



El riesgo de hacer poesía de la poesía

**Lucía De la Maza
Cabrera**

Dramaturga

INTRODUCCION: El oficio y los demás

En 1996, estudiaba Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, cuando nos surgió – a mí y a tres compañeras de curso– la necesidad de generar una ocupación, ya que éramos las únicas de nuestra generación que no realizábamos, en ese tiempo, actividades fuera de la Escuela de Teatro. Sin quererlo estábamos haciendo germinar en nosotras un oficio: la escritura teatral.

Luego, montamos un pequeño festival, donde realizamos la puesta en escena de 24 textos breves escritos por nosotras. Por primera vez sentí que había nacido en mí la inquietud de definir cuál era el teatro que yo quería: uno que me perteneciera, donde yo hablara no sólo como intérprete sino como voz propia (cosa que desarrollaría con la escritura de textos teatrales y, eventualmente, con la dirección de ellos). A la vez, se me planteó

un problema de género: me comentaron acerca de nuestro trabajo lo siguiente: *Hasta cuándo las mujeres van a pedir perdón por ser mujeres.*

¿Es una afirmación falsa o fue verdadera en ese momento en que comenzábamos a generar el oficio de la escritura teatral?

¿Si es verdadera, es este un desafío a superar, una postura de inferioridad ante el género masculino?

¿Si es falsa, puedo lograr que se me vea como mujer al mismo nivel que cualquier hombre que escriba teatro?

Quisiera añadir una tercera interrogante: por ser tan joven, ¿tengo que demostrar que puedo estar al mismo nivel que mis pares que ocupan los sitios de la dramaturgia desde hace años?

Pero situémonos primero en el contexto en que estamos hablando.

Chile. El país más apartado de Latinoamérica (por no decir del mundo). Nos separa una cordillera (la Cordillera de los Andes) y un océano (el

Océano Pacífico). Chile es un país cuya población y desarrollo cultural está muy mal distribuido. *Una larga y angosta faja de tierra* donde el extremo norte y el extremo sur están casi deshabitados.

Chile es, además, uno de los países latinoamericanos donde peor se habla la lengua castellana. Y qué más trascendental que el lenguaje y su uso para conocer del nivel cultural de un pueblo.

A pesar de que en este momento hay cerca de treinta obras de teatro en cartelera, no se puede decir que tenemos una cultura desarrollada. Traemos a cuestras una dictadura militar que significó, en los años 70 y 80, un penoso retroceso y luego, en los 90, un lento renacimiento de las artes y los espacios de expresión. Históricamente el país ha estado marcado por el autoritarismo (encarnado y representado por lo masculino), por lo que no es raro que en el pasado hayan existido pocas dramaturgas.

El año 1996, cuando mi obra *Que nunca se te olvide que no es tu casa* quedó seleccionada para la III Muestra de Dramaturgia Nacional (el concurso más importante para la dramaturgia en Chile), fui la única mujer entre ocho hombres, y la más joven. Estaba aterrada, me sentí *desamparada por el género*, al estar sola, y a la vez obligada a defenderlo y dejarlo bien parado.

Que nunca se te olvide que no es tu casa fue estrenada en enero de 1997 en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes de Santiago, bajo la dirección de Rodrigo Pérez.

En esta obra se podía leer una reflexión en torno al género, pero también plantea un conflicto generacional entre padres e hijos. Es la historia de Nelly, una muchacha huérfana de 16 años que desea salir de la pobreza en

que vive con la mujer que la cuida. Es el encuentro casual con sus padres lo que la lleva al suicidio, después de ser abusada autoritaria y sexualmente por su propio padre.

Al año siguiente de *Que nunca se te olvide que no es tu casa* escribí mi segunda obra, *Asesinato en la calle Illionis*, una obra de teatro policial con una crítica social envuelta en una gran dosis de humor negro. Esta obra fue estrenada en junio de 1998 en el Segundo Festival de Autores Jóvenes del Teatro de la Universidad Católica de Chile bajo la dirección de Horacio Videla.

Narra el desarrollo de la investigación de un crimen donde el principal sospechoso ha perdido la memoria. Los periodistas, la policía, los amigos y la psiquiatra tratante quieren estampar su propia versión de los hechos. Todos quieren ser los héroes que registre la Historia. Incluso el espectador. Finalmente, la verdad y los motivos no quedan registrados y sólo los conoce la mente del asesino.

Tuve la suerte de tener las obras apropiadas en el momento apropiado; colegas mías de mi misma generación ya terminaban su primera obra el año siguiente que yo lo hacía, y no se detienen hasta hoy. Y lo que vemos es que no sólo escriben teatro sino que pretenden llevarlo al escenario. Y lo logran. A pesar de que todo parece venir en su contra, lo logran. Eso fue lo que me sucedió a mí, que recién con mi tercera obra, *La otredad*, me sentí con fuerza como para realizar su puesta en escena.

Para hablar de mi tercera obra, *La otredad*, comienzo planteando que creo en que toda manifestación humana, para llegar a ser llamada arte, debe ser (a la vez de obra de teatro, pintura o danza) *poesía*. La poesía es para mí la manifestación artística por

excelencia. Toda creación, toda vivencia que trascienda en el tiempo y, esencialmente, el lenguaje artístico.

El teatro tiene dones que lo hacen apropiado para que yo pueda acceder al arte superior que me gusta calificar de *poético*. El teatro comienza por ser local, y excepcionalmente se internacionaliza. El cine, en cambio, se difunde, generalmente, a nivel internacional y poco importa lo que suceda en ese pueblo donde surgió el creador de él. El teatro puede ser irreverente a toda una sociedad. Es la pobreza de este arte el que lo permite. Difícilmente una obra de teatro que pretenda trascendencia con su poética será un negocio para inversionistas que pretendan usufructuar del éxito de ella, porque además, probablemente no lo tenga.

Creo que son los tiempos para romper los límites que a través de este siglo se le ha dado al teatro. En este multimediático fin y principio de siglo la gente de teatro nos hemos empeñado en buscar la especificidad de este arte, es decir, darle valor a todo aquello que no tiene lo audiovisual (que es nuestra principal competencia), como el escenario, la emoción, la relación actor-espectador...

Pero llega un momento que hasta las cómodas butacas de los cines hacen que el público deje de ir al teatro.

No digo que no haya excepciones de obras tradicionales que, en lo que se refiere a medios materiales y en actuación, sean un objeto poético valioso y trascendente, pero nosotros, los actores y dramaturgos jóvenes, estamos buscando el teatro que no hay, queremos tropezar con un momento de arte exacto por casualidad, y los mayores nos lo permiten, y nos observan desde su realismo, desde lo brechtiano, desde Stanislavski. Y nos

dejamos sostener de los pies en este barranco al cual nos queremos asomar sin saber la altura del precipicio.

Como dijo hace poco Marco Antonio de la Parra, uno de los dramaturgos chilenos más importantes, y mi profesor: *el teatro es el único espacio que queda para la experimentación lingüística*, y somos principalmente los jóvenes dramaturgos los que estamos planteándoles a los directores el gran desafío de llevar nuestras obras a escena, de *hacer poesía de una poesía*.

Mi afición a este oficio de la dramaturgia se basa en esa libertad que tengo como creadora de generar mundos. La búsqueda del lenguaje apropiado en cada obra se vuelve una obsesión pues no descanso hasta que por sí sólo construya una teatralidad, es decir, hasta que los personajes o figuras de la obra contribuyan, en el hablar, con aquello que quiero que trascienda de ella.

La obra *La otredad* me la planteé como una investigación acerca del mestizaje. El primer texto que escribí de ella fue el que gatilló el resto de la obra. Es la historia de Jemmy Button, un indígena de la Patagonia que fue llevado ante la Reina de Inglaterra por Fitz Roy en el siglo XVIII. Aquí el indio, a través del lenguaje, nos da cuenta de una identidad arrancada y de la angustia que le genera lo impuesto por las otras culturas, confundiendo los idiomas, las ideas y los interlocutores, como él mismo declara:

MONOLOGO DE AQUEL INDIO QUE FUE LLEVADO ANTE UNA REINA Y QUE VOLVIO A SU TIERRA A MORIR

Tomar el tenedor que tiene como puntas, señores míos no, no no mis pies, son mis zapatos, puedo hasta tejer con ellos ich bin ein steinfigur (I am a stoneshow) Wenu fūcha, wenu kuse

(Mon dieux) salva a mi gente de los zapatos el ethos la praxis que esta people entre la que no sí. My feet my feet my foot (mi mano derecha) Lo de arriba lo de abajo que no termina el trezado pelo I want to take a bath (Quisiera saludarle Alteza, mas quién soy yo para quitarle un minuto) I want to speak with my teacher because I want to take a bath. (Halágame usted a mí con vuestra presencia) Merci, mais je préfère être nu (pero que fea es usted) cuento hasta seis: un dos cuatro cinco. Desearía fervientemente que me permitiera sacarme los zapatos que me estrangulan los pies.

Buenas, your Majesty, siento informarle que en hundred years, no quedará ninguno de su raza y moriré.

La obra, y especialmente este parlamento, sintetiza mi idea de lo que debe ser el lenguaje de una obra de teatro: contiene, tanto en su forma como en su contenido, el abanico de los temas que deseo plantear como reflexión:

–el indio habla inglés, castellano, alemán, mapudungun y en la puesta en escena incluso habla con lenguaje de señas.

–lo que el indio dice tiene referencia con la situación puntual que vive (ante la Reina de Inglaterra). Reconoce los tenedores cuando se sienta a comer, le apretan los zapatos, se siente una pieza de museo, desea hablar con la Reina, necesita bañarse...

–a través de la voz del indio escuchamos el relato de la matanza indígena producida en toda América, el choque de culturas y la prepotencia de los *dueños de la civilización* para imponer su cultura.

El 1999 la obra recibe el Fondo de Desarrollo de las Artes y Cultura (FONDART) para realizar su puesta en escena. El trabajo fue largo, delicado,

un desafío en toda la extensión de la palabra: fue la primera obra que dirijo de función completa. Además, me puse en pugna conmigo misma: la autora defendiendo su obra ante la directora, y la directora queriéndole torcer la poética a la autora sin dañar el texto. Finalmente, ambas cedieron y dieron vida al espectáculo, con una nueva obra distinta a la que escribí y donde, sin embargo, aún se desprende una autoría autónoma, que por momentos se integra con la puesta en escena como si fuesen una sola.

La *otredad* se estrenó el 9 de marzo del 2000 en Santiago bajo mi propia puesta en escena. Fue uno de los trabajos más arduos y a la vez más fascinantes que he realizado como creadora.

FINAL

Mi evolución como mujer de teatro tiene algo de generacional. El fenómeno de la dramaturgia joven comenzó a aparecer en los anales del teatro chileno hace menos de cinco años. Hemos tenido que apostar mucho y ganar pocas veces. Desde nuestra precariedad algunos hemos tenido entusiasmo y valor para llevar a cabo nuestros propios proyectos de puestas en escena. Lo curioso es que han sido sobre todo las mujeres las que han optado por dirigir la puesta en escena de sus obras de teatro y han sido bien recibidas por tres razones: porque han corrido más riesgos –con el debido temor a equivocarse–, porque han sido asertivas en sus propuestas teatrales y porque somos, todavía, pocas dramaturgas.

Entre mi primera obra *Que nunca se te olvide que no es tu casa*, pasando por *Asesinato en la calle Illionis*, y *La otredad*, hay un sendero



Secuencia montaje **La otredad (La otredad de lo uno o los perros quiltros)**. Banda Teatro, 2000. Manuela Oyarzún y Benjamín Vicuña.

recorrido: la búsqueda de un lenguaje teatral. Me convengo a mi misma diciéndome que los temas son secundarios, que no me interesa ser contingente o crítica. Sin embargo, el tema del autoritarismo es algo que puedo desprender de mis obras cuando ya han sido estrenadas, y creo que es algo que le surge naturalmente a esa generación de *hijos de la dictadura*.

Me siento orgullosa representante del género pero no portavoz de una protesta.

A través del tiempo, en Chile, la situación de la mujer en la cultura ha cambiado desde cuando existían sólo casos aislados y a las artistas se les veía como excéntricas. Siento, como parte del Chile cultural, que lo único que nos diferencia de los hombres es el número.

Esta ponencia nunca tuvo fines feministas. Me considero un individuo y no me gusta desacreditar gratuitamente a cualquiera de los géneros. Lo que debemos hacer, como mujeres, para adueñarnos de un terreno que nos compete a ambos sexos, es ampliar los límites, si no eliminarlos. Son limitaciones que heredamos y que debemos olvidar.

Ya hemos roto una tradición: la dramaturga escondida detrás del director se hace cargo de lo que crea. Quiere hacer historia por ella misma y no por lo que otros hacen por ella. Y dar la cara ante el éxito y el fracaso es un riesgo que no tomaría veinte o diez años atrás.

El desafío ya lo he tomado en mis manos, me he demostrado que ya no tengo nada que demostrar. Arriesgué al dedicarme al oficio de dramaturga, al ser directora de mis obras. Y ahora puedo decir que ha valido la pena correr el riesgo de hacer poesía, de la poesía propia.