **Ricardo III**, metáfora de la ambición y de la búsqueda de poder y el traslado de esa metáfora a las equivalencias locales: si llevamos a escena **Ricardo III**, nos resulta evidente que hacemos una obra política que, con toda claridad, estará hablando de la dictadura.

Pero cuando se escribe desde Chile y se pone la mirada en nuestros problemas, nos damos cuenta enseguida de que no es necesario hacer este traslado y que podemos poner todos nuestros esfuerzos en crear sólo una metáfora, la artística, para hablar de nosotros mismos sin vergüenza y sin tantos metalenguajes.

Pero, ¿qué ocurre? Los problemas parecen pequeños, la historia de una locutora de radio que fue asesinada por su marido no tiene el alcance universal que nosotros vemos en las obras extranjeras.

La primera batalla, entonces, que hay que ganar a la hora de enseñar dramaturgia, es la de convencer a los muchachos y muchachas interesados en escribir de que todo conflicto humano es legítimo. Que el desafío está en tratarlo con la profundidad y la dignidad

que se merece la vida de toda persona que sufre y que el lenguaje logra ser muy expresivo cuando está enraizado en una corriente de memoria que da a las palabras cotidianas el peso de los recuerdos personales y colectivos.

Desarrollar la dramaturgia chilena supone tener los ojos abiertos a la dramaticidad que el país nos ofrece para desentrañarla y develarla con un lenguaje personal que surge, al mismo tiempo, lleno de historias colectivas.

Pero aquí topamos con una nueva dificultad. ¿Cómo acceder a una dramaticidad verdadera y profunda cuando en los tiempos que corren los dramas y conflictos se encuentran banalizados, encapsulados, transformados en espectáculo de la morbosidad de los medios de comunicación que nos bombardean día a día con una gran cantidad de información, noticias, hechos, acontecimientos cuya descripción *objetiva* no nos da ninguna luz sobre el ser humano?

Los espacios públicos en los que un estudiante interesado en escribir teatro puede acceder directamente a la realidad del ser humano y sus conflictos esenciales son cada día más reducidos. Los espacios de interacción social donde se plantea la pregunta del sentido son francamente pobres, no me refiero sólo al sentido trascendente de la vida humana, sino más humildemente al sentido de trabajar, de criar a los hijos, de vivir la vida cotidiana con alguna dirección. Cuando un estudiante comienza a escribir, se ve constreñido temáticamente a la dramaticidad de su propia vida que, felizmente, le ofrece sólo problemas

con los padres, con la polola, con un posible embarazo.

Vivimos un momento en que se habla poco, se reflexiona poco, se critica muy poco. Hay un conformismo básico con la vida que llevamos, aceptamos formas crueles de tratamiento social en la salud, la educación, la previsión; no hay conciencia ciudadana para protegernos contra los productos que consumimos, no hay conciencia sobre ningún derecho. Nos hemos acostumbrado a vivir en un país que supone que todo hay que pagarlo, que nada es gratis. Un

país en que la felicidad hay que ganarla con un gran esfuerzo. No se puede acceder a nada por el sólo hecho de ser chileno. Cualquier lucha por un derecho elemental ha sido tildada de política, desprestigiada y reducida de este modo. No hay rebeldía porque no hay dignidad. Los jóvenes de hoy no tienen noción de sus derechos. Están acostumbrados a ser tratados con sospecha, a tener que mostrar el carnet de identidad si van por la calle de noche, a elegir y comprar un CD sin jamás poder abrirlo ni sacarle las cadenas con los que los amarran. Están acostumbrados. Ni siquiera se sienten ofendidos. No esperan nada.

Es evidente, entonces, que a la hora de escribir y de vencer la etapa de mirarse sólo a sí mismos, su mirada sobre la realidad del país esté cargada de escepticismo. Es una mirada irónica, que integra la vulgaridad con la que los medios de comunicación relatan los conflictos de las personas.

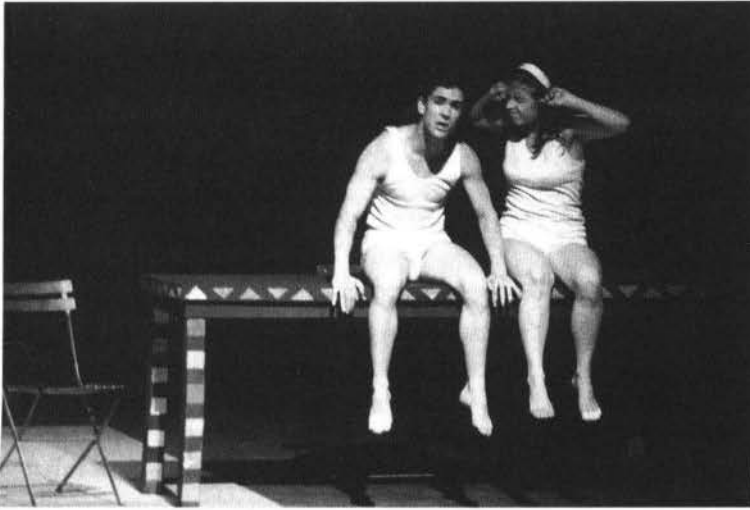
Las tres autoras presentadas en el II Festival de Autores Jóvenes, Francisca Bernardi (**Llámame, no te arrepentirás**), Ana María Harcha (**Tango**) y Lucía de la Maza (**Asesinato en la calle Illionis**) han indagado sobre la vida de personajes menores, casi marginales, algo patéticos, personajes que no tienen reflexión, que dicen de sí mismos cosas convenciona-



Francisca Imboden, Lía Florín y Carmen Gloria Salazar en *Por unos ojos negros*, de Macarena Baeza. Dirección: Alejandro Bloomfield. I Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro Universidad Católica, 1993.

les, que no saben comprender lo que les ocurre sin recurrir a las frases hechas, a los clichés que les ofrecen los medios de comunicación. Las tres autoras han logrado narrar la vida de estos personajes pequeños pero de dolores inmensos de manera desafectada, tal como se viven inmensos dramas en las grandes ciudades, sin tener ni siquiera el tiempo de reflexionar sobre ellos, de asimilarlos, de darles silencio u oración.

Podríamos decir que estas tres autoras jóvenes han escrito obras de diagnóstico, obras en que se expresa en forma y estilo la manera de vivir la dramaticidad que existe hoy, al menos en Santiago. La exponen sensiblemente, la expresan del mismo modo que un sueño expresa la reflexión inconsciente que hacemos de nuestra vida consciente. Las tres obras contienen importantes claves para comprender la dramaticidad del país y, al mismo tiempo, la falta de reflexión que existe sobre ella; contienen un pensamiento que va más allá, me atrevería a decirlo, que la voluntad de las autoras mismas. Sé, por ejemplo, que no les gustaría que les dijera que sus obras reproducen modos de dominación del hombre sobre la mujer. Modernas muchachas de menos de 25 años, no quieren ser consideradas feministas. Sin embargo, está claro que las víctimas de las tres obras son las mujeres que han sucumbido a la



**Paulo Meza y Valentina Raposo en *Matando el siglo*, de Jimmy Daccarett. Dirección: Verónica García Huidobro. I Festival de Autores Jóvenes, Escuela de Teatro Universidad Católica, 1993.**

seducción del amor y que han realizado en su nombre absurdos sacrificios: una sicóloga penalista que se enamora del asesino, dos solteras que seducen a un cartero y una locutora de radio asesinada por su marido alcohólico, son sólo una forma escéptica y distanciada de plantear los viejos dolores.

Desde una reflexión más técnica, podríamos caracterizar esta dramaturgia como una sucesión de escenas de distinto tipo: algunas son narrativas, en otras existe un diálogo dramático a través del cual se construye ficción y acción dramática, en otras escenas, los personajes hacen una representación irónica de sí mismos. Esta dramaturgia se vincula al testimonio, donde la principal actividad del personaje es la de legitimar su lugar en el escenario o al interior de la historia.

No se establecen coordenadas de ficción. No se organiza la acción en un espacio y tiempo dramático o ficcional, sino que éste siempre está definiéndose: una frase define la acción en la cárcel, en la frase siguiente la acción se traslada a la oficina del comisario. Esa es la teatralidad que proponen estas obras, no se pueden imaginar sino en el escenario, ya que no intentan representar la vida sino narran un episodio de ella según un punto de vista.

En este sentido, creo que la propuesta drama-

túrgica de estos tres textos fue comprendida sólo por la dirección de Verónica García Huidobro. En los otros dos casos, los directores estructuraron los montajes de las obras forzando los textos a definiciones espaciales y temporales que no eran necesarias y que hacían que la acción se empobreciera.

Me parece que hace falta aún mucho debate con los directores para desentrañar lo que los textos de dramaturgia joven están proponiendo, ya que la estructura y construcción de estas obras con-

tienen gran parte del pensamiento dramático de los jóvenes, mucho más que las ideas de los personajes o las ideas que se debaten directamente en las escenas. Falta, por ejemplo, que las puestas distinguan entre las escenas narrativas y las de interacción dramática — eje esencial de construcción dramática que establece una sospecha sobre el soporte de representación del teatro— o estudiar con mayor profundidad las referencias a la televisión y al comic, ya que los enlaces narrativos de las escenas son frecuentemente más visuales que lógicos, estructura de narración audiovisual que ha invadido la enseñanza y la narrativa contemporánea.

En fin, creo que hay que estudiar más y mejor estos textos, su estructura y su lenguaje, porque son textos que se escriben más desde la perplejidad y no tienen una voluntad expresiva *del autor* — estas muchachas tienen terror a los discursos monolíticos que parecen vender las ideas—. Confiar en ellos, sin sospecha, sin compararlos con otros textos de dramaturgia universal, buscando al interior de ellos las claves que pueden darnos sobre sí mismos y sobre la realidad del país que nos develan. Creo, sin duda, que nos darán respuestas acerca de lo que los jóvenes pueden aportar a la discusión sobre nuestros problemas esenciales.