



Esta larga enfermedad de la memoria

Alfredo Castro

Director teatral y actor

La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura.

En la tragedia hay tranquilidad.

Todos son iguales. ¡Todos inocentes, en una palabra!

Sobre todo la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el cielo sobre la espalda, y que no queda más que vociferar –no gemir, no, no quejarse–, gritar a voz en cuello lo que tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún.

Y para nada; para decírselo a uno mismo, para saberlo uno.

(Fragmento de *Antígona*, de Jean Anouilh)

He querido aprovechar este espacio, que me ha ofrecido Revista Apuntes, para realizar un ejercicio de reflexión sobre la verdadera necesidad que me impulsa a continuar en este, parafraseando a José Donoso, *lugar sin límites*, que es la creación teatral.

Este texto surge del intento por encontrar una respuesta, personal, al porqué de las temáticas y estrategias artísticas abordadas en mis puestas en escena.

Es así que, para recordarme cómo se inició todo esto, este oscuro y mis-

terioso anhelo por representar, decidí volver al origen, a las fuentes, a la tragedia, a Dioniso, Dios benefactor, a quien corresponde como servicio, el drama actuado.

Este Dios, surgido de la ambigüedad, descendiente de dos mundos, humano por su madre y divino por su padre, es la encarnación de la contradicción y el conflicto, es decir del Teatro. No es únicamente el que ebrio grita de gozo y alegría, también es el dios que sufre y muere: el dios de la trágica paradoja.

Mi aproximación al teatro, como actor o director, nace y se funda no en una elección sino en una necesidad. Lo realizo desde la urgencia, desde la falta, desde una condición de indigencia frente a la realidad.

Mi manera, mi estilo, mi lenguaje, mi estrategia para narrar escénicamente, obedece a una estructura de pensamiento que trabaja permanentemente en la contradicción, contradicción que abarca lo íntimo y lo público, el cuerpo y el espíritu, y sobre todo, el conflicto entre lo real y lo teatral, y tiene como objetivo el de profundizar esas contradicciones.

Mis orígenes e inspiraciones no han sido otras que el teatro mismo, el teatro en sí, buscando en él la más profunda relación con el devenir, personal, político, contingente y, por sobre todo, con aquellos temas permanentes que dan cuenta de una pertenencia, de un origen. Hablo de un teatro que dé cuenta de mi pertenencia a un territorio físico, concreto: mi patria territorial y mi patria interior, ambas en incesante caos y constante crisis, intentando un espacio de soberanía que me permita liberarme de mi

propia saturación de un exceso de posibles historias.

¿Acaso el teatro no es crisis, búsqueda, caos y exceso de historia, de reales imposibles historias?

Definir un estilo para mi producción teatral me resulta extremadamente difícil, puedo decir que mis puestas en escena son realistas, que el mío es un teatro que construye textos e imágenes a partir de lo real.

Cuando se ha tratado de puestas en escena basadas en testimonios reales, he intentado buscar en ellas todo el exceso de teatralidad que la realidad soporta, y cuando se ha tratado de puestas en escena basadas en textos teatrales de autor, he intentado poblar la escena de toda la realidad que la ficción oculta o disimula, permitiendo al espectador tomar una conciencia más viva y exacta de su existencia.

El teatro, para mí, es siempre realista, en sí mismo, no en cuanto a que

imita sino a que produce realidad, realidad sobre el escenario.

Pero este *realismo*, esta verdad y verosimilitud, está condicionado y sometido a revisión por la historia.

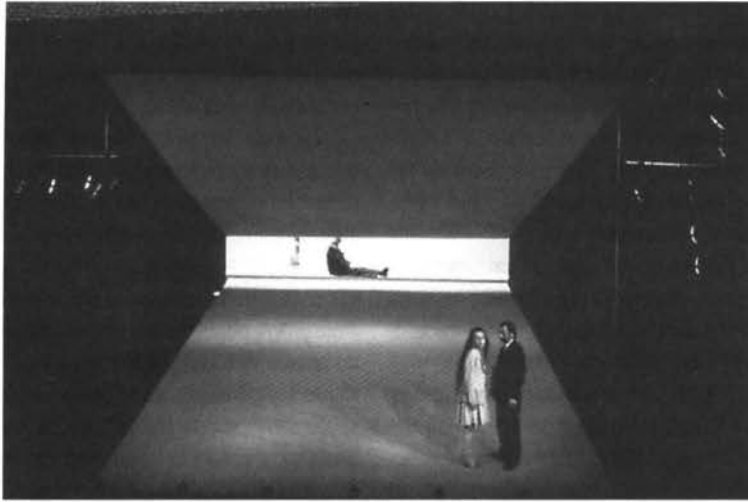
¿Qué teatro es necesario, hoy, en este país, cuando todo tiende a lo homogéneo, a lo didáctico y digerible?

Mi búsqueda y dificultad ha sido y sigue siendo el encontrar textos de extraordinaria potencia teatral pero a la vez henchidos de realidad, que me permitan, junto a los actores y creadores involucrados en la puesta en escena, dar una opinión, política, estética, personal y pública, frente a una realidad que ofende.

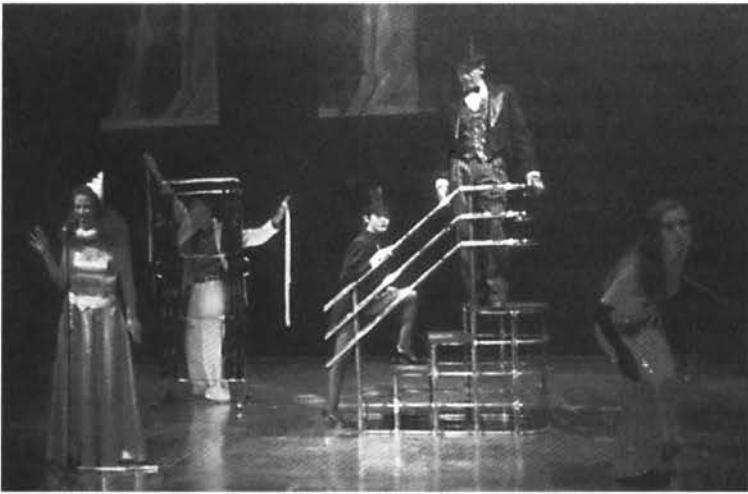
Qué texto, qué dramaturgo podrá en su escritura desafiar y exorcizar esta historia brutal, pasada y presente, que nos ha tocado vivir, sin eufemismos, en un lenguaje saturado de realidad, sin metáforas donde ocultarse, que sea capaz de vociferar –no gemir, no, no quejarse–, que sea capaz de gritar a voz en cuello lo que tenía que decir, lo



Historia de la sangre,
dirección y autoría:
Alfredo Castro.
Teatro La Memoria, 1992.
Pablo Schwartz.



Hechos consumados. Dirección: Alfredo Castro. Teatro Nacional, 1999.
Amparo Noguera y José Soza.



Los días tuertos. Dirección: Alfredo Castro. Teatro La Memoria, 1993.
Verónica García-Huidobro, Paulina Urrutia, Pedro Vicuña, Amparo Noguera.

que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún.

Y para nada; ¿para decírselo a uno mismo, para saberlo uno?

Lo que he intentado es el estrechamiento físico, romper los límites de lo dramático para tensar escénicamente la ficción con las urgencias de la realidad.

Introducir la realidad, la incerti-

dumbre y el caos, en ese espacio de ilusión que es la escena, con la voluntad de cambiar las categorías burguesas de bueno y malo por las de verdadero y falso.

Me enfrento al teatro, en toda la magnitud de su imposibilidad, buscando incesantemente esa imagen, esa escena, ese texto, en los que se materialice y encarne toda la teatralidad

de que es capaz la realidad y todo lo real de que es capaz lo teatral.

Una trágica paradoja.

DIONISO: El dios de la trágica paradoja

Dioniso, el dios frenético, el de la demencia divina, que le corresponde como servicio, el drama actuado, ha sido consagrado y festejado por los estudiosos del teatro casi exclusivamente como el dios del vino y la embriaguez.

Este benefactor, que fascina y alimenta, dicha de mortales, el que habita lo infinito, amenaza a todos los que se le aproximan con la embriaguez, pero también con la aniquilación. Dioniso encarna, él mismo, la materia que constituye el acto de la representación teatral.

En él irrumpe también la muerte, se convierte él mismo en el reino de la muerte, en un dios que sufre y muere.

Cuenta el mito que Zeus, disfrazado de mortal, tenía amores secretos con Semele. La celosa Hera, disfrazada de anciana, le aconsejó a Semele, que ya estaba embarazada de seis meses, que le hiciera a su amante misterioso una petición: que se le manifestara en su verdadera naturaleza y forma, para asegurarse que no era un monstruo.

Zeus rechazó esta solicitud y ella le negó acceso a su lecho. Zeus se enfureció; se le apareció en la forma de trueno y rayo y consumió a Semele en el fuego. Zeus arranca al seismesino de las llamas y se lo cose al muslo para que madure en el celestial cuerpo y se convierta en dios.

Dioniso vive rodeado de mujeres, las frenéticas Ménades, nodrizas que alimentan y cuidan a los recién nacidos y con sus pechos amamantan a

las crías salvajes de los bosques. Pero también los persiguen, los descuartizan y comen su carne. Estos actos crueles se aplican también al dios, él es el que descuartiza, el que come carne cruda.

La escena anterior

La escena anterior al teatro es el rito ceremonial, religioso. Estos rituales contenían ya elementos pre-teatrales: vestuarios, objetos simbólicos, un espacio sagrado y un tiempo cósmico, mítico. Surge entonces la necesidad de un espectador que asista, con su mirada y su conmoción, a la representación de un mito que ya conoce, ejecutado por actores que, cubiertos con máscaras, lo representan. Observa a distancia, este espectador, la representación de acciones funestas, conflictos inevitables e insolubles, descubre cómo la fatalidad se encarna en la existencia humana y comprende que el destino es inexorable: todo esto, encarnado en ese cuerpo trágico del actor.

En el reconocimiento del origen del mal, el espectador, como el héroe, admite aceptar también un castigo, incluso por un crimen inevitable, con el fin de manifestar de esta manera su libertad, por la pérdida misma de su libertad.

Lo trágico es tanto lo fatal como la fatalidad libremente aceptada por el héroe.

Lo trágico es la materialización de la falta.

Esta necesidad de un espectador que purga sus pasiones en la piedad y el terror (de sus pasiones), que agoniza junto al héroe, que es transfigurado en el sacrificio, verifica que, para que el acontecimiento teatral suceda, es necesaria la intervención de un fabuloso Otro.

El Otro del espectador y el Otro del actor, sus sombras que los duplican.

Hay una escena anterior a todas las escenas, una escena que tiene relación con la revelación de lo indecible del ser, que ha hecho presa en él.

Una escena primitiva, que tiene relación con el origen.

Para que la escena real tenga lugar, es necesaria la escena de los sueños, la escena radical, la del exceso, del inconsciente: la otra escena.

La representación es siempre una reconstitución de algo que ya ha tenido lugar.

Representar es hacer presente, un instante, un estado, una idea, una imagen, en el intento por reconstituir en el espectador el impacto, el horror o el humor de una primera vez.

Se pone delante, se pone allí, se ofrece a la mirada, con insistencia, el espectáculo de la escena, ejecutándose en el acto mismo de su presentación.

El teatro presenta una escena por segunda vez, bajo la forma de acontecimiento único, de primera vez, una escena que ya ha tenido lugar en la realidad o en el imaginario del espectador y cuya existencia no desearíamos admitir.

Este hacer presente, ineludible, necesita de esa mirada insoslayable para que la representación tenga lugar, y ha encontrado una imagen que entraña todo el enigma de la ambigüedad, arrebató y demencia divina en Dioniso: la máscara.

El es el dios de la máscara, se le representaba así, ya que se le conocía como el *que mira*. Pero su máscara no oculta a nadie detrás de ella, no encarna nada, sino únicamente la superficie externa de una cara, que sencillamente lo representa a él.

Sus ojos, que miran de frente, son inevitables. Allí no hay más que en-

cuanto, encuentro al que nadie se puede resistir, un frente a frente que conjura y apresa, que aterra por su cercanía, que es distancia.

En esta mirada, lo monstruoso irrumpe súbitamente en la existencia, junto con el terror que es también fascinación, excitación que es también parálisis.

Esta mirada, este dios, *el que profiere gritos*, penetra como un estampido por los ojos de quien lo mira, exaltando los sentidos, para desembocar súbitamente en un silencio mortal, un profundo silencio, en el que resuena el estruendo enloquecido del fantasma.

Surge el mundo ancestral, las imá-

Hechos consumados.

Teatro Nacional, 1999. José Soza.



genes primitivas, la primera escena, que no es ensueño, es la verdad, una verdad que enloquece.

Todo lo cerrado se abre, espacio y tiempo pierden validez.

Este dios, que otorga los mayores placeres, él, el que fascina y alimenta, el dispensador del vino, el liberador de penas, el que sana, dicha de mortales, el lleno de gracia, el bailarín, el benefactor, es también el más terrorífico, el que posee los más terribles apodos: *el descuartizador de hombres, el que come carne cruda, el que mira.*

A través de esta mirada, en la ocupación y materialización del espacio escénico por los cuerpos, los objetos

y las palabras, se desciende al territorio donde la muerte y la vida se tocan, estremecidas por un placer demente.

Allí se encuentra el aposento del secreto, donde se ha de tropezar con la visión maniática de esa, la primera escena, el relato del origen, que será también el relato de la muerte, para regresar con el brillo de la locura en los ojos y nacer nuevamente: la creación incesante, que en el acto de nombrar y encarnar, hacen de la escena el lugar del sacrificio ejemplar.

Toda criatura, palabra y objeto, tienen su sombra que los dobla.

Sufren y padecen la larga enfermedad de la memoria, que confesarán públicamente, durante la representación, en la batalla de los cuerpos, de los objetos y de las palabras, sumergiéndose y sumergiéndonos en un delirio que exaltará nuestra energía, invitándonos a tomar frente al destino una actitud heroica y superior.

Comprendiendo, eso sí, que el heroísmo arrastra siempre algo de turbio.

Esta confesión pública servirá, tal vez, para romper el ciclo inmundado de mentiras que toda realidad y toda teatralidad conlleva.

Es necesario, entonces, tensar hasta el paroxismo el absurdo paréntesis de vida y teatro que existe entre ficción y realidad.

Como en el mito, el contenido real de lo teatral debiera superar a la realidad misma. El teatro no debería ser una simple creación dramática, testimonio de algo ya acontecido y consumado, sino de lo permanente.

Para que esto suceda, es necesario entender que la función del creador consiste en desencadenar la crisis:

Entre el texto dramático, la puesta en espacio y el espectador, trabajando permanentemente en la contradicción, para extraer de la vida lo

irrepresentable y desmontar en el teatro la falsa representación de la vida, produciendo la siguiente paradoja: esta escena no ocurrió nunca, pero sucede siempre.

Pero no se trata, en la puesta en escena, simplemente de crear algo, sino de crear la posibilidad de esta posibilidad, y así sucesivamente.

Transformar realidad y teatralidad, debilitando los bordes entre lo real y la ficción, para hacer existir sobre el escenario aquello que, a fuerza de existir en demasía, ha perdido ya para nosotros su carácter de cosa real.

Conjurar la realidad para que aparezca ante nosotros despojada de cotidianeidad y se nos presente como única y nueva.

Desmontar realidad y teatralidad para recuperar un lenguaje que se apropie, con violencia, del lugar escénico, de los cuerpos, penetrando en actores y espectadores, originando un paisaje que trascienda lo escénico.

Recuperar un lenguaje que ha sido expulsado de la escena por su poder de revelación y peligrosidad, mediante el encabalgamiento de múltiples lenguajes, imágenes, textos, cuerpos, muecas, realidad, ficción, sueño y vigilia, para que surja el acto creativo, entendido como la búsqueda insaciable por recuperar algo perdido para siempre.

Entiendo la puesta en escena como un organismo que trabaja en el punto en el que la palabra se detiene o claudica: en el detalle de la palabra, del cuerpo, de la imagen, del objeto, de la emoción: **EN ESE PUNTO EN EL QUE LO REAL SORPRENDE A LA IMAGINACION**

Es en el detalle donde el deseo inventa, donde eso sucede, donde la corrección se rinde.

Hechos consumados.

Teatro Nacional, 1999. Amparo Noguera.



Es en el detalle donde lo cotidiano, es decir la vida, el texto teatral, el actor, el teatro, el lenguaje, deja de ser verdad para convertirse en ese algo más que la verdad, o real en extremo, donde se tiene la sensación de que siempre algo está ilegítimamente en otra cosa, donde el inconsciente habla.

El detalle tiene siempre que ver con lo obsceno, es decir, con lo inconfesable del goce, allí todo puede ser imaginado y cumplido, todo, salvo el amor...

El intento es corromper, contagiar al espectador esta larga enfermedad de la memoria, sea por los ojos, la boca o la oreja, recalentando conflictos adormecidos, activando la huella psíquica para revivir ese instante extremo en toda su dimensión emotiva, política, poética y estética, encarnada en imágenes altamente subversivas por lo que dan a ver, pero sobre todo, por lo que ocultan.

Son los residuos, la carga flotante, el exceso de historia, de los textos, de los cuerpos, las palabras y los objetos, lo que me interesa narrar, siempre que ni el texto, ni los cuerpos, ni las palabras, ni los objetos sepan de sus excesos, con el fin de que puedan extrañarse, despojarse de sí mismos, exponerse en su profunda soledad, para ser invadidos por la palabra, permitiendo a esos cuerpos actuar como resonadores de toda violencia.

Más que narrar historias, representar, creo yo, es en realidad reconstituir aquella historia inconfesable, esa escena, insoportable, irrepresentable, que nunca tuvo ni podrá tener lugar.

Reconstituir la escena del origen, del mito, abandonando la realidad para sumergirse en las profundidades, no del psiquismo, no de los sueños, porque incluso éstos conservan aún relación con la realidad, sino en el enig-

ma del cuerpo del otro, en la desmesura del silencio del cuerpo del otro, en la mirada que conjura y apresa, para tomar la mayor distancia posible de una realidad que ofende.

El creador sufre de estar habitado por un exceso de historia.

Igualmente, los cuerpos sobrecargados de historia de los actores no se llenan del personaje a representar, más bien se vacían en la escena para abismarse en el goce de un cuerpo que lo dice todo sabiendo que, como en la muerte, la satisfacción del deseo cierra la escena.

En esta paradoja, todas las escenas y todos los personajes son posibles de ser escenificados y representados.

Aparece entonces el síntoma como señal o indicio de una cosa que está sucediendo o va a suceder, no como un fenómeno extraño sino como un instrumento, una política, una estrategia narrativa, una nueva realidad que, a mi entender, sólo es posible de ser reconocida y escenificada como supuesta-mente lo sería el inconsciente:

- En la multiplicidad de lenguajes.
- En su simultaneidad.
- En su heterogeneidad.
- En su fugacidad.
- En su imposibilidad de ser escenificada.

Así, el espacio escénico se transfigura en el lugar perdido al que siempre se retorna, en el lugar de todas las formas, el lugar de los posibles, el lugar de la escena siempre deseada, el lugar primordial que reclama el compromiso y la proximidad del espectador para que, desde su emoción, su cuerpo y, como observador privilegiado, organice en su imaginario su espacio, su escena, según el principio de sus sueños, de su evocación, de su deseo.

El acto creativo busca una salida al sufrimiento.

La escena es para mí el espacio de la blasfemia, de la interpretación infinita, de la imparable multiplicación de los signos que afectan al cuerpo y al espíritu.

Este acto de confesar lo inconfesable es quizá la tentativa, la transgresión más política y peligrosa del teatro, porque en él se propicia la destrucción del último reducto del secreto.

El teatro deja de cumplir el rol, familiar, amable, formal, imitativo, de sublimación, de identificación, para, en su decirlo *todo*, radicalizarse, exteriorizando y materializando lo escondido, interrogándonos.

Se pulveriza el concepto imitativo, didáctico y de mera entretención del teatro para escenificar una realidad peligrosa, permitiendo que el espanto, necesario para el conocimiento, se manifieste, devolviendo al teatro su capacidad de producir estremecimiento físico.

La representación actualizará la huella psíquica, el espacio escénico se irá poblando de imágenes que podrán ser vistas y oídas con *dificultad* por el tramado, cada vez más tupido, de éstas.

Se verán aquí escenas poco claras.

Concluida la representación, desintegradas las apariencias, espectadores y actores, esos excesos de hombres y mujeres, esos despojos de héroes, en la coincidencia de su mal, afectados en su mente, presionados sus sentidos sin tregua mediante la subversión de la imagen y la sedición de la palabra, habrán confesado lo inconfesable, para caer extenuados ahí donde descansa la vida, en lo teatral.

El mito habrá tenido lugar: el actor, capturado en el estruendo de la mirada de esa máscara, detrás de la



La manzana de Adán. Dirección: Alfredo Castro. Teatro La Memoria, 1990. Alfredo Castro. En la foto: Rodrigo Pérez, Alfredo Castro y Amparo Noguera.

cual no había nada más que silencio mortal, ha sufrido en carne propia las monstruosidades que él cometió.

La representación habrá saciado temporalmente el síntoma, sólo temporalmente.

El mundo dionisiaco es ante todo un mundo femenino.

Son mujeres quienes lo despiertan y crían, son mujeres las que lo acompañan y las que caen presa de su locura. El mismo tiene algo femenino.

Cada vez que se enfrenta a un elemento masculino, Dioniso sucumbe, y cuando vence, lo hace siempre bajo otra forma, como león, como la magia del vino, como lo hace un actor.

Actores y espectadores, habiendo ambos sufrido por una multitud de

individuos, desempeñando solos todos los papeles del drama, adoptando con sorprendente facilidad tanto el papel de hombre como el de mujer, una vez caído el telón, este espíritu o estado dionisiaco, este *femenino*, como lo desdeña Esquilo, este *femenil extranjero*, como lo trata Eurípides, este *machohembra* advertirá, con dolor, que todo no fue más que un juego del que él es la parte excluida y que su deseo es, ante todo, el deseo de no satisfacerse, de resistir el acto, de no representar esa escena, ya que sólo manteniendo la ilusión del acto, la representación alcanzará su paradoja: esta escena no ocurrió nunca, pero sucede siempre.

La ilusión se volverá verdadera, no nos engañará más y nuestro cuerpo no parará de gozar.

Finalizada la representación, desapareceremos, como lo hace el dios de la turbia mirada en las profundidades del mar o de la tierra, en el reino de los mudos, para volver desde las sombras a representar, portentosos, magníficos, una y otra vez, insaciablemente, el sobrecogedor encuentro con lo irrecuperable.

La locura que ha rozado algo del secreto del dios frenético, del espíritu del ser bifronte que habita en la máscara, se encarnará nuevamente en el actor, en él, que es él y sin embargo Otro...

El fenómeno original de la duplicidad es nuestra victoria, nuestra tragedia y nuestra venganza.

Dioniso reina en el teatro como una realidad.