

Berlín 1996:

CRÍTICA COMPARADA DE *HISTORIA DE LA SANGRE*

La historia de la sangre, del Teatro La Memoria, fue presentada en Berlín en enero de 1996 como parte de las actividades del II Simposio sobre el Teatro Moderno de América, que congregó a destacados representantes de la escena, la dramaturgia y la crítica de Alemania, Argentina, Chile y Uruguay. Este Simposio fue organizado por el Centro Alemán del ITI y la Sociedad de Medios y Teatro de Latinoamérica, con la colaboración del Centro Chileno del ITI, el Goethe Institut de Chile y la D.I.R.A.C.I. del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Reproducimos aquí los textos críticos presentados allí en torno a **La historia de la sangre**.



ESTÉTICA DE LA MELANCOLÍA

PEDRO CELEDÓN

Historiador del Arte

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago

En un texto de Susan Sontag, traducido por el profesor de Estética de las Universidades Católica y de Chile, Luis Cecereu, se lee que *melancólicos son los objetos*. La autora se refiere a la obra fotográfica de Holger Trulzsch y Vera Lehndorff, producto de un trabajo serio y prolongado.

Consiste en una secuencia de fusiones del cuerpo de Vera en diversos entornos, desde idílicos paisajes africanos hasta tormentosos suburbios de Nueva York. Consiste también en la desintegración de la imagen de Vera Lehndorff, la joven alemana que en la década de los 60 llegó a ser *top model* mundial, con el nombre artístico de Verushka. Ella y su compañero iniciaron una obra artística a la cual, según expresaban, *ningún ego heroico ha sido invitado*.

Consecuentes con esto, sus fotografías fueron propuestas como el resultado de la coproducción de ambos, del entorno y de la máquina. Las imágenes obtenidas eran a su vez manipuladas para producir efectos de ilusión, de ambivalencia y metamorfosis, donde su cuerpo se mezcla con muros, ropas, telas, ventanas.

La obra de esta pareja tiene en la actualidad más de veinte años, sin embargo, al observarla, transmite una sensación de contemporaneidad asombrosa. Según Sontag, ellos pertenecen a una estética imbuida no por una forma particular de hacer y presentar las cosas, sino por una manera de sentirlas. Los llama *Fragmentos de una estética de la melancolía*, puesto que están constituidos por un compendio de deseos que contrastan contra-

dictoriamente, impactando e inmovilizando.

Su obra manifiesta el deseo de desintegrar a Verushka en la piel de Vera, de liberar a la mujer objeto que recogió Antonioni en su película **Blow up**. El deseo en este caso es honesto, no está enmascarado y se camufla sólo para convertirse en otra cosa, no para ocultarse sino para morir.

El deseo es muchas veces un acto melancólico y en sus expresiones crea estilos y una estética en que se encuentran diversos artistas de los más variados siglos. A modo de ejemplo, pocos poemas son más melancólicos que **Walking around** de Neruda. En él, lo que está en juego no es la añoranza de la mujer o de un tiempo perdido. Tampoco es una oda imbuida de locuras en las cuales dominan afecciones tristes: *Resulta que me canso de mis pies y mis uñas / de mi piel y mi sombra, resulta que me canso de ser hombre* es la expresión pura y categórica de la añoranza de un no ser, del deseo de desbordarse a sí mismo para disolverse en otra realidad en la cual no se tenga memoria de lo vivido.

La melancolía también es un sentimiento que abraza y conduce la obra de muchos artistas en algún momento de sus vidas. Es uno de los estados del alma que constituyen caracteres, por lo que se le concede tanto valor y espacio como a la felicidad, al dolor o al odio.

Para muchos artistas, el ingreso al mundo de la melancólica es el resultado de la consciencia de la densidad de sus estrategias estéticas, produciéndola entonces el material mismo con que trabajan.

Es posible afirmar que, consciente o inconscientemente, es bajo este signo que el Teatro La Memoria ha trabajado en los últimos seis años, creando obras que se desenvuelven en espacios escénicos relativamente simples, dejando el peso de la estructura dramática en el cuerpo de sus actores.

Los personajes que Alfredo Castro ha creado en una trilogía compuesta por **La manzana de Adán**, **Historias de la sangre** y **Los días tuertos** poseen el factor común de compartir el deseo de llegar a las ruinas de sus almas y reconciliarse con sus despojos, para luego transformarse ellos mismos en una ruina.

Se presentan físicamente contruidos por líneas

corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos con movimientos y contramovimientos.

Cada discurso es a su vez acompañado por un contradiscurso, dejando en evidencia la lucha permanente entre el deseo de ser y el de no ser, contradicción que los *inmoviliza* en el sentido que propone Susan Sontag.

Como ejemplo está la obra que hemos visto en Berlín, **Historia de la sangre**, la cual transcurre en un territorio indefinido, más mental que físico, en donde los personajes marginados en cárceles o manicmios por hechos de sangre superponen sus textos, movimientos y vidas.

Tanto la narrativa de sus historias como la interrelación entre ellos apela a una atemporalidad, en donde pasado y presente están permanentemente confundidos.

La estética de todos los recursos escénicos, incluyendo la actuación, está inserta claramente en un estilo *pop* y próximo al *comics*, sin caer, sin embargo, en una imagen caricaturesca gracias a un concepto de actuación que retiene a los personajes suspendidos con sus emociones.

Las acciones son presentadas en forma intermitente, tratándose de anécdotas elevadas a la calidad de fragmento de vida, cuya historia el espectador completa.

Son personajes de los cuales es posible expresar que no logran nunca plenamente llegar a ser ellos mismos puesto que, por una parte, *llevan el peso del mundo dentro de la propia cabeza*, como expresa uno de ellos, *el chileno bueno, trabajador de bar*, en la obra. Por la otra, asesinar al objeto del deseo es crear la máxima distancia con quien se añora la proximidad total, situación dramática que condena a estos personajes a vivir incompletos e imbuidos de añoranzas.

Su gestualidad extravagante obedece claramente a los ecos materiales de seres que pretenden expresar lo inaccesible. La melancolía se consume en sus vidas inconclusas, en sus desplazamientos y diálogos que se interrumpen constantemente en el conjuro de un orden que no llega.

Otro elemento melancólico que posee esta obra es su trabajo persistente en la memoria inoficial del pueblo de Chile, del cual se recoge su espiritualidad, sus deseos, sus pasiones e inhibiciones.

Historia de la sangre pone en escena sin concesiones al amor y a la muerte, luchando sin tregua en la piel y el alma de personajes que han consumado un crimen pasional.

La melancolía de los personajes se refleja también en aquel estado de péndulo que vive del avance y del retroceso, de la resignación y de la urgencia, del recuerdo amoroso de quien se ha asesinado, materializado en los gestos permanentemente fragmentados de cada actor. Ejemplo de ello es la figura de una mujer casi desnuda, interpretada por Amparo Noguera, que se presenta al interior de un objeto extraño, indefinible, casi desfigurado. Desde allí se proyectan los

reflejos de un cuerpo atormentado, auto erotizado, siendo posible por momentos percibirlo incluso como un cuerpo sin sexo.

Por su parte, el personaje representado por Paulina Urrutia, La Chica del Peral, es quien en forma más didáctica reúne los principios teatrales propuestos en la globalidad de esta puesta en escena, al construir un personaje que llega al grado de desconstruirse incluso fonéticamente, mutilando sus discursos verbales, interrumpiéndolos con sonidos onomatopéyicos que provienen más de silencios de su alma que de su garganta.

Sin lugar a dudas, la obra del grupo La Memoria profundiza y presenta, desde el territorio de un teatro de renovación, una puesta en escena emotiva que amplía el espacio construido por la estética de la melancolía.



ORATORIO A VARIAS VOCES

ROGER MIRZA

Critico teatral, Uruguay

Segunda obra de la trilogía de Alfredo Castro con el Teatro La Memoria de Chile, que se inicia con **La manzana de Adán** y concluye con **Los días tuertos**, **Historia de la sangre** (1992) produce un intenso impacto en el espectador. Un impacto que proviene de múltiples transgresiones y rupturas, tanto en el nivel de la escenificación como en el tratamiento de varias formas de la violencia, el amor destructor y la muerte. Sin ninguna caída en el melodrama, en lo sentimental o en el facilismo, la obra aborda los temas del amor, el sexo y la muerte a partir de seis historias truculentas (en base a casos reales recogidos en entrevistas o a partir de documentación de época) que nos

revelan zonas oscuras y marginadas de la vida, pero que también integran ese imaginario colectivo en el que nace y se gesta la producción simbólica de una sociedad, aunque sean rechazadas y ocultadas por las formas de socialización establecidas.

Así, el amor brutal, no sublimado ni elaborado, la pasión elemental por poseer o destruir físicamente al otro, el asesinato por celos y amor, la frustración y la desesperación, la violencia del deseo y la fuerza de la sangre derramada, parecen recuperar en las raíces de ese imaginario una zona de contacto con otras formas del amor. La Gran Bestia y la víctima, el Chilenito Bueno, hijo natural, y la Chica del Peral, la Campesina

Mapuche prostituida, la matadora por amor y celos, y el violador de la niña, son todos víctimas desgarradas de un destino que parece regido por la omnipresencia de la Esfinge, la gran perra, la gran madre, fuente de vida y de muerte, rectora del destino, destructora e implacable, pero de irresistible y terrible fascinación: una diosa cruel y enemiga pero a la que todos veneran y aman, simbolizada por el perro embalsamado que domina la escena.

Pero la obra no es una tragedia (el espectáculo rompe todo intento de grandeza, los personajes se dirigen a la Esfinge llamándola *mamy*), ni un melodrama, ni una parodia de la tragedia. Ni siquiera se puede hablar de *drama* en el sentido tradicional, porque no hay acción que progrese en el eje temporal sino una serie de acciones independientes que adquieren, por algunas repeticiones y por su ritmo, un valor ritual. Cada personaje irá retomando residuos de su historia en un oratorio a varias voces, una progresión circular donde cada uno de los seis actores irá diciendo en forma intercalada esos *fragmentos de un discurso amoroso*, para construir un mosaico de destinos incompletos, parcialmente reconocibles, historias patéticas o terribles, de desesperaciones no dichas, donde la imposibilidad de articulación del discurso y hasta de la mera frase son reflejo de su desvalimiento, como imagen desolada de quienes nunca tuvieron voz.

Por su parte, las interacciones de los personajes no articulan una historia en común sino que se presentan como partes de una coreografía de la sangre y el dolor y, si se toman por momentos de la mano, se golpean o se dan un beso, lo hacen sin romper su aislamiento. Por esta razón también, dos de ellos se encuentran encerrados y aislados totalmente del resto, además de la alusión al asilo o la prisión; por eso, también, cada uno tendrá su discurso, su tara específica, su historia y su perfil característico. Desde Rosa Faúndez, encerrada en su cabina transparente con sus movimientos lentos y su voz mediatizada por el micrófono, hasta la Campesina Mapuche, con su kimono y su delirio detrás de una mampara de plástico traslúcido que parece cortar su cuerpo a partir de la cintura o la Gran Bestia de furia sexual descontrolada con su

semimáscara que acentúa la rigidez de su cuello y parte posterior y superior del cráneo, o el Chilenito Bueno, con su jopo ridiculizado y su bandeja de mozo, la flacura del boxeador con su short azul y los cabellos rojizos y la Chica del Peral con sus arranques obstaculizados, sus frases cortadas, sus hipos, su andar quebrado y sus canciones y boleros entrecortados y parodiados, con las mismas fisuras expresivas en su gestualidad. Lo atractivo del recurso, que aparece con numerosas variantes como forma de impedir toda complacencia, es que el espectador percibe, en medio de la terrible indefensión y desamparo de los personajes que están desprovistos de todo discurso coherente, en un lenguaje delirante o fracturado hasta en su enunciación como imagen de todas las fracturas, la posible belleza perdida, algunos arranques de perfecta modulación, fragmentos de melodías, la calidad de un compás de perfecta entonación que se quiebra de inmediato, el diseño de un gesto esbozado con el brazo o la mano, de fina resolución, que asoman de pronto en medio de la distorsión permanente.

En esta concepción circular y ritual del tiempo y de las acciones, cuando cada personaje reveló claves para que el espectador tenga un apoyo referencial mínimo pero suficiente para contextualizar esas imágenes y gestos, como disparadores de emociones, el espectáculo se termina con un *Etcétera* repetido tres veces para impedir el cierre de la representación y dejar abierta la serie de casos posibles. Para obligar al espectador a reconocerlos como integrantes de ese imaginario común y del destino humano.

La dirección de Alfredo Castro es la clave del espectáculo (con texto del propio director junto a Francesca Lombardo y Rodrigo Pérez). Con gran maestría y precisión, Castro organiza ese coro de voces, gestos, objetos y movimientos, como una gigantesca escultura móvil, musical y verbal, donde el equilibrio entre los colores del vestuario y los objetos se conjuga sin caer en lo ridículo ni en lo solemne y los límites entre las artes tienden a disolverse, en una construcción poética sin residuos y sin ruido. Concebida como un gran poema lírico, un poema construido con modulaciones del cuerpo, la palabra, los objetos y una excelente música

de Miguel Miranda, que entabla un atractivo diálogo con las imágenes, del mismo modo que las luces de Francisco Fernández, con perfecto control del ritmo de conjunto, cada gesto, cada movimiento o palabra está perfectamente ajustado a ese tempo sostenido y pausado del espectáculo. De allí la ausencia de temporalidad. Como en un poema lírico su impacto es simultáneo y actual. Cada una de sus partes es contemporánea de las otras. Y, como en la poesía el retorno de los versos busca revertir la temporalidad del lenguaje, el espectáculo recupera esas imágenes por la ritualidad de la repetición y la circularidad de su estructura.

En la concepción del espacio escénico, se destaca en el sentido vertical la cabina transparente en cuyo interior evoluciona Rosa Faúndez y que a la vez resulta la base en que se encuentra el perro embalsamado que domina la escena: la Esfinge en un altar, que adquiere una fuerte presencia con los efectos de luz, aunque sin juego de colores ni cambios de ángulo en la fuente luminosa, como forma de acentuar su hieratismo y preservar el carácter sagrado y totémico del monstruo no sometible a manipulaciones o juegos efectistas. Unos pocos y reducidos paneles rectangulares con diseños geométricos unos (y un retrato colgado que no hemos podido identificar) y manchas rojas sobre fondo azul otros, retoman el tema de la sangre, al mismo tiempo que distribuyen adecuadamente el espacio vertical y crean un respaldo visual como límite posterior del es-

pacio escénico, junto a la mampara de plástico que los prolonga a la izquierda y donde se encuentra encerrada la Campesina, como nicho para su delirio de ser la madre de Dios. Como prolongación o articulación del espacio vertical, un panel rectangular con las mismas manchas rojas cubre horizontalmente una parte del suelo.

En cuanto a las actuaciones, los actores han internalizado perfectamente la concepción del espectáculo, el tono del conjunto y su ritmo, con las particularidades y gestos característicos de sus respectivos personajes. Es sólido el trabajo de Francisco Reyes en la postura arrogante y poderosa de la Gran Bestia con su traje de terciopelo rojo (muy buen vestuario) y busto desnudo, su semicasco de plástico que acentúa la dureza de las facciones y cierta rigidez de su personaje, en excelente recurso; del mismo modo que Néstor Cantillana, el desgarbado boxeador en su patético short y su pelo rojizo o Maritza Estrada, como la mapuche detrás de su mampara. Es también expresivo el trabajo de Rodrigo Pérez como el Chilenito Bueno y resulta delicado y preciso el de Amparo Noguera en sus lentos y sugerentes movimientos dentro de su jaula transparente como Rosa Faúndez. Por último, se destaca la gracia y desenvoltura con que Paulina Urrutia encarna su exigente personaje de la Chica del Peral, con su irónico vestido a lunares (otra hermosa realización del vestuarista), en un trabajo lleno de encanto y dominio escénico, sin caer en fáciles concesiones.

TEATRO LA MEMORIA: UNA ESTÉTICA DE LA PATRIA

JORGE DUBATTI

Crítico e investigador, Argentina

Chile estuvo presente en el II Simposio dedicado a la escena del Cono Sur en Berlín con un exponente de su nuevo teatro: **Historia de la sangre**, por el Teatro La Memoria, bajo la dirección de Alfredo Castro, espectáculo estrenado originariamente en 1992.

Esta pieza forma parte de una trilogía —que se completa con **La manzana de Adán** y **Los días tuertos**— elaborada a partir de la recopilación de un

conjunto de testimonios sobre aspectos de la vida marginal chilena: los travestis prostitutos y los homosexuales (**La manzana...**), los artistas circenses (**Los días...**) y en el caso del espectáculo presentado en Alemania, los alienados y los asesinos.

Sobre el género testimonio se han articulado valiosas poéticas del siglo XX: el teatro documental a lo Weiss y Kipphardt, el *non fiction* a la manera de Rodolfo

Walsh y Truman Capote, buena parte de los filmes sobre el Holocausto. El género ha sido cuestionado por la historiografía científica como fuente de un conocimiento verdadero y Hayden White retomó esta problemática en su **El contenido de la forma**. Recientemente, Jacques Derrida ofreció en Buenos Aires una conferencia, a partir de análisis de la poesía de Paul Celan, en la que radiografió el género como un documento parcial frente al que sólo caben dos posiciones: *la creencia o la descreencia*, la aceptación o la negación, ya que —según sus palabras basadas en versos de Celan— *nadie atestigua al testigo*.

El Teatro La Memoria escapa a la poética del teatro documental y el *non fiction*, así como de la áspera problemática historiográfica que pone en dudas nuestra posibilidad de conocer el pasado (y aún la realidad más inmediata y reciente) porque se vale del

testimonio no como un fin estético a la manera del teatro documental sino como un medio para la formulación de un nuevo lenguaje, de rasgos inéditos. Teatro La Memoria recopila y estudia los testimonios para el descubrimiento de una forma escénica, para reencarnar su sentido en una estética posmoderna de absoluta originalidad y vigencia en los noventa. No repite las estrategias del testimonio: reelabora su información y su dispositivo en un arsenal estético nuevo.

Alfredo Castro y
Paulina Urrutia en
La manzana de Adán.

¿Por qué la locura y el asesinato? Porque en **Historia de la sangre** el Teatro La Memoria elabora un discurso postdictatorial sobre su patria, en una sociedad donde la realidad de la muerte y el dolor no han sido aceptados ni castigados públicamente, donde el horror es encubierto tras una apacible máscara de reconciliación y acuerdo. Los locos y los asesinos son metáforas de esos discursos brutales que, para ser acallados, han sido desplazados prudentemente a los márgenes. **Historia de la sangre** los pone en el centro de la escena y formula así una magnífica poética de lo *obsceno*, muestra lo que no hay que mostrar, lo que hay que tapar, convirtiéndose en un teatro de desmascaramiento de las claves más profundas y dolorosas de la realidad chilena. Que la locura y el asesinato son correlatos de otras formas de ocultamiento que complican el devenir de la nación en su período democrático está cifrado en el título: la **Historia de la sangre** es también la **Sangre de la historia**.

Maestro en el diseño de nuevas formas narrativas, Castro coloca en boca de seis personajes otras tantas historias, desarticuladas y fragmentarias, minimalizadas por la repetición obsesiva de motivos recurrentes, a partir de un maravilloso despliegue escénico (sincrónico con la renovación de la escena argentina) en el que se advierte la reelaboración de los discursos populares y la cultura de masas a la manera del *camp*, combinado con una suerte de arbitraria y hermética lógica de la pasión y la locura. Ojalá los porteños pudieran conocer en Buenos Aires esta producción, en la que reconocerían una estrecha familiaridad con el discurso *camp* de Manuel Puig, aunque destinado a reflejar la tragedia del asesinato, el incesto, la violación...

Apoiada en la construcción de imágenes de seres desquiciados de las clases más bajas y en sus formas de cultura popular, Castro construye una metáfora sobre su nación, sobre la incapacidad de su patria de enfrentar el dolor y la tragedia de su historia sin escamoteos ni falsas conciliaciones. Excelente trabajo de los actores —especialmente de Paulina Urrutia—, capaces de dar cuenta con precisión las variables dialectales del último teatro de Chile.



UNA NOCHE TEATRAL DE DENSA ATMÓSFERA

KNUT LENNARTZ

Crítico alemán

La obra con la cual el grupo chileno Teatro La Memoria se presentó en el Segundo Simposio sobre el Teatro Moderno de Latinoamérica se llama **Historia de la sangre**, el tema: crímenes pasionales. Un tema que horroriza y fascina a la vez. **Historia de la sangre** es el montaje de protocolos y testimonios auténticos de criminales y asesinos sexuales que se encuentran encerrados en un hospital psiquiátrico.

El punto de partido de Alfredo Castro y su grupo resulta convincente. ¿Qué hay detrás de estos crímenes? ¿Qué convirtió a estas personas en asesinos? ¿Qué late detrás de la fachada de una sociedad aparentemente intacta y limpia moralmente?

La noche se concentra en el espectacular caso de Rosa Faúndez, una vendedora de diarios que hace setenta años despedazó a su novio y luego repartió los pedazos por toda la ciudad. Un caso de gran resonancia en el Chile de los años veinte, comparable con el caso Haarmann, ocurrido en la misma época en Alemania, o con el asesino de herejes de Beelitz. Ambos casos ya han sido llevados al cine y al teatro. Alfredo Castro reúne a otros criminales espectaculares en torno a Rosa Faúndez: un padre de familia que asesinó a su mujer e hijos porque no quería entregar a sus hijos a otro padre, una *gran bestia*, una *chica de un hospital psiquiátrico*, una *india mapuche*, el *peso mosca*. Seis casos, tres mujeres, tres hombres y, por encima de todos, se escucha la voz en off de una suerte de *super-madre*. El conflicto de todos ellos gira en torno a los puntos padre, patria, amor, pasión, sangre, adaptación y negación.

Los textos que sirven de base a la puesta en escena de Castro no están ceñidos a una dramaturgia estricta. Se trata de seis monólogos montados artísticamente, que desembocan en una noche teatral de

densa atmósfera. Sin embargo, el desconocimiento detallado del texto nos impide el acceso a la puesta en escena. Los organizadores ayudaron traduciendo algunas frases claves al alemán. Frases como *en la segunda guerra mundial lo único que quedó de Chile fueron cenizas; yo fui un parto prematuro, o sea que soy un milagro de Dios; mi padre me dijo que tengo el don de observar las estrellas; nosotros los chilenos estamos realmente solos* o palabras como *¡Viva Chile! ¡Viva Hitler!* permiten suponer la preocupación del grupo por la relación entre culpa individual y entorno social. Pero no logramos ir más allá de esta oscura suposición.

Permanecen algunas imágenes de gran expresividad: la *descuartizadora*, de gris, presa en una cabina telefónica, sólo se puede comunicar por un micrófono; la india, aislada detrás de una transparente pantalla de pared. Ambos personajes están separados en el espacio de los restantes, que al menos pudieron conservar el escenario como lugar de acción. Vemos a los personajes presos de sus pasiones, sus obsesiones sexuales, en dependencias fatales. Vemos a seis excelentes actrices y actores luchando con sus fatales pasiones, desgarrados por sus sentimientos y por el conflicto entre la adaptación impuesta y la necesidad individual. Personajes que se van liberando sucesivamente de un rígido corset y se disponen a un desmascaramiento incondicional. Sin embargo, para quienes no conocen el idioma, el espectáculo no llega a alcanzar la dimensión buscada. Seguramente se describen relaciones entre los distintos crímenes y las experiencias en sociedad de cada personaje, pero nosotros sólo podemos suponerlas. Al final de la función, los seis actores se vuelven estatuas, presos desesperanzados de una convención social.