

Presentación y breve historia de teatro la memoria

Presentación.

Trilogía testimonial. Breve historia.

El testimonio como fuente de creación.

Memoria Es Pensar Siempre En Lo Pensado, Rehacer Sobre Lo Hecho, Es Decir, Reconstituir La Escena.

Presentación

El proceso de creación y puesta en escena de esta trilogía fué producto del trabajo creativo de muchas personas convocadas por esta experiencia. Los textos de Claudia Donoso y Paz Errázuriz para la puesta en escena de La Manzana de Adán, que conforman el libro del mismo nombre publicado por ellas, los textos, también de Claudia Donoso, para Los Días Tuertos, tercera parte de esta Trilogía.

La participación de Francesca Lombardo en la reelaboración simbólica de estos testimonios, la creación del marco teórico de las puestas en escena y sus aportes dramáticos.

El trabajo creativo de Rodrigo Vega en la concepción estética y de Miguel Miranda en la creación musical, han sido determinantes en los resultados obtenidos. Excediendo los márgenes clásicos del concepto de representación en cuanto a temática y lenguaje teatral, torciendo la literalidad en la escenografía, en el vestuario y en la iluminación, utilizando el espacio escénico como un mecanismo que permitiera el desdoblamiento poético de los textos, los cuerpos y las imágenes ampliando hasta el infinito sus posibilidades, y la concepción musical entendida como la puesta en marcha de una mecánica que posibilitara a actores y espectadores a deslizarse hacia una atmósfera cargada de resonancias arcaicas y evocadoras, ellos han sumergido a actores y espectadores en verdaderos mundos mentales, potenciando su creatividad y obligándolos a sumarse a esos textos, a ese espacio, a esa música, que hablan por si solos, como un personaje más de la puesta en escena, donde texturas, colores, brillos y opacidades entablan conflicto con los cuerpos por su presencia o ausencia.

Los actores Luis Gnecco, Verónica García - Huidobro, Francisco Reyes, Pedro Vicuña, Pablo Schwarz y Maritza Estrada, empeñaron con lucidez toda su creatividad en algunas de estas obras

Sin duda, el talento y el rigor de Paulina Urrutia, Amparo Noguera y Rodrigo Pérez fueron determinantes en estos cuatro años, siendo ellos partícipes íntimos de todo el proceso de creación de esta trilogía desde sus inicios.

Estos actores, capaces de todo, excépto de cometer el fraude de refugiarse detrás de sus roles para simplemente imitar la vida y así evitar vivirla en toda su dimensión de crueldad, se han expuesto a la exhibición de sus demonios y obsesiones. Han caído en escena con sus cuerpos, sus nervios y sus almas, dando aliento a los textos y viviéndolos intensamente, sin intermediarios, siempre por primera vez. Ellos han conocido el paroxismo de la locura, de la desesperación y la muerte sin cobardía, así como el gozo, la belleza, la poesía y la demencia de la imagen. Ellos han purgado sus almas y conocen la verdadera autonomía.

Trilogía testimonial. Breve historia

El año 1990 el Teatro La Memoria inicia los ensayos de la obra La Manzana de Adán basada en el libro del mismo nombre de las autoras Claudia Donoso y Paz Errázuriz. En este libro se presentan los testimonios textuales y fotográficos de un grupo de travestis - prostitutas que circulan entre Santiago y Talca y en ellos dan cuenta de su lucha diaria por sobrevivir a la represión policial y social de que son objeto por su condición sexual.

Esos textos y el riguroso proceso de investigación y ensayos dieron como resultado un trabajo de gran honestidad donde el texto y las imágenes eran prácticamente susurradas al oído del espectador, sin estridencias, evitando toda autocompasión pero sumergiéndose sin límites ni intermediarios en el dolor, la crudeza, el amor, la ambigüedad del signo y la muerte de que estaban cargados esos textos y esas imágenes. Los actores se expusieron en su profunda soledad, despojados de sí mismos, a ser invadidos por la palabra, y sus cuerpos a ser activos resonadores de esa violencia.

La sensación de que muchas de las cosas exploradas en La Manzana de Adán en cuanto al trabajo actoral, dramaturgia y puesta en escena necesitaban ser profundizadas y afianzadas me llevó a postular, el año 1991, a las becas que Fundación Andes ofrecía para apoyar la creación artística. El proyecto con el cual obtuve este apoyo fue una investigación relativa al tema del Crimen Pasional. Siguiendo la línea de lo testimonial, trabajé esta segunda Puesta en Escena con material testimonial recogido en colaboración con Rodrigo Pérez, en entrevistas realizadas en cárceles y hospitales psiquiátricos entre reclusos y pacientes que hubieran cometido crímenes por amor, como también con material extractado de la crónica roja de diversas publicaciones especializadas en el tema. Surge en esta etapa del trabajo de la Compañía la necesidad de que este material fuera re - elaborado simbólicamente y la creación de una unidad temática que lo articulara, para lo cual se integra a nuestro trabajo Francesca Lombardo, analista con formación en filosofía, quien pasa a constituirse en asesor teórico de la Puesta en Escena.

Historia de la Sangre, segunda parte de esta Trilogía, asume como estructura dramática el descuartizamiento, la fragmentación, el corte, el paso al acto. Sucesión de monólogos, diálogos de sordos, crímenes históricos, crímenes simbólicos, crímenes reales.

De la sobriedad, las sombras, la economía del gesto, del despojo, de lo íntimo, del secreto, de lo familiar de La Manzana de Adán, pasamos al desborde en la gestualidad, a la espesura de signos, al color, a la simultaneidad de escenas, a la multiplicidad de lenguajes.

En Historia de la Sangre todo habla siempre : los cuerpos hablan por cada uno de sus miembros, rebotan para sí mismos y entre sí. Dedos, pelos y ojos hablan. Creación desmesurada de signos que no dan tregua a los actores ni a los espectadores.

Sangre que corre, hemorragia de esa Nada que salpica de cuerpo en cuerpo. La tercera y última parte de esta Trilogía, Los Días Tuertos de Claudia Donoso está basada en testimonios recolectados por ella entre los años 1987 - 1989 entre artistas circenses, especialmente magos y luchadores de catch, cartoneros, cuidadoras de tumbas del Cementerio General y pacientes del Hospital Siquiátrico. En la puesta en escena de Los Días Tuertos se intentó superar el relato testimonial, biográfico y anecdótico para acceder a universos más amplios. Todo aquello que denotaba miseria o precariedad se transfiguró, para ser relatado desde el "**extremo lujo**".

Estos seres del espectáculo lanzados al escenario para representar **su** escena frente al público presente, agonizarán en el imposible de esta representación, por que esa escena, insoportable, irrepresentable (es insoportable por ser irrepresentable) nunca tendrá lugar. Si fuera posible de ser representada, ella tendría directa relación con el desenlace, con la muerte.

El testimonio como fuente de creación

Tradicionalmente la dramaturgia ha utilizado el lenguaje como vehículo de información. A través de lo que se dice, y como se dice, se da cuenta de donde sucede la acción, quiénes son los personajes, qué desean, qué sienten, etc. El lenguaje en el teatro, circunscrito solamente a lo textual, se ha convertido en el relato de una anécdota, en la transmisión de un mensaje, en una lectura en voz alta .

Pierde así el teatro su especificidad : Ser un encabalgamiento de múltiples lenguajes, eco, resonancia y desplazamiento de palabras y cuerpos en el Tiempo y en el Espacio.

En la Puesta en Escena palabras y cuerpos, ambos considerados objetos destinados a coexistir, se disputan la conquista de un lugar en el cual expresarse. Este lugar de coexistencia es el **Espacio Escénico**, que comprendido como continente, permite al lenguaje y a los cuerpos desplegarse, desplazarse, desdoblarse, proyectar su materia y su sombra.

La comparecencia de cuerpos que hablan y de un lenguaje que requiere de cuerpo para expresarse, hacen del teatro una experiencia única en su ser tridimensional, en su revelarse en este Espacio - Lugar, único territorio donde es posible aproximarse al **Ser**, al **Ser Presente**, a través de la experiencia vívida de los actores, que comparecen en este espacio, en todo su dolor, miseria, e inutilidad, como más próximos a la verdadera vida, como enteramente llenos en el vacío de este espacio. Espacio escénico, lugar de ausencias, de falla, de incorrección, que **pide** ser llenado, con gritos y murmullos de cuerpos, con gestos, con muecas, con imágenes, que a su vez exigen de un lugar para Ser.

Cohabitación insaciable de un espacio donde la Puesta en Escena escribirá, superando la palabra e inscribirá a modo de jeroglíficos, imágenes en el espacio, imágenes acústicas y gestuales, signícas, metafóricas, que permitirán asociar, tejer, anudar.

Se hablan nuevas lenguas, se traza una nueva caligrafía, se crea un nuevo lenguaje. Testimoniar es derramar una sangre simbólica, soltar el soplo de muerte en un territorio físico situado entre el cielo y la tierra, entre lo líquido y lo sólido. Los actores desplazan palabras y cuerpos por este espacio, emprendiendo un viaje físico y mental. Viaje que también realizan los espectadores a nivel de la representación

psíquica, según sea su abandono, su pérdida, su desapego, su deseo, su capacidad de ensoñación.

Más que un desplazamiento por un lugar, físico o mental, desde un punto a otro, lo que se escenifica es un **transcurso**, un devenir, en un tiempo concreto y otro metafórico, físico y simbólico, para luego desaparecer.

Esta prescencia y fugacidad hacen del espacio escénico el lugar de la subversion donde lenguaje e imagen no trabajan en lo teatral, tampoco en el sub - texto, sino en la palabra y la imagen invocada para conjurar, blasfemar, conmover, por que ella dice lo que dice.

La dramaturgia convertida en una fonomímica que dobla, una y otra vez, un lenguaje ya reconocido como **teatral**, solo imita el gesto de este.

La utilización referencial de obras escritas en momentos historicos específicos y que son precisamente reflejo de su instante, consideradas modelo de copia en cuanto a su estructura y temática, hacen que el lenguaje utilizado en el teatro resuene siempre extranjero.

La utilización del testimonio como fuente de creación me ha permitido desmontar esta teatralidad y recuperar un lenguaje que ha sido expulsado de la escena por su poder de revelación y peligrosidad. El testimonio como La Palabra Salvaje, se apropia con violencia, del lugar escénico, de los cuerpos, penetrando en actores y espectadores, originando un paisaje que trasciende lo escénico. No son los actores quienes actúan o interpretan las palabras.

La palabra hace de ellos sus actores que representan para ella las escenas que su nombrar evoca. Se escenifica, se interpreta a sí misma en esos cuerpos. Estos testimonios como lenguaje salvaje, guardan también su secreto. En su desparpajo no lo dicen todo y en este ocultamiento radica su fascinación. La palabra testimonial hace destellar peligrosamente eso que no debe ser dicho, lo que se tiene en la punta de la lengua.

Escenas que abandonan la escena, palabras que dejan de ser palabras, gestos y muecas que contaminan, descienden y trascienden lo escénico para ir a reproducirse y expandirse infatigablemente por nuestro deseo, por nuestro secreto, adquiriendo las mas diversas formas en el imaginario de cada espectador. Un espectador que por el poder de esas escenas que hacen las palabras, pasa a protagonizar su secreto, amparado en la clandestinidad de una supuesta ficción. Esto permite al teatro hacernos creer fugazmente que nuestro deseo, nuestro secreto, es posible de ser escenificado y vivido en todo su poder si lo cubrimos con la apariencia de la ficción.

Esta ficción, abolida en el texto testimonial, da origen a la siguiente paradoja : Lo Próximo se trastoca en Lejanía, permitiendo la concreción del Crimen, la revelación del Secreto, la comisión del Pecado, aboliendo la Culpa.

Se estrecha el vínculo con el origen

La primera impresión que se tiene al leer los textos de La Manzana de Adán y Los Dias Tuertos o al escuchar directamente los testimonios que conforman La Historia de la Sangre, es la de oír por primera vez.

Estos textos logran provocar en el espectador y en los actores una representación, a nivel de la idea y la emoción, relacionada con una biografía común, no por las historias que en ellos se relata, sino por que producen un reconocimiento. Este reconocimiento en el lenguaje permite la **posesión de un lugar**. Un lugar, que no es simplemente un algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él.

Me refiero con esto a la idea de lenguaje como Patria u Hogar. En esta Trilogía no es la narración de historias particulares lo que me ha interesado sino la carga emotiva y el poder de evocación que contienen esos textos para, precisamente, hacer pasar estos testimonios desde un registro biográfico, a lo Mítico y Fundacional : La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo, La Sexualidad, La Locura y La Muerte son los grandes Temas sobre los que he querido reflexionar, utilizando una multiplicidad de caligrafías escénicas superpuestas como enigmas. La palabra testimonial Nombra, es decir hace Existir sobre un escenario, aquello que a fuerza de existir en demasía, ha perdido ya para nosotros su carácter de cosa real. Conjura la realidad para que aparezca ante nosotros despojada de cotidianeidad y se nos presente como única y nueva.

Se nombra, se hace vivir. En ese nombrar se devela un lenguaje cargado de tristeza, tristeza por el destino común en el que actores y espectadores se reconocen como **hermanos de sangre** y descubren sus semejanzas ocultas.

Esas palabras nuevas evocan en ambos una emoción que ninguna otra combinación podría evocar : el sentimiento de pertenencia, de lugar común, de mismo origen. La palabra es la Patria, el Hogar.

Se entra así en el desdoblamiento necesario para **reconocerse** a uno mismo en **un otro**. Este reconocimiento no puede efectuarse mas que através del lenguaje. Conocerse en el otro es conocerse con su doble de lenguaje.

La re - elaboración simbólica de estos testimonios, su cruce y mezcla, despliegan discursos e imágenes cuyo eco nos remite a una noción de inconsciente colectivo, y nos sirven de parámetros de memoria nacional.

Nombres. Nombres propios, nombres de ciudades, calles, oficios, batallas, héroes. Topografía, geografía, paisaje, país, parentescos.

El poder de estas palabras radica en que con su sola presencia, hacen comparecer en un lenguaje común, a una nación.

Las palabras están impregnadas de sentido y cuando digo sentido quiero decir vibraciones de contenido emocional, que las hace vivir .

No es este el registro que suele utilizar la dramaturgia , tampoco es este el registro que utiliza la historia, es el de esa **otra realidad**, de esa **dramaturgia de la historia** no oficial, oscura, secreta, donde se sucumbe frente a la evidencia del tiempo y la muerte.

Este lenguaje de "primera mano " ejerce un poder de evocación en los actores y espectadores muy diferente a aquel a que nos ha acostumbrado cierta dramaturgia teatral, nos pone frente a la riqueza infinita e inagotable del no - lenguaje, frente a la desmesura del silencio.

Aquí comienza Babel : La Puesta en Escena.

Las imágenes acústicas de esta palabra testimonial, sus silencios, lo no dicho, resuenan dejando una huella psíquica que permite el despliegue de un imaginario profundamente ligado a los relatos de origen.

La lengua se ha tendido como puente entre actor y espectador, pasado y futuro. Una lengua - puente, que no cruza de uno a otro, sino que se tiende dientes adentro, hacia esas regiones recónditas del siquísmo, del pasado.

La lengua como mediadora, alianza de dos mundos, signo de unión entre sueño y vigilia.

La Lengua como un Destino.

Pasar el puente es transitar de un estado a otro pero en la "**otra orilla** " espera implacable la muerte.

Así se teje una **otra** forma de lenguaje, no impuesta desde el exterior, sino orgánica, que lo que hace es permitir que coincidan sobre un escenario, a un mismo tiempo, un sinfín de biografías (autor, director, actores, espectadores) lo que desdobra hasta el infinito el poder de la representación y las posibles asociaciones. El lenguaje se constituye en su estructura en una gramática universal con la que se escriben formas de pensamiento.

Lo que descubro en la Puesta en Escena de estos textos son nuevas metáforas que no tienden al conocimiento, ni a la producción de significados, sino que revelan aspectos desconocidos de nuestro lenguaje y refrescan nuestro entendimiento. Descubro una forma de pensamiento, no como un fenómeno extraño que debe ser definido, sino como un recurso, como un instrumento, que **poetiza** el discurso teatral.

De lo que se trata , es de expresarse , de liberarse , de satisfacerse. Ciertas certezas básicas, que por fundar una experiencia más que un saber, y que constituyen el fondo de todo conocimiento, son expresables sólo por medio de metáforas, y estas no pueden ser **dichas**, sino utilizadas como bisagras en torno de las cuales se articulan las preguntas y dudas que nos atormentan . Los nexos entre sueño, vigilia, mundo, pensamiento y lenguaje, se nos aparecen, en virtud de esa metáfora, que usamos y desechamos después de que nos ha mostrado aquello de lo cual no es posible hablar (con sentido). La metáfora borda en el silencio

Ella , La Metáfora , es un hablar sin sentido, que se arraiga en el filo de los límites, en ese punto donde el lenguaje linda con el silencio.

Este lenguaje testimonial, salvaje, primitivo, toma el lugar que antes ocupaba el lenguaje teatral e ilustra ciertos aspectos oscuros de la realidad, al inventar nuevos usos para las palabras.

Es necesario entonces abrir otro continente.

El espacio donde habitan las imágenes.

El espacio del silencio, donde todas las imágenes evocadas en estas palabras nuevas, en este nuevo lenguaje se condensan para sacudir y dejar cicatrices imborrables .

Imágenes y lenguaje recuperan en un sentido nuevo, su antigua eficacia mágica al enfrentarnos irremediabilmente al transcurso del tiempo, a la pérdida. Es en la atenta escucha de esta imagen y de este relato materializados en el espacio escénico, emprendemos viaje hacia lo extraordinario, hacia el terror, narrando lo único posible de ser narrado escénicamente : Una atmósfera o una cierta noción de atmósfera de un Lugar - Hogar - Patria perdido para siempre, pero en el que desearíamos eternamente volver a encontrarnos.

Los lenguajes privados son los lenguajes que anima la soledad. La elección de testimonios como texto teatral para la creación de estas tres puestas en escena obedece a una necesidad de restituir al discurso teatral (textos e imágenes) su eficacia mágica y evocadora.

La palabra testimonial no ofrecer dudas de ser Real, constituyéndose sobre el escenario en palabra prohibida y blasfema que restituye la fuerza al lenguaje escénico, por su capacidad de penetrar lo secreto, lo arcaico, el origen de las cosas.

En estos relatos testimoniales la palabra contiene en todos sus pliegues al sujeto que la emite.

La palabra se constituye en objeto, en cuerpo, en lugar.

La palabra **Es**.

Dice lo que dice, pero en su origen de verdad, añade un excedente mudo que anuncia silenciosamente lo que **no** dice.

La palabra se socava a si misma desde su interior ejerciendo dolor en ese cuerpo en el que está grabada a fuego, su destino.

Estas palabras por ser dichas con la lengua del propio cuerpo que las hace vivir e imagina, hacen que su significación se haga intolerable al que las escucha, al no estar sometidas a un código reconocido como teatral, como ficción, por no hablar por sobre el tono de conversación ordinario, por ser tan **reales**. Semejante palabra por no ser "teatral", es transgresora.

Es en la crudeza de estos relatos, tomados " al pie de la letra ", por donde se cuela lo real y todo el poder de terror revelador que lo real conlleva.

Estos textos arrastran consigo un lugar, un paisaje : la Patria, el Hogar, revisitados escénicamente en el lenguaje y en las imágenes, conformando un cuerpo escénico que le pertenece, que lo hace Ser.

Este cuerpo narrativo, no es un accidente, sino una relación, un orden de coexistencia no inocente.

La convivencia de ciertas texturas y temáticas no abordadas comunmente por nuestra dramaturgia, la búsqueda de un lenguaje teatral que articulara estos textos, la creación de un soporte teórico, la materialización de ciertas imágenes, el despliegue actoral en cuanto al trabajo emotivo, vocal, gestual, la concepción del espacio escénico y vestuario, la composición musical y su manera de insertarse en el espectáculo, configuran un concepto de Puesta en Escena, que por su **distancia, proximidad y contacto** con " lo teatral ", es decir por su **posición** de ruptura con una dramaturgia clásica, toma posesión de un lugar desconocido para narrar una **otra** realidad, que no guarda relación de simpatía con el tiempo, ni el espacio. Esta particular comprensión de la estructura de la realidad, solo es posible de ser reconocida y escenificada como supuestamente lo sería el inconsciente : Mediante la multiplicidad de lenguajes.

En su simultaneidad.

En su fugacidad.

En su descalce.

En su imposibilidad de ser escenificada.

El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (del público) y el objeto observado (la escena), en el límite entre el juego y el no juego . El espacio escénico permanece inviolable, independiente de su configuración o sus metamorfosis .

En la Puesta en Escena de esta trilogía el espacio escénico, se transfiguró en el lugar al que siempre se retorna, el lugar de todas las formas, el lugar de los posibles, el lugar de la escena siempre deseada, el lugar primordial que reclama una ausencia de distancia del espectador, para que desde una posición de escucha y observador privilegiado, organice en su imaginario **su espacio, su escena**, según el principio de los sueños, de la evocación, de la distancia.

El reproduce en su imaginario todas las escenas que la escena teatral le provoca. El espacio escénico se desdobra para crear otro espacio, ubicado en el abismo que separa su mirada de la escena, allí se constituye esencialmente lo teatral : La ambigüedad de Lo Real, que hace difícil discernir si aquello que escuchamos y vemos sobre un escenario es preciso tomarlo como algo real y concreto o como

otra escena, es decir, como una figuración latente e inconciente. Se estrechan las distancias entre Lo Real y Lo Imaginario.

El espectador protagoniza, desmaterializa el espacio y el tiempo y se confina en un universo subjetivo y onírico.

El espacio escénico, como lugar visible de la fabricación de quimeras y de la manifestación del sentido, por el poder de estos textos y estas imágenes, lo somete a una lógica diferente : Lo vuelve al origen, a su propia leyenda, le relata su mito.