

LA SANGRE NO HACE TRAMPAS JAMÁS

VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO V.
Actriz, pedagoga y directora teatral

*Usted me nota que tengo
No me nota nada
Me nota que tengo no más
Ahora estoy feliz
 feliz
 feliz
Porque ya no tengo*



En la búsqueda de hacer un aporte en relación a los elementos que permiten elaborar un juicio crítico, es que he querido reseñar, a través de este escrito, los ejes teórico-prácticos más significativos tanto para la propuesta de Alfredo Castro y el "Teatro La Memoria" en general, como para el montaje **Historia de la sangre** en particular.

—Relajación de los lazos de contenido, creación de una zona de actividad libre por encima del texto; subestimación de la importancia de los acontecimientos, significación de los hechos y las emociones; deformación de la información, desinformación; hacer dudar, conmocionar.

—Ruptura del diálogo a nivel lógico y sintáctico; ruptura de la etimología de las palabras para que al jugar libremente produzcan imágenes capaces de traducir la arquitectura del sueño; la fuerza de las palabras se da a través de la emisión del flujo acústico: tono, ritmo, entonación y grito; busca devolverle al lenguaje su capacidad mágica;

rescata la no-estructura.

El **testimonio** es utilizado como fuente de creación que, al ser re-interpretado artísticamente, trasciende a nivel poético y simbólico acercando el teatro a la vida. Se confrontan a nivel de dramaturgia y puesta en escena el testimonio, la realidad, el realismo y lo real, con el imaginario, la fantasía, el mito y lo teatral. Lo vivido por otro (chileno/a) crea una voz común que remite por elaboración simbólica a la memoria colectiva y vuelve dudoso/relativo el concepto de realidad.

Lo testimonial aparece en el acto criminal en cuanto resulta de un deseo y un acto real que transgrede la ley, situándolo al margen y configurando una realidad que circula por regiones del psiquismo que escapan a nuestra percepción ordinaria.

Testimonio entendido como *delirio*, como aquello que se sale del surco. Concreción de lo imaginado en lo real.

—La no representación; representación imperceptible, estados psíquicos bien determinados, descomposición general de toda forma, repetición automática, monotonía molesta y de inercia, anulación.

—“De un lado la realidad del texto, del otro la del actor y su comportamiento. La *conducta* del actor debe *paralizar* la realidad del texto. Enton-

ces, la realidad del texto se hará concreta"¹.

- Utilización del *collage* como parte constitutiva del tejido dramático, manifestando desprecio y anulación de las jerarquías de valores tradicionales; no presenta tema ni mensaje, el texto dramático se entiende como un pre-texto creativo que rechaza las leyes de la fábula y el diálogo, reemplazándolas por una superposición de monólogos paralelos.

- Renovación de la actuación a través de la *alienación* del actor que experimenta la angustia metafísica; reinterpretación del proceso de construcción de un personaje basado en la invención en el presente en lugar de la imitación naturalista de los modelos sociales, culturales y estilísticos; contraposición entre el gesto y la palabra.

- Abolición de la articulación tradicional del rol actoral frente a su personaje mediante la inversión constante de los signos para expresar en forma antidramática los contenidos y vice-versa. Actuar lo referido a lo corporal.

- "Reorientar la acción dramática, dirigirla por debajo del tren normal de la vida, a través de la relajación de los lazos biológicos, psicológicos y semánticos, por medio de la pérdida de la energía y de la expresión, por un enfriamiento de la temperatura que llega hasta el vacío—ese es el proceso de desilusión y la única posibilidad de reencontrar lo real"².

En lo testimonial, surgen **personas** (chileno/as) que interpretan anulando la distancia entre el actor y lo que representa. Criminales y psicóticos que hablan de una crueldad surgida del abandono en que se encuentran, no porque estén abandonados de la realidad (enajenados) sino porque han sido abandonados por lo real. La **detención** en el tiempo, en la mente, en la geografía, en la biografía, en la coagulación de la sangre, en una "realidad de lo real", en un espacio psíquico entre la vida y la muerte.

1 **El teatro de la muerte**, de Tadeusz Kantor. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.

2 *Ibid.*

Lo real no es la realidad

Lo invisible de la sangre

Realidad que no representa lo real.

Isabel: **la mapuche** sin trapelucha, la mapuche que quiere ser chilena, la simbólicamente descuartizada, **la vedette**.

Patricia: **la gran-histórica**, la ninfómana, la violada, la esfinge, la voz de la sangre, **la ex-cantante** de la nueva ola chilena.

El chileno: **el chileno sin bandera**, el cuartérón descuartizado, el dolor histórico, **el mozo** de fuente de soda.

Rosa: **la asesina** sin muerto, la gran descuartizadora, **la mujer de época**.

La gran bestia: **el que nunca acaba**, el que mata a su otro igual y poderoso, **el señor Corales**.

Peso hoja: **el violador**, **el boxeador** sin ring.

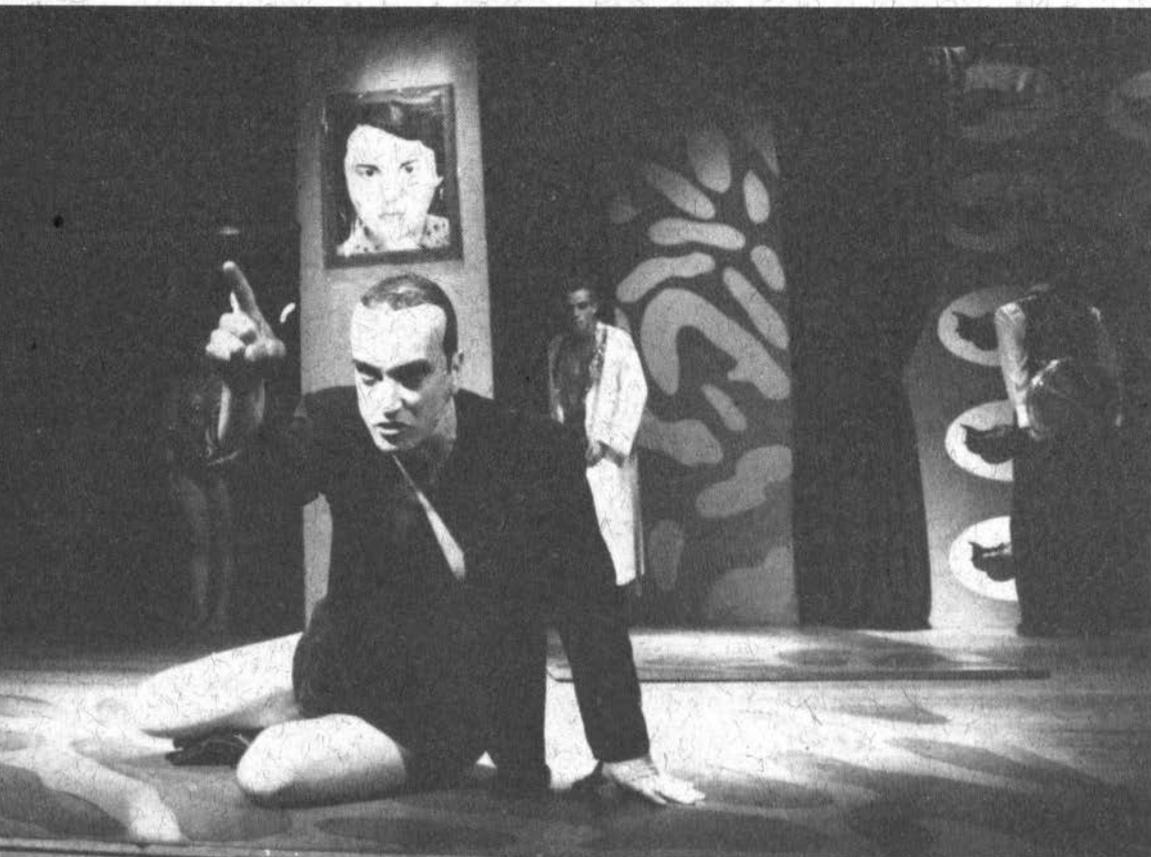
- "El objeto se libera de su significación ingenuamente sobreimpresa y de su simbolismo que lo disfraza, descubriendo la autonomía de su existencia sin contenido"³.

- Destrucción de los mecanismos automáticos de respuesta del público y búsqueda de un automatismo diferente que tienda a provocar una reacción puramente física; busca develar el orden convencional para encontrar una nueva fuerza comunicativa.

- El signo teatral no puede ser reducido a un solo signo y menos a unidades mínimas de significación, ya que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural, todo es visto y percibido como signo por el espectador. La propiedad de ser signo de signo o signo de objeto, la capacidad de transformación o movilidad, y la redundancia son tres características diferenciadoras y particulares al funcionamiento y a la producción de sentido del signo teatral.

Espacio **desarticulado**, descuartizado, entre lo criminal y la locura, entre lo terrenal y lo divino. Superposición de imágenes, saturación del color, suelo marino, olas turbulentas, cajas de

3 *Ibid.*



Francisco Reyes. Foto: Octavio Amaro.

agua, panel con cielo plagado de aviones, puerta siempre abierta, cortina roja que articula el vestigio del pasado, retrato de una niña aquejada por una enfermedad ocular que se presenta como testigo tuerto de la **Historia de la sangre**.

-Transfórmación del quehacer escénico a nivel de contenidos, de nuevos temas: el sueño, el amor, el inconsciente, la violencia, las pulsiones mórbidas, la revolución adolescente, la ironía y el humor, la muerte, lo maravilloso, lo bello, la sorpresa, el misterio, etc. Narrar escénicamente aquello que está invadido por el inconsciente, navegar en el delirio, utilizar la aparente incoherencia.

-Superación de los cánones dramáticos, tanto en lo que se refiere a géneros y estilos como a las reglas del teatro tradicional: se mezclan

elementos cómicos y trágicos, líricos y realistas, fantásticos y naturalistas; mezcla de lo antiguo con lo moderno.

-Crecimiento desordenado y fragmentado de la acción, presentación de personajes prototípicos, sin preocupación lógica ni causal; el inconsciente emerge como personaje mediante la animación de entidades antropomorfas.

-Desmitificación de los temas, personajes, estructuras, categorías espaciales y temporales (introducción de la elipsis) del teatro tradicional.

La imaginación puede ejercer el derecho que le corresponde cuando el creador logra captar y re-interpretar en absoluta libertad las fuerzas extrañas que habitan en la profundidad del espíritu humano. El universo testimonial tomado por Castro

remite a lo **onírico** que se constituye como una revelación y una puerta de acceso a todo el material creativo acumulado en la memoria. Dicha **memoria** se arroga el derecho de imponer lagunas, de no tener en cuenta las transiciones y de ofrecer una serie de fuerzas desconocidas, previo a la aparición del sueño continuo con organización y estructura. Nada puede justificar la representación fragmentada de las realidades ni la mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño, ya que su coordinación no depende de la voluntad consciente. Abriéndole paso al mundo de los sueños el hombre se libera, se desencadena y se atreve a tomar conciencia y a realizar sus deseos obstruidos por la religión, la moral y la familia.

El acto de creación de Castro tiene que ver, entonces, con la exposición del funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, la estética o la moral, con la armonización de dos estados aparentemente contradictorios: el sueño (ilusión) y la vigilia (realidad) que se funden a través de la **tensión de los opuestos**, en una especie de realidad absoluta, en una **surrealidad**, en una **surrealidad**.

Tanto las imágenes como las palabras evocadas se presentan espontáneamente y se articulan al servicio del espíritu que las escucha resultando imposible huir de ellas, ya que la fuerza de voluntad del receptor es ahora ingobernable. Tienen un curso vertiginoso y sensorial, aumentando en valor aquella que potencia la diferencia, que contiene mayor grado de arbitrariedad y que, por lo tanto, cuesta más tiempo traducir a un lenguaje práctico por su contradicción, nivel de ocultismo o alucinación, resolución formal, etc.

La narración corporal/gestual, lingüística/textual y estética/propuesta teatral se basan en la disimilitud que aproxima dos realidades lo más lejanas posible, produciendo a través de la violación natural y del orden social, un impacto que pone en marcha la imaginación por los senderos de la alucinación y el sueño. La puesta en escena se constituye, entonces, como un atentado contra el **principio de identidad**.

Sangre: líquido vehicular de vida, principio de la generación, donde reside el alma o el espíritu, vehículo de la pasión.

Sangre escondida: vida.

Sangre vertida: muerte.

Sangre detenida: violencia.



Pablo Schwarz. Foto: Octavio Amaro.

El símbolo artístico se vuelve representativo cuando está vinculado con la **realidad** que representa; por lo tanto, el concepto o la figura que le sirven de soporte entrega un significado conocido que, al ser superado, introduce a la existencia de una realidad desconocida, una nueva visión de totalidad e integración. Es capaz de canalizar la energía instintiva sobrante hacia distintas formas

o traducciones que la primitivamente buscada. Su poder está arraigado en el **inconsciente** del hombre, habita en el inconsciente colectivo y, por lo tanto, puede ser descubierto indirectamente. Su decodificación va en relación a la entrega de un contenido sugerido, que busca realzar su importancia con el afán de que adquiriera una función dramática por sí mismo. Lo interesante es que se le relacione no sólo como lo que es y significa, sino que, además, se le pueda asociar a experiencias culturales, vivencias y relaciones personales del espectador con una realidad concreta, generando una nueva caja de resonancia desconocida e infinita. Lograr que esa imagen o grupo de imágenes evoque sentimientos, intuiciones y conceptos, cumpliendo así su funcionalidad.

Cuartas: sistema infantil de medida.

Cuarterón: hijo nacido de la mezcla de extranjeros y nativos.

Cuartizar: medir en cuartas.

Des-cuartizar: des-unir las cuartas, fragmentación, ausencia de total, ausencia de padre y madre (criminales y psicótico/as chileno/as).

Tizar: dibujar silueta de un cadáver con tiza.

Delirio: producción discursiva descuartizada.

Historia de la sangre: nación compuesta por miembros dispersos por descuartizamiento. Metáfora del desmembramiento de la historia, de la vida, del testimonio.

CHILE / ETNIA MAPUCHE / DELIRIO / MEMORIA COLECTIVA

A modo de conclusión, me parece que el proceso de creación que traduce una propuesta

teatral auto-gestada como es la de Alfredo Castro y el "Teatro La Memoria" podría definirse en la siguiente cita:

"El metatexto, entendido como la **re-escritura escénica** que hace el director de un texto dramático, no existe en ninguna parte como producto acabado; está diseminado en las opciones del juego, de la escenografía, del ritmo, en la serie de relaciones (redundancia, desviaciones) entre los diversos sistemas significantes. Por otra parte, sólo existe, según nuestra concepción productivo-receptiva de la puesta en escena, cuando es reconocido y, en parte, compartido por el público. Más que un texto (escénico) junto al texto dramático, el metatexto es lo que organiza, desde el interior, la concretización escénica, lo que no está junto al texto dramático, sino, de alguna forma, en su interior, como resultante del circuito de concretización (circuito entre significante, contexto social y significado del texto)"⁴. "... la **puesta en escena**, tal como nosotros la hemos redefinido, sólo existe cuando el espectador la pone de relieve, cuando ella se convierte en la proyección creadora del espectador"⁵.

"...cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos y nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer que fluye seguramente de numerosas fuentes. Como lo consigue el poeta en su más **Intimo Secreto**"⁶.

4 **Del texto de la escena: un parto difícil**, de Patrice Pavis. Revista Conjunto Nº78, Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1989, pág. 22-31.

5 *Ibid.*

6 **Creatividad y psicoanálisis**, de Eleonora Casaula. Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo Nº1, Santiago, 1989.