



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

**Testimonio como base para la construcción de teatralidad:
*Remite Santos Dumont.***

Tesis para optar al título de Actriz

**Andrea María Soto Aguayo
Carla Andrea Casali Escudero**

PROFESOR GUÍA
Sr. Héctor Ponce de la Fuente

SANTIAGO DE CHILE
DICIEMBRE 2010

A nuestros padres Andrea, Emilio, Margarita y Hugo.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	5
2.- Capítulo 1: LA CARTA COMO GÉNERO DISCURSIVO	11
2.1.- Espacios biográficos	15
2.2.- Cuando callar resulta imposible e inexpressable	20
2.3.- La enunciación en el género epistolar	24
3.- Capítulo 2: GÉNERO TESTIMONIAL Y CONSTRUCCIÓN DE TEATRALIDAD	32
3.1.- Testimoniar desde la reclusión	36
3.2.- Valorización del testimonio	39
3.3.- Reconstruir el testimonio en la puesta en escena	44
4.- Capítulo 3: EL ACTO DE TEATRALIZAR UN TESTIMONIO	53
4.1.- El cuerpo más allá de la palabra	57
4.2.- Develar parte de la historia privada	58
4.3.- Sector 2: Testimonio de un biopoder	60
5.- CONCLUSIONES	73
6.- APÉNDICE	79
6.1.- Documentación	80
6.1.1.- Reseña Facultad de Artes, Universidad de Chile	81
6.1.2.- Comentario Comunicaciones Facultad de Artes www.uchile.cl	83
6.1.3.- Crítica diario La Nación	84
6.1.4.- Comentario Diario La Tercera	85
6.1.5.- Reportaje diario La Nación Domingo	86
6.2.- Texto original y Registro Audiovisual	90
7.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL	107

INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación surge a partir del montaje de la obra *Remite Santos Dumont*, de la *Compañía Teatro de Patio*¹, que se presentó durante el mes de agosto del año 2008 en la sala Lastarria 90. Este trabajo se inspiró en cartas escritas a principios del siglo XX por pacientes de la antigua Casa de Orates de Santiago (actual Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz), publicadas el año 2003 por el Centro de Investigación Barros Arana en el libro *Cartas desde la Casa de Orates*, editado por la psicóloga Angélica Lavín.

El año 2006 conocimos a quien, meses más tarde, sería la directora de la *Compañía Teatro de Patio*, María José Contreras. En aquella época participábamos del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile y ella fue nuestra profesora en las sesiones concernientes al ámbito de la semiótica del cuerpo. Psicóloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Actriz del Teatro Ridotto, Italia, y Doctora en Semiótica de la Universidad de Bolonia; venía llegando a Chile. En enero del año 2007 realizó, en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile el laboratorio de investigación teatral “Presencia Escénica en la Dramaturgia del Actor”². De los veinte estudiantes que participamos en este laboratorio finalmente un pequeño grupo se motivó a continuar con el trabajo y de este modo nació *Teatro de Patio* y el primer trabajo de la Compañía, *Remite Santos Dumont*³.

María José Contreras hizo su práctica de psicología entre los años 2000-2001 en el Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz. Fue ahí donde junto a otros estudiantes encontró en un viejo escritorio una caja con cartas escritas por pacientes de la antigua Casa de Orates. Las cartas databan de principios de siglo y se conservaban en buen estado y legibles.

¹ Actualmente integrada por Juan Andrés Rivera, Felipe Olivares, María José Contreras y Andrea Soto. El año 2009 presentó *La Orilla*, en la sala Lastarria 90.

² El taller “La Presencia Escénica en la Dramaturgia del Actor” se llevó a cabo durante el mes de enero del año 2007 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

³ Participaron en la obra los actores Carlos Aedo, Macarena Béjares, Carla Casali, Javier Ibarra y Andrea Soto; el diseño integral lo realizaron Rocío Hernández y Felipe Olivares. La dirección estuvo a cargo de María José Contreras.

Cuando trabajábamos en la elección del tema de la que sería nuestra primera obra, María José propuso recuperar estas cartas que conocía hacía años y que incluso ayudó a transcribir.

Al comenzar esta investigación observamos la pertinencia y validez de un marco teórico que nos proporciona herramientas, que se adscriben a cierta teoría relativa al análisis del discurso, y a la semiótica. La directora de la obra y el director de tesis están interesados en problematizar desde la semiótica, debido a que éste es su campo de investigación.

Esta tesis tiene como primer objetivo discutir cómo se trabaja a partir del testimonio, desde el punto de vista de la semiótica y del análisis del discurso en un proceso creativo, el segundo objetivo es exponer cómo se produce el traspaso de las cartas a un texto dramático, luego al montaje teatral, *Remite Santos Dumont*.

El género epistolar comienza a entrar en la discusión del espacio autobiográfico, con más notoriedad durante la década de los 80s. Los géneros menores comienzan a hacerse presentes debido a la preocupación que suscita la memoria. El interés por los géneros testimoniales tiene que ver con la relevancia que cobra en el contexto de las ciencias sociales el testimonio y el despliegue de las subjetividades.

Esta podría ser la explicación teórica de porqué la propuesta de trabajar con este material tuvo inmediata acogida por parte de todo el grupo; una razón afectiva o visceral es que cada uno de nosotros supo inmediatamente que estas cartas eran un material relevante que nunca llegó a su destino original, y devolverles la voz a quienes las escribieron suscitó un compromiso irrenunciable para el colectivo.

Las cartas de estos pacientes son un valioso material testimonial, pues representan a personajes anónimos que ofrecen un estímulo para pensar e imaginar la sociedad del Chile de principios del siglo XX. Los relatos e historias que transmiten las cartas son originales ejemplos del imaginario social y político de ese particular momento histórico. Estos documentos muestran el delirio como una configuración fuertemente marcada por la historia que ofrece inéditos puntos de vista desde donde observar cómo se entendía la locura o la anormalidad en la época.

La elección que hemos hecho en torno al discurso epistolar tiene relación con su carácter verídico, íntimo y testimonial. Autores como Mijail Bajtín, Jean-Philippe Miraux, Patrizia Violi y Leonor Arfuch, entre otros, indagan en torno a la escritura testimonial y a partir de estos trabajos constatamos que la carta, entendida como un género discursivo, es un material pleno de potencial para la construcción de teatralidad, pues los recursos expresivos se presentan en una disposición emotiva y permiten valorar al hablante con respecto a su discurso. La entonación y la palabra adquieren también un grado de expresividad específica y en este aspecto la carta consolida una dimensión íntima: es confidencial. Nos otorga un sinnúmero de posibilidades de construcción de personajes, conflictos, diálogos y situaciones concretas en las que podemos situar la historia.

La carta tiene como característica que su emisor y receptor son personas específicas; cuando es leída por un público general se desvanece el objetivo original y concreto, y nace un receptor intruso que no conoce el contexto de la carta, por tanto debe decodificarla e interpretarla a través de su subjetividad.

“La presencia del narrador en una carta es estructuralmente imposible de eliminar, ya que siempre está escrita por alguien cuya aparición en el

texto es inevitable. El narrador no puede ocultarse de ninguna de las maneras tras una narración histórica en tercera persona; lo cual queda patente en la firma, que es el indicio más claro de la enunciación del sujeto” (Violi 1999: 184).

Como sostiene Patrizia Violi, en la carta existe siempre un personaje/narrador y una acción posible de representar.

En el montaje *Remite Santos Dumont* son precisamente los autores de las cartas los personajes representados y en esta investigación documentaremos nuestro punto de vista en relación a la construcción de teatralidad a partir de estos testimonios que retratan la sociedad chilena de principios de siglo XX. La capacidad de entender la vida expuesta en estas cartas como teatralidad existe debido a la claridad de la imagen de quien le escribe algo a otro, un hecho vivido específico, emociones u opiniones sobre determinados temas.

Nuestra tesis comienza como un proyecto que pretende graficar cómo se constituyó un texto dramático y una puesta en escena a partir de esta selección de cartas de pacientes psiquiátricos que refieren temáticas distintas, una de otra, desde el punto de vista del objetivo que intentaban cumplir.

En este trabajo intentamos desarrollar una reflexión acerca de la organización del texto dramático a partir de los tópicos que abordan las cartas, cómo se seleccionaron y unificaron para obtener una historia que surgió a partir de ellas, así como también respecto a los criterios de selección y de la historia que surgió a partir de su lectura.

Una de las características del texto dramático es que está construido en base a diálogos que se manifiestan a través de personajes e indicaciones del

dramaturgo; por esta razón los autores de las cartas pasaron a ser personajes y sus textos, diálogos, creando así una interacción dramática entre las distintas cartas y sus autores, dando vida al texto teatral, que luego redituó la puesta en escena *Remite Santos Dumont*.

Durante los meses de noviembre y diciembre del año 2010 se presentó en cartelera la obra *Orates*, de la compañía *Teatro Inmóvil*, dirigida por Jaime Lorca. *Teatro Inmóvil* recoge el corpus del libro *Cartas desde la Casa de Orates* y se basa en ellas para la creación del montaje. También toman como referente nuestro montaje. Este hecho pone de manifiesto el interés y curiosidad que producen estas cartas y su historia, como también las potencialidades teatrales que éstas otorgan. El hecho de que estas cartas hayan permanecido guardadas por casi cien años en un cajón, que hayan sido escritas por pacientes psiquiátricos de principios de siglo, que den cuenta de la vida privada de aquella época, en cuanto a las emociones, dolores, sufrimientos, soledad y anhelos de quienes las escribieron, es sin duda atractivo para cualquier persona que se interese por temáticas como la constitución de sujeto y la narración de subjetividades.

CAPÍTULO 1

La carta como género discursivo

La subjetividad individual y colectiva se ha constituido de diversas formas a través de los contextos histórico-sociales, surgiendo, de esta manera, diversos géneros discursivos. Dentro de éstos, el género epistolar es reconocido tardíamente –segunda mitad del siglo XX- respecto de los géneros canónicos como la novela, la poesía y el drama. Leonidas Morales entiende que:

“El surgimiento del interés conceptual por estos géneros parece estar asociado, en su origen, a la crítica de las vanguardias históricas (primeras décadas del siglo XX) al principio (ideológico) de la “autonomía” del arte, es decir, al cierre de la obra sobre sí misma como orden estético y cognitivo, al desinterés que se le atribuye y a su consecuencia inmediata y necesaria”. (Morales 2001: 11).

Esto tiene directa relación con el resurgimiento del sujeto – Postestructuralismo, 1960 aproximadamente- que elabora una identidad personal en relación o no con un colectivo, situación que revela un proceso de cambio en la manera de concebir la realidad social e histórica del hombre, en que la producción de discursos puede transitar en los movimientos de la historia del sujeto, los grandes temas de la cultura y los grandes modelos estéticos.

Para que la escritura referencial cobre importancia se necesita salir de una sociedad tradicional y entrar en la historia. Como sostiene Georges Gusdorf:

“esta toma de conciencia de la originalidad de cada vida personal es el producto tardío de cierta civilización. Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, el individuo no ve su existencia fuera de los demás, y todavía menos contra los demás, sino con los otros, en una existencia solidaria cuyos ritmos se imponen globalmente a la comunidad” (Gusdorf 1991: 10).

Estas tensiones son reflejo de una sociedad que se encuentra en un proceso de cambio, que conserva por un lado los valores familiares y sociales como lo más importante, pero que se comienza a abrir hacia una forma de pensar que admite cada vez más las virtudes y libertades personales para abrirse un espacio de participación profesional, social y político. Es en este período donde el ser humano define su identidad, según García Canclini, a través de la alteridad; es decir, tomando conciencia de que existe “otro” individualmente diferente. Cuando la cultura comprende que existe una “otredad”⁴ se interesa en las experiencias del sujeto, confirmando la valorización del testimonio, diario íntimo y autobiografía, dándole término al tiempo de la novela tradicional y abriéndole paso al “tiempo de la novela testimonial, de la ficción incrustada en un relato testimonial” (*Ibíd.*: 33).

El límite entre lo privado y lo público es precario. La sociedad ha manifestado un deseo creciente por enterarse de lo que sucede en el mundo y, de un tiempo a esta parte, se ha incrementado el interés por los sucesos íntimos que se hacen públicos, de personas comunes que narran situaciones cotidianas. Las cartas son privadas; por definición el material epistolar pertenece al ámbito de lo privado, pero al representarlas se hacen públicas vivencias que de otra forma hubieran quedado resguardadas en este ámbito. Y

⁴ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

eso es precisamente lo que intentamos hacer; representarlas para encontrarles alguna respuesta en un diálogo fragmentado que vuelve a cobrar vida hoy.

De esta manera, con el proyecto *Remite Santos Dumont*⁵ asistimos a una realidad polifónica que se construye con la puesta en escena de lo que precisan y quieren sus protagonistas, ya que es en ellos donde se encuentra la verdad, verdad que escapa del registro de la “gran historia”, pero que aún así la constituye.

⁵ En adelante *RSD*.

Espacios Biográficos

El gesto artístico es la voluntad humana de asir la realidad, de fijar lo inasible, de explicar imaginaria y metafóricamente el universo; pero es también el innegable deseo de perdurar más allá de la propia vida, de dejar huellas de nuestro paso.

Georges Bataille

Toda manifestación discursiva está condicionada por mecanismos socio-históricos que realiza la cultura, y de acuerdo con Bajtín, “el resultado del acto humano y su orientación hacia la realidad circundante”⁶. La lengua, dice Iuri Lotman, es un sistema modelizante primario de la realidad; si a ello se le suma el contexto, el marco y las circunstancias, podremos comprender las variaciones de sentido que pueden atribuirse a las manifestaciones verbales. Las réplicas del diálogo cotidiano son palabras que derivan de las imágenes particulares que cada uno evoca para comprender lo que entendemos.

Cada una de las actividades humanas elabora tipos relativamente estables de enunciados, formas típicas a las que denominamos Géneros Discursivos (GD)⁷. Debido a que las posibilidades de estas prácticas son inagotables, la riqueza y diversidad de los GD es inmensa; de esta manera entran en su taxonomía desde un dicho hasta una novela en varios tomos.

El género epistolar, según Bajtín, se define entre los GD secundarios debido a su carácter “ideológico”, pues en éstos, más que en otros, se revelan con claridad y determinación una particularidad de la vida narrada de manera única (develan una “visión de mundo”). El sujeto, por costumbre y necesidad,

⁶ Arán, Pampa Olga. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín.*, Córdoba: Ferreira Editor, 2006, p. 76.

⁷ *Ibíd.*: 135. En adelante GD.

siempre está buscando respuestas para comprender la esencia de su ser; saber quién es y dónde está son interrogantes presentes en el minuto cuando se sitúa frente al mundo. Sin embargo, son preguntas paradójicas puesto que el hombre sabe quién es y dónde está; la respuesta se nos ha dado a través de la historia por los movimientos que realiza la cultura para justificar mejor nuestra existencia. Si esta pregunta se hace individualmente, sabremos responder quiénes somos y dónde estamos, afirmaciones que Jean-Philippe Miraux utiliza para introducir la autobiografía y, más ampliamente, los géneros referenciales (GR)⁸ como la base del cuestionamiento sobre sí mismo y al “yo” como objeto hermenéutico.

El principal punto de interés de los GR es su condición limítrofe, una especie de ansiedad por desprenderse de los códigos literarios y querer abarcar la vida, de modo que a pesar de la función creativa del autor, el componente referencial está siempre presente. Patrizia Violi afirma que el autor de cualquier texto biográfico es el que tiene mayor conocimiento del objeto de su búsqueda; es él su propio objeto de cuestionamiento, pero si el creer conocerse lo hace verse desde una lejanía sólo la escritura permitirá un momento de acercamiento, momento de poder descubrirse y que cada palabra sea un puente que disminuya el límite evidente entre su ser y su existencia. Desde el punto de vista de Jean-Philippe Miraux, estas “escrituras del yo”⁹ buscan identidad reconstruyendo al sujeto y generando en él una relación ontológica y fenomenológica que facilite la comprensión del “quién soy el que escribe”. En palabras de Gusdorf, este relato íntimo, sería “la exigencia de una limpieza interior”¹⁰.

⁸ Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros Referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. De ahora en adelante GR.

⁹ Miraux, Jean-Philippe. *La Autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Entiéndase por “escrituras del yo” a memorias, autobiografías, diarios íntimos, confesiones, recuerdos y cartas, entre otros.

¹⁰ Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie*, París: Odile Jacob, 1991.

La paradoja entonces sigue siendo la relación entre el movimiento y la inmovilidad; el objetivo es estabilizarse para lograr un puente entre la vida y su grafía; es decir, que la escritura conserve un momento de la vida de este interior perturbado con el exterior. Pero como la vida está en constante variación será imposible inmortalizarla, siempre quedará algo por decir, el final de la narración siempre estará por escribirse.

El discurso epistolar muestra sus condiciones específicas no sólo por el contenido (temático) y estilo verbal, su configuración o estructuración, sino también por la “selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua”¹¹. El género epistolar cobra importancia debido a la multiplicidad de voces que entrecruzan su corpus. Los personajes del discurso epistolar se construyen por la escritura de la correspondencia, pero evolucionan en el proceso de esta escritura cuando intercambian posiciones como personajes de sus propias historias. Entre los interlocutores de cada carta hay un contexto de complicidad construido por el ambiente de las relaciones y situaciones que únicamente saben los personajes y que resultan ajenas a un extraño (lector indirecto). Esta complicidad se sustenta por la utilización de recursos emotivos, de un lenguaje íntimo, el que produce una mayor expresividad y sinceridad. La enunciación y la palabra adquieren también un grado de pasión especial y en este sentido la carta consolida una dimensión íntima pues refiere nombres, sentimientos y situaciones; es confidencial. Y el lector, confidente silencioso.

En el discurso epistolar la subjetividad del yo toma cuerpo en la palabra escrita. Se favorece el intercambio dialógico entre una primera (yo) y una segunda (tú) persona discursiva que conforma este personaje. Es por eso que el enfrentamiento con cartas privadas produce una combinación lúdica entre los autores y los lectores, que a través de su interpretación ficcionan un nuevo

¹¹ Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1982, p. 248.

mundo que permite esta relación particular donde la correspondencia personal reclama la atención honesta del lector.

Entendemos que leer es ubicar una obra en un espacio discursivo; la relacionamos con otros textos, con los códigos de ese espacio y escribir es una actividad equivalente: la toma de posición de un espacio discursivo.

La palabra, para Bajtín, es la que constituye el lenguaje como acto personalizado en permanente interacción con el lenguaje ajeno, argumento que hoy entendemos como “discursividad social”, cuestión que está presente en todo acto de comprensión y en todo acto de interpretación¹². Con una palabra podemos clasificar una idea o un objeto; todos los enunciados posibles que comprometen esa palabra y las demás ajenas que definen al mismo objeto y/o idea están contenidas en ella, hablamos e interpretamos utilizando lo ya dicho por otros acerca de lo mismo y muchas veces con las mismas palabras. Una palabra de muchos es un lenguaje social. Por eso podemos definir que el sentido de la palabra representa un acto bilateral; se determina en la misma por aquel a quien pertenece y por aquel a quien está destinada¹³. Así sucede en todo diálogo vivo, se reconoce la carga valorativa del enunciado de un sujeto situado culturalmente, que se apropia de la palabra ajena y le da una nueva significación.

La manera de reutilizar con distinta carga valorativa las palabras, debido a que cada individuo les da un significado diametralmente diferente al incorporarlas a su propio discurso, es la respuesta activa de cada hablante a una voz extraña, al discurso ajeno o dialogismo, concepto desarrollado por Bajtín como:

¹² Arán, Pampa Olga. *Opcit.*, pp. 203-204.

¹³ *Ibid.*, p. 259.

“modo de relación específica por el cual los seres humanos conocen el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se reconocen para sí mismos de manera múltiple y fragmentaria, nunca como totalidad acabada” (Arán Pampa 2006:83-84).

Desde esta perspectiva podemos entender que discursivamente nos constituimos como sujetos.

En este diálogo la palabra está orientada perpetuamente hacia una respuesta, puesto que la palabra emitida es la respuesta a una expresión ajena que le precede. Las cartas enviadas desde la Casa de Orates esperan una respuesta y esta cadena dialógica no se interrumpe nunca aunque la respuesta pueda ser largamente diferida. En este caso, una de las respuestas se realizará como puesta en escena de la obra *RSD*. Los integrantes de este montaje cumplirán el rol de vehículo social efectuando su producción discursiva en relación a la lectura de los discursos ajenos que contienen evaluaciones sociales representando distintos modos de vida y concepciones de mundo, para luego a partir de esta actividad interpretar e instalar un punto de vista crítico.

Desde esta perspectiva el lenguaje está concebido más allá de un medio de expresión o de manifestación del pensamiento. A través de la interacción verbal, oral y escrita, se constituye propiamente un tejido social al que si se le suma el contexto, el marco, las circunstancias y se ponen en circulación todo un universo de símbolos, alcanzan las variaciones de sentido de representaciones e imaginarios sociales. Todo hecho lingüístico cobra sentido en la cadena de pensamientos que elaboran los hablantes de la interlocución.

Cuando callar resulta imposible e inexpresable

“Cuando hablo de pasión no la siento y cuando la siento no puedo hablar”

Nicolás Rosa

He aquí una de las imposibilidades del lenguaje: jamás se podrá explicar porqué algo evidencia lo que representa. Como bien dice Rosa, esa imposibilidad engendra una cierta pereza del habla y es en el texto donde, ocasionalmente, logra liberarse. Todo acto humano es un texto en potencia, cualesquiera sea el sistema de signos empleados para su realización y en este texto se experimenta la búsqueda indefinida de ese significante que será imposible separar del contexto comunicativo. Según Eco¹⁴, el texto, al igual que otras obras, es "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante" y la búsqueda de este significante entreteje citas, referencias, antecedentes, atravesándonos de lado a lado en una amplia “estereofonía”¹⁵.

Resulta muy valioso el interés que posee el género epistolar al manifestarse como medio en busca de direcciones más amplias que el encuentro del propio yo, puesto que se encuentra en un lenguaje privado, íntimo, pero logra constituirse desde su “polifonía”. No existe el “yo” individualista y privado. Bajtín rechaza esa concepción, proponiendo el “yo” social, un individuo constituido en un colectivo, por un “yo plural” que convive, algunos provenientes del pasado que en su actualidad se “encuentran” en el lenguaje, las “voces” habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas, reconstituyéndose en el paraíso de las palabras. El sujeto bajtiniano es un sujeto “construido”, puesto que el “*socius*” lo atraviesa desde diferentes dimensiones.

¹⁴ Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

¹⁵ Barthes, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 78.

Esta polifonía, afirma Bajtín, produce las relaciones dialógicas que son el discurso de dos voces reconociendo el mundo, así como las relaciones de significación objetiva, los enunciados. Es este sujeto social quien produce el cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico, entregando como resultado el texto. Este diálogo mudo que se produce en la carta no refleja la realidad, pues el signo que pertenece a esta estereofonía es semánticamente móvil y accesible, incluso tiene la posibilidad de generar una búsqueda perpetua del significante en cada receptor evaluando e interpretando social e ideológicamente la realidad semejante.

La aseveración o prueba de la certeza de cualquier experiencia ocurrida en nuestra historia, es lo que conocemos como testimonio. Nosotros, principalmente, escribimos cartas porque estamos lejos de otras personas (la distancia es fundamental para la existencia de este género); y al hablar de cualquier variación de distancia, no nos referimos a la distancia literal, exclusivamente, sino a la distancia que existe con la otredad. En esta relación se establece un efecto simultáneo de presencia y ausencia; su presencia continuamente nos sugiere un "en otro lugar"¹⁶. Es por eso que su función inherente es la de testimoniar, comunicar un periodo de existencia, de realizar un intercambio; un "diálogo escrito" con otro, un receptor. Un diálogo, no sólo porque la carta espera una respuesta, sino porque las cartas:

"no son un mensaje concluso y definido, sino que obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente"(Eco 1990: 73).

El acto de escribir, para este narrador, resulta un acto de extrañeza y un gesto perpetuo. Resulta extraño escribir sobre sí mismo, entenderse, o

¹⁶ Violi, Patricia. "Cartas", en Van Dijk, Teun A (comp.), *Discurso y Literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, Madrid: Visor, 1999, p. 191.

buscarlo, a través de un papel, más aún cuando la escritura pasa a ser un deslizamiento de la historia y lo real hacia los terrenos difusos e independientes de la ficción y la imaginación, disolviendo totalmente los contornos de la Realidad, volviéndola irrepresentable. Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* enfatiza:

“No puedo escribirme, ¿Cuál es el yo que se escribe?
A medida que ese yo entrara en la escritura, ésta lo desinflaría, lo volvería vano; se produciría una degradación progresiva -en la que la imagen del otro sería, también ella, arrastrada poco a poco (escribir sobre algo es volverlo caduco)- un hastío cuya conclusión no sería otra que: ¿para qué?”(Barthes 2004:120-121).

Los autores de los escritos enviados desde el interior de la Casa de Orates no utilizan su propia descripción para configurar su imagen, sino el ambiente y la red social en que se inscriben para observar el reflejo de sí mismos. Es así como nos muestran la locura, definida por Rosa como pasión, emoción, moción, motor de las conductas, como pasión exaltada que es la única real, por lo tanto, sensaciones y sentimientos que no se pueden representar quedando encasilladas en el cuerpo, sin poder exteriorizar salvo de una manera que no sería “normal” para nosotros. Tanto la locura, como la lucidez de quien escribe estas cartas, se convencen con la ilusión de la expresividad. Según Barthes, el escritor:

“se engaña sobre los efectos del lenguaje: no sé que la palabra sufrimiento no expresa ningún sufrimiento y que, por consiguiente, emplearla, no solamente es comunicar nada, sino que incluso, muy rápidamente, es provocar irritación (...) todo lo que yo podría

producir en la mejor de las hipótesis, es una escritura de lo imaginario” (Barthes 2004: 120-121).

Este testimonio que resulta imposible callar, debe quedar inmortalizado en el tiempo, registrado en el papel. Y así, esta “literatura epistolar” pertenece a los “géneros en que alguien se dirige a alguien, se declara locutor y organiza lo que dice en la categoría de la persona” (Émile Benveniste)¹⁷, por lo tanto, en la carta lo que uno entabla con el otro es una relación, no una correspondencia: la relación pone en contacto dos imágenes¹⁸.

¹⁷ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Tatiana Burmana. Barcelona: Paidós, 1998, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

La enunciación en el género epistolar

“El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos)”¹⁹, estos enunciados se pueden entender como unidades de sentido, átomos del lenguaje:

“elementos últimos que no se pueden descomponer, susceptible de ser aislado por sí mismo y capaz de entrar en un juego de relaciones con otros elementos semejantes a él” (Foucault 1970: 133).

Al ser un eslabón en la cadena de comunicación discursiva que mantiene relaciones tanto con enunciados anteriores cuanto con posteriores que lo determinan por dentro y por fuera, generando en él reacciones de respuestas y ecos dialógicos, se entiende que pertenecen a la relación entre sujetos y éstos son quienes generan los distintos tipos de GD. A diferencia de las palabras y las oraciones el enunciado se caracteriza por su conclusividad; tiene autor, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir, posee un estilo individual²⁰. De esta manera, un enunciado puede ser cualquier producción de lenguaje: “¡Usted!”, “Perfectamente” o “¡Qué lugar!”.

Ahora bien, tenemos que dejar clara la diferencia entre enunciado y enunciación puesto que generalmente se tienden a confundir o a utilizar como si tuvieran el mismo significado. El enunciado se relaciona con la realidad extraverbal. La realidad verbal sería la palabra en sí y la realidad extraverbal, según Voloshinov, integrante del Círculo de Bajtín, sería el espacio y el tiempo del acontecimiento, el objeto o tema del enunciado (de lo que se habla) y la

¹⁹ Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1ª edición, 1982, p. 245.

²⁰ *Ibid.*, p. 248.

posición de los interlocutores. Y esta realidad extraverbal es la que entenderemos como enunciación.

La enunciación es el principio abstracto e implícito presupuesto en cada oración, es decir, la expresión de una idea. La enunciación se entiende como “las posibilidades de producir un enunciado”²¹. En palabras de Benveniste²², se define como una instancia intermedia entre la lengua, como sistema de signos, y el habla, como manifestación expresa de la lengua. Radica, esencialmente, en poner a funcionar la lengua por un acto privativo de utilización; es el proceso de apropiación de la lengua por un individuo concreto. La condición específica de la enunciación es el acto mismo de producir un enunciado y no el contenido específico de ese enunciado. No es el tema mismo, sino el cómo se expresa ese tema.

La lengua no es más que mil posibilidades de significados antes de la enunciación; posteriormente la lengua se manifiesta como una instancia de discurso que se desprende de un locutor. Esta apropiación individual lleva implícita otra de las características esenciales de la enunciación: la instauración del receptor. Es por eso que podemos afirmar que:

“los primeros elementos constitutivos de un proceso de enunciación son: el locutor, el que enuncia, y el alocutario, aquel a quien se dirige el enunciado. Ambos se denominan indiferentemente interlocutores” (Ducrot, 2003: 365).

Por esta razón la enunciación lleva implícita la alteridad; su dominio específico es el diálogo. La otra característica esencial de la enunciación, y a la

²¹ Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI, 1ª edición, 2003, p. 364.

²² Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 3ª edición, 1979, p. 82–91.

que mayor importancia le otorgaremos, es su capacidad de permitir una relación con la realidad, con el mundo, sustituyendo mediante signos los objetos de percepción y de conocimiento, cuestión que nos permitirá comprender de mejor manera el contexto comunicativo, no tan sólo social, sino que también en la máxima expresión del término “cultural”, en el que fueron escritas estas cartas, debido a que todo hecho lingüístico cobra sentido en la cadena de pensamientos que elaboran los hablantes en la interlocución.

Bajtín destaca el contraste del enunciado como la unidad real de la comunicación discursiva en oposición a las unidades convencionales de la lengua, que es la palabra como signo social acordada culturalmente, hallada en el diccionario y la oración como conjunto de palabras que expresan una idea. Los enunciados están formados por palabras y oraciones, pero la diferencia es que “la gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras”²³; el enunciado tiene autor.

En la carta esta enunciación se puede ver en todos los elementos que la constituyen y con diferentes pliegues. Sus características esenciales, según Violi, son la relación específica entre las categorías espacio-tiempo (deixis) con la situación de la enunciación y las personas que participan en ellas, teniendo una relación muy similar a la que tiene el “discurso” con las mismas.

Debemos evitar la identificación de los sujetos reales en el proceso de comunicación (remiteinte-destinatario) con los sujetos inscritos en el texto (narrador y receptor). Hay que distinguir al autor real con el remiteinte de la carta, aunque muchas veces el narrador puede ser el mismo. El narrador de estas cartas, generalmente, es el mismo autor de éstas, pero la diferencia es que él se reconstruye en la carta, es imaginario, “reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él”²⁴.

²³ Arán Pampa, Olga. *Opcit.*, p. 92 (1995: 264).

²⁴ Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Opcit.*, p.127.

Este narrador omnipresente, que no cesa de expresarse a sí mismo, es imposible de eliminar debido a que puede ocultar su identidad, pero no su presencia, ni siquiera cuando escribe en tercera persona o cuando resulta ser anónima, puesto que “está escrita por alguien cuya aparición en el texto es inevitable, queda patente en la firma, que es el indicio más claro de la enunciación del sujeto”²⁵. En cambio el destinatario o receptor de la carta tiene como característica su especificidad, es único²⁶, conoce el contexto del emisor y comprende, en parte, el contenido de esta carta; por tal razón, cuando la misiva trasciende su objetivo originario, que es ser leída por éste y es leída por un público general, nace el receptor neutro, intruso, que debe decodificar e interpretar su contenido a través de su subjetividad, siendo partícipe de una competencia extratextual que abre la necesidad de algunos comentarios explicativos que alimenten las grandes lagunas de incompreensión que surgirán.

De esta manera, cuando existe el receptor intruso, como ya lo anticipaba Bajtín, es el lenguaje, no el autor, el que habla. Este debilitamiento de la posición privilegiada del autor se traduce en un fortalecimiento de la función del lector: el texto, como mencionamos anteriormente, está formado por escrituras múltiples, polifonías que establecen un diálogo, pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, dice Barthes, sino el lector:

“el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo

²⁵ Violi, Patrizia, *Opcit.*, p.184.

²⁶ Lector Modelo (Eco, 1979) y Lector Ideal (Filmore, 1981).

campo todas las huellas que constituyen el escrito”
(Barthes 1994, 71).

Retomando la relación única entre narrador y receptor de la carta, ésta se particulariza al existir una alianza explícita expuesta en el texto. El receptor, al adquirir características privativas que lo diferencian de los lectores de otros géneros narrativos, generalmente estará anunciado, ya sea directa o indirectamente, en el encabezado.

La referencia espacio-temporal es otra característica importante de este género. Si bien la mención del momento de narración no es de su exclusividad, hay que tener claro que en este tipo de escrituras el tiempo de la realidad es muy distinto al tiempo del relato. Puede que el autor esté escribiendo el resumen de un acontecimiento o esté dilatando en palabras una sensación que tuvo. El tiempo de escritura de una carta puede durar años o un segundo, dependiendo de la importancia que se le dé al tema o el ánimo del escritor, entre otras; pero esas condiciones no van a tener ninguna relación con el tiempo del relato. Primero, porque éste será recibido en otro momento y circunstancia y, segundo, porque su lectura tendrá una duración completamente distinta.

Si la carta nos muestra la fecha y el lugar, debiera entonces representar el momento y el espacio donde se escribió, o al menos donde se comenzó a escribir. Nos remiten a la situación de la enunciación, o si se prefiere, al lugar y al momento de la narración. Estos dos elementos pueden organizar la localización de espacio y tiempo²⁷. En este sentido la vida, el escritor y el lector sólo podrán encontrarse con su lenguaje reinstalado en un espacio imaginario que construyen ambos, apartados de la realidad.

²⁷ Violi, Patricia. *Opcit.*, p.186.

“Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estas: tal es el comienzo de la escritura”.(Barthes, 2004:122).

Los espacios biográficos funcionan como un lugar privilegiado en el cual los sujetos pueden intentar escapar de la culpa y el autorreproche confesionales para vivir en el texto, ficcionalmente, lo que no han podido experimentar ni concluir en la vida real. Cobra mucho sentido para el género epistolar y para la posibilidad de comunicación con el exterior de los pacientes de Casa de Orates lo que Voloshinov señala dejando claro que la palabra es un fenómeno ideológico por excelencia y que su realidad pasa fundamentalmente por su función de signo, pues “la palabra es el medio más puro y genuino de la comunicación social. La palabra llegó a convertirse en el material signico de la vida interior”²⁸.

Es a través de este imaginario que los pacientes de la ex Casa de Orates pretenden ser escuchados. Estas cartas al ser publicadas dejan de ser una cosa y pasan a ser el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica. Nunca se desarrollarán en una sola voz, su vida consistirá en pasar de mano en mano, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra generación. De esta manera las palabras escritas llegarán al contexto del lector a partir de otro contexto, colmadas de sentidos ajenos. Sin duda, cada una de estas cartas tenía lectores modelos o ideales, pero llegaron a ser solamente diálogos sordos, monólogos de personas que añoraban una respuesta. La diferencia entre haber podido tener una conversación cara a cara y haber escrito una

²⁸ Arán, Pampa Olga. *Opcit.*, p. 203-204 (1992b:37-38).

carta, es que esta última tiene una ausencia explícita del destinatario. Los autores de estas cartas escriben desde el encierro esperanzados de provocar una respuesta, se anticipan a la réplica prevista y escriben orientados a ella. Tal situación obliga al supuesto destinatario a generar una respuesta, como en el inicio de una conversación, pero en este caso la ausencia de una respuesta es el equivalente al silencio de esta conversación, a la soledad. Un ejemplo nos da Freud:

“(…) No quiero sin embargo que mis cartas queden sin respuesta, y dejaría de inmediato de escribirte si no me respondes. Perpetuos monólogos a propósito de otro, que no son ni rectificadas ni alimentados por ese otro, desembocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que, sin asegurarnos de ello, habíamos imaginado” (Freud,1980: 53).

La carta, en su origen, es un juego de alusiones y elipsis sólo descifrables para los involucrados y, por ende, de poca importancia e interés para nosotros, los extraños. Sin embargo, las cartas son huellas de un momento específico y leyéndolas hoy en día podemos ver cómo cada una de esas palabras escritas, como enunciados vivos, aparecidos en momentos históricos y en un medio social determinado, nunca deja de participar activamente en el actual diálogo social. La intención de explicar el dolor, la angustia, la soledad, la frustración, la pérdida de los pacientes, y plasmarla en un papel ¿es posible compartirla? ¿es posible plasmarla en un texto teatral? ¿Cómo se dice estar solo? No existe una verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan solo una verdad lúdica que trabaja una y otra vez para buscar una significancia más profunda en cada frase. Ese es el trabajo de la lectura; la fuerza expresiva de estas cartas está, solamente, en el acto de haberlas

escrito. Nos proporcionan información a nivel de testimonio para construir una historia no oficial. Independiente del hecho que el potencial de estas cartas no sea directamente proporcional con su contenido, eso dependerá de la subjetividad que las interprete. Esa radicalidad de subjetivismo la entendemos, en palabras de Bajtín, como solipsismo, señalando al yo como un sujeto trascendental que se opone a su construcción dialógica, es decir, “solamente existo yo” y la realidad externa sólo es comprensible a través de “yo”, que es la única realidad tangible. En nuestro caso, más allá de ser una carta de saludo o despedida, que es lo que el autor ha querido decir, nosotros como lectores no nos sentimos representados por la discursividad social y hemos necesitado de un discurso personal para defender la historia íntima y no publicada de la vida, por eso escuchamos el susurro de ese texto que escribimos en nuestro interior cuando leemos y entendemos (asociando cada una de sus frases a otras ideas, otras imágenes, otras significaciones), cruda y sigilosamente desde el encierro, un Chile de época inexistente para nuestros ojos y oídos.

CAPÍTULO 2

Género testimonial y construcción de teatralidad.

El proyecto *Remite Santos Dumont* surge por el interés en un material encontrado el año 2000 en un viejo escritorio del actual Instituto Psiquiátrico, que resultó ser un cúmulo de cartas escritas por pacientes de la antigua Casa de Orates, cuya data es de 1900-1930. El hallazgo de las cartas era ya teatral. ¿Qué hacían esas cartas allí? ¿Cómo sobrevivieron todos esos años? Al leer las cartas, que están recopiladas en el libro *Cartas desde la Casa de Orates*²⁹, editado por Angélica Lavín, ex doctora del Instituto Psiquiátrico, y publicado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), nos dimos cuenta de lo fascinante del material. Por una parte eran un retrato de la locura, pero también tocaban temas tan universales como la soledad, el abandono, el desamor. Había algo muy atractivo en la forma de escritura de las cartas, que a veces alteraban la gramática a tal punto, que hay fragmentos que no se entienden para nada, como por ejemplo la carta escrita por Juan José Pérez Fiero el año 1926:

ATO CEREBRO

FORTUNATO CERDA: el guardián enfermero
que inició el robo de mis certificados musicales el
8.IX.1923

FORTUNA - RIC O – DA EL DÍ

FÉdeRICO LUNARDÍ Auditor Nunciatura

Apostólica.(Lavín,2003:52)

Al momento de comenzar el trabajo de montaje teatral en base a estas cartas, fue preponderante tener en conocimiento que el género testimonial ha comenzado a ser tomado en consideración, a cobrar importancia y estatus en

²⁹ Lavín, Angélica (Editora). *Cartas desde la casa de orates*, Centro de Investigación Barros Arana, Dirección de bibliotecas, archivos y museos. (DIBAM) 2003.

relación al resto de las expresiones literarias desde mediados del Siglo XX³⁰. Para abordar el trabajo, fue necesario plantearnos la siguiente pregunta: ¿Qué clase de discurso es el testimonio? Para empezar, es siempre un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber vivido, visto u oído tal o cual cosa, y dice que es un elemento de prueba. El testimonio es la corroboración de que tal o cual situación efectivamente ocurrió, contribuyendo a establecer una verdad, cualquiera que ésta sea. El testimonio se constituye en una función del lenguaje, es la puesta en voz de cierto aspecto de la intimidad. Siempre hay valor testimonial en la medida que hay puesta en voz de un sujeto en primera persona que afirma “Yo estaba ahí, créanme”. Entonces, la certificación del testimonio sólo es completada por la respuesta en eco del que recibe el testimonio y lo acepta; por tanto, el testimonio no sólo es certificado, sino acreditado. Giorgio Agambem afirma que “el testimonio es siempre un acto de “autor”, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer”³¹.

En la estructura de las cartas que tomamos como base para nuestra investigación, no existe formalidad ni lógica gramatical. Paul Ricoeur (2008) establece que la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí. Lo que se atesta es la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares del hecho. Y es el testigo el que primeramente se declara como tal. Se nombra a sí mismo. El testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las “cosas pasadas”. Con el testimonio -sostiene el autor- “se abre un proceso epistemológico que parte de

³⁰ Véase en relación a testimonio: Morales, Leonidas. *Opcit.*, p.17.

³¹ Agambem, Giorgio. “Archivo y testimonio” en *Lo que queda de Aushwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 153.

la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental”³².

Los modos en que la subjetividad, a nivel individual y colectivo, se configura en la narración y el impacto que este tipo de narrativas ha tenido en la sociedad contemporánea desde la segunda mitad del siglo XX, llevaron a Leonor Arfuch a realizar una larga investigación en torno a éstas narrativas que agrupó bajo el nombre de “espacio biográfico”.

En relación al auge que ha adquirido la literatura biográfica, que va de los géneros clásicos -biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencia, testimonios-, hasta un tipo de relato aún más cotidiano, como son los borradores, manuscritos, cuadernos de notas, de viajes, recuerdos de infancia, puede percibirse que las artes (cine, teatro y artes visuales) están tomando estos registros intimistas como base para la creación, obteniendo como resultado “obras pobladas de objetos pertenecientes al mundo privado”³³.

El testimonio da cuenta de experiencias y vivencias reales que retratan contextos históricos y culturales específicos y lo hacen a partir de perspectivas particulares, íntimas y privadas, características que tornan estos relatos especialmente interesantes para los creadores teatrales debido a las múltiples posibilidades que ofrecen en relación a la representación.

³² Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. p.276.

³³ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008. p.147-148.

Testimoniar desde la reclusión.

Una de las motivaciones que tuvimos para realizar este trabajo en base a estas cartas tiene que ver con que son fragmentos de la historia de Chile, de la historia privada e íntima de las personas que las escribieron. Sabemos del Chile de esa época por documentos oficiales, a diferencia de ellos, estos documentos, contienen un saber y una mirada particular, son vivencias que no pertenecen a la voz oficial de la historia, son las voces de quienes fueron marginados, sin embargo contienen una mirada muy interesante sobre la época que les tocó vivir. Por citar un ejemplo, exponemos a continuación un extracto de una carta escrita el año 1931 por la interna Marta Farías. Esta carta hace directa alusión al contexto político de esos años, al gobierno autoritario de Carlos Ibañez del Campo quien gobernó entre los años 1927 y 1931.

“Entre las ocho cartas que mandé ayer iba la del señor comunista que no le sé el nombre y el sobre se me fue sin nombre y con las cartas adentro ¿qué paradero irán a tener? Siendo Letelier pariente de Ibañez, el estandarte del capital y que por eso ha resumido la Casa de Orates de Concepción a una sola, la de Santiago (...) Pues en el comienzo de su Presidencia tantos caballeros se suicidaron porque él denunció sus robos siquiera ellos dejaban en Libertad Individual a la gente y con derecho de trabajo y reformarse, dejándolos también en carácter legal, lo que él hace es horrendo, pues clausura todos los conceptos individuales, doble crimen, hasta el extremo de traer aquí reos políticos, (...) a los hombres mentales individuales del país, si los fusila como estuvo a punto Don Carlos V.F.” Marta Farías, 1932 (Lavín 2003:77).

El interés por trabajar con estas cartas y ser los herederos de quienes las escribieron, surge a raíz de la toma de conciencia de que estos escritos dan cuenta de situaciones reales vividas por personas que se encontraron en circunstancias extremas y las expresaron a través de estos relatos. Estos documentos preservan rastros de biografías disminuidas por cuanto se refieren a sujetos reclusos, hombres y mujeres cuya misma demencia, sancionada socialmente, solía invalidarles como interlocutores dignos de cuidado, merecedores de respuestas atentas a sus deseos, a sus padecimientos, a sus urgencias de alimento, de ropas, de préstamos, de consuelo. Por algo se reiteran las solicitudes no atendidas, a la vez que se reciente el encierro y el abandono de los familiares y amigos.

A continuación, presentamos fragmentos de cartas escritas por dos pacientes de la Casa de Orates en los años 1919 y 1930, que dan cuenta de la soledad y abandono anteriormente mencionados:

“Estimado amigo:

Hoi (sic) se cumplen 30 días que me escribistes (sic), prometiéndome venir en los siguientes (días) y no lo has hecho. Bien se comprende que poca falta les hago a ustedes, como me parece que debo hacerle, a mi ignorante mujer.” Aurelio Gutiérrez, 1919. (Lavín 2003:41).

“Vida triste y humillante y penoso es ver a los demás que le traen Fanta y regalos, cigarros, revistas, etc. y etc. y yo mirando – me voi (sic) para el excusado para no ver ni desear algo.” Antonio Lara, 1930, (Lavín 2003: 57).

Seguramente porque los pacientes eran considerados dementes, insanos e indignos de cualquier tipo de deferencia, quienes eran los encargados de la correspondencia en la Casa de Orates pensaron que las cartas no debían ser enviadas, y ha sido una premisa en nuestro trabajo devolverles la voz a estos personajes a través de nuestra puesta en escena y en cada función de la obra *RSD, Teatro de Patio* realizó la operación de revivir las cartas, permitiendo así que llegaran, simbólicamente, a destino.

Valorización del testimonio.

Puede resultar paradójico que en la época actual, caracterizada por el desencanto y por el desvanecimiento de las certezas, *las escrituras del yo*, un género ligado al surgimiento del deseo de identidad, propio del hombre moderno, esté hoy más vivo que nunca. Esto se debe quizás a que los “espacios biográficos” cumplen la función de entregar una orientación valorativa hacia la vida y dan la posibilidad de conectar el conocimiento con la experiencia. El público juega a la identificación tanto imaginaria como simbólica con estas vidas afortunadas o desafortunadas que podrían ser yo.

Es Mijail Bajtín quien advierte que en toda palabra hay ecos de las voces ajenas y que descubrir ese juego de afinidades y tensiones dialógicas entre el yo y el otro es la vía para entender tanto una conversación trivial como la compleja construcción de una novela. El teórico ruso contribuye con textos clave para pensar los discursos sociales y aporta una clave esencial para entender el valor que ha adquirido el “espacio biográfico.”

“Un valor biográfico, no sólo puede organizar la narración sobre la vida del otro, sino que también ordena la vivencia de la vida misma, la narración de la propia vida de uno, ese valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida”(Bajtín 1982:134).

Esa “otredad” señala una cuestión también inquietante: nuestra vida no nos pertenece por entero, porque otros, muchos otros, guardan huellas que hemos compartido; éstas son facetas de nosotros mismos que desconocemos, palabras, gestos, emociones que ya hemos olvidado.

Resulta también sintomático el frecuente interés en las fuentes biográficas y en las biografías de escritores. Después de la tan mentada “muerte del autor”, según Barthes, del reinado del texto ,incluso luego del dialogismo, que a partir de Bajtín empezó a leer aquello que no está presente en el texto, su dispersión, su polifonía, su intertextualidad -es decir, la incierta “propiedad” de un texto-, es notable un apegamiento importante a la traza, la huella, la tachadura, como reveladores de alguna recóndita verdad – definitivamente perdida en la era del e-mail, donde ya no existe siquiera el manuscrito-, así como otras formas de investigación biográfica que buscan religar persona y personaje³⁴.

En las cartas escritas por los pacientes de la Casa de Orates, los relatos tienen una función testimonial que da cuenta de las carencias que vivían estas personas que se encontraban encerradas y muchas veces abandonadas en espacios de reclusión. Estas narraciones biográficas que se expresan en las cartas, son la puesta en voz de sujetos que fueron parte de un sector de la sociedad de la época que se encontraba marginado y sus voces se desarrollaron en el anonimato del murmullo, ya que no fueron escuchadas, hasta el año dos mil, fecha de su publicación.

“Hoy en día los ciudadanos, en espacios intocados por la muerte, son flamantes residentes de la eternidad y en el ocaso de sus vidas, son depositados por sus herederos en sanatorios u hospitales” (Benjamin, 1991: 111).

Esta reflexión de Walter Benjamin refiere la manera cómo el hombre contemporáneo ha creado espacios de reclusión en los que deposita a los sujetos que se encuentran enfermos, ya sea física o mentalmente, y finalmente éstos quedan en el más absoluto abandono. Hacemos alusión a este punto,

³⁴ Arfuch, Leonor. *Opcit.*, p.156.

porque, como afirma el autor francfortés del *Libro de los Pasajes* estos sujetos son sumamente ricos en cuanto a sabiduría y experiencia, y por lo tanto a relatos e historias que pueden enriquecer tanto al teatro como a las artes en general.

El saber del hombre nace a través de las experiencias que acopia en el transcurso de toda su vida y esas experiencias son el material del que surgen las historias. En el transcurso de sus vidas, las personas ponen en movimiento una serie de imágenes que a medida que avanza el tiempo se transforman en los recuerdos que fundan la cadena de la tradición que se transmite de generación en generación y finalmente son lo que trascienden en el tiempo, en la medida que se deje registro de ellos. Los recuerdos y testimonios que persisten en el tiempo, que quedan archivados en algún lugar de la historia, se transforman en nuestra propia historia, en nuestra identidad. Es por esta razón que los “espacios biográficos”, relatos íntimos o GR³⁵, término que ha acuñado Leonidas Morales, deben ser pensados como archivos³⁶, como espacios de acumulación de experiencias, ya que el archivo³⁷ es un espacio singular que atraviesa la temporalidad, conformándose desde el pasado para proyectarse hacia el porvenir.

La forma de hablar de la memoria en estos días, muestra una huella de un giro, que más que lingüístico es semiótico, debido a la apertura que proyecta hacia diversos sistemas significantes, que condensa un largo camino teórico: el de la distancia de la representación, la lejanía sígnica del objeto, la ilusión referencial, la disidencia constitutiva del sujeto, la imposibilidad de la "presencia" plena -llámese realidad, verdad, historia, texto o documento-. Desde esta óptica, olvidos fortuitos, inconscientes o políticos, desvíos

³⁵ “Cuando digo géneros “referenciales”, me refiero a los que no son ficcionales: a aquellos donde el sujeto de la enunciación remite a una persona “real” con existencia civil, cuyo “nombre propio”, cuando los textos son publicados, suele figurar como “autor” en la portada del libro que los recoge. Estoy pensando en géneros como la carta.” Morales, Leonidas. *Opcit.*, p. 25.

³⁶ Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

³⁷ Foucault, Michael. *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

metafóricos, silencios, sendas perdidas, no serán entonces "infortunios" en el trayecto hacia la "recuperación" del pasado, sino modos de ser -y hacer- de la memoria, avales del tiempo y de la subjetividad, inscritos en el trabajo de la narración³⁸.

Esta es una época "memoriosa", afirma Leonor Arfuch y debido a esto sostiene que:

"El testimonio se impone como una de las formas en que la experiencia, sobre todo la traumática, puede ser narrada, elaborada y socializada, operando así una articulación posible, nunca término a término, entre lo individual y lo colectivo" (Arfuch 2008:144).

Los archivos son el conjunto de documentos, cualesquiera que sean su fecha, su forma y su soporte material, producidos o recibidos por cualquier persona física o moral y por cualquier servicio u organismo público o privado en el ejercicio de su actividad³⁹. El momento del archivo es el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. El testimonio es originalmente oral; es escuchado, oído. El archivo en cambio es escritura; es leído, consultado. El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental⁴⁰.

Todo el discurso a favor del archivo permanecerá en suspenso en la medida en que no sabemos, y quizás nunca sabremos, si el paso del testimonio oral, al documento de archivo, es, en cuanto a su utilidad o

³⁸ Arfuch, Leonor. *Opcit.*

³⁹ Ricoeur, Paul. *Opcit.*, p. 277.

⁴⁰ *Ibid.* p. 215-217.

sus inconvenientes para la memoria viva, remedio o veneno” (Ricoeur 2008: 280).

Como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe un destinatario, previamente designado, a diferencia del testimonio oral dirigido a un interlocutor preciso; además, el documento que duerme en los archivos no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los crearon. El carácter configurativo de la memoria se articula de igual forma que la operación, correlativa y complementaria, del archivo. Paul Ricoeur establece que:

“Lejos de meramente receptar -ordenar, jerarquizar, proveer los códigos de acceso- contenidos del pasado que de todos modos existirían *fuera de él*, la estructura del archivo impone su forma -y por lo tanto, su sentido- a esos contenidos” (Ricoeur 2008: 296).

Resguardo que se hace particularmente visible en relación con los medios de comunicación, cuya resonancia en la constitución de las memorias públicas es hoy más que nunca un dato insoslayable.

Reconstruir el testimonio en la puesta en escena.

En el proceso de creación del texto y de la puesta en escena de *RSD*, el “espacio biográfico” y su función testimonial⁴¹ se pusieron en diálogo con la teatralidad en tanto el narrador y el autor de la carta es el mismo; es el “personaje”. Esta característica es propia de los GR, a diferencia de lo que ocurre en los géneros ficcionales, tales como la novela o el cuento. Los personajes que se representan en la obra son los propios autores de los textos, sus nombres propios son los mismos, son reales, existieron y escribieron estas cartas en las que expresaron vivencias, experiencias, sensaciones y emociones reales, a través de narraciones autobiográficas. Esta particularidad no se da incluso en los textos dramáticos, puesto que los dramaturgos crean personajes, que no son ellos mismos, son una ficción.

El término teatralidad acuña diversas acepciones, debido a esto, es necesario establecer desde qué autores abordaremos esta expresión. Patrice Pavis, por ejemplo, afirma que la teatralidad es “aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)”⁴². *Teatral* en su noción más simple, se refiere a lo «espacial», «visual», y «expresivo» que comúnmente se asocia con: “espectacular” o “impresionante”. Este uso del término teatralidad es muy frecuente hoy en día, pero es superficial.

⁴¹ “El significado de “testigo” se hace transparente y los tres términos que en latín expresan la idea de testimonio adquieren por separado su propia fisonomía. Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final la experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsele a otros, *autor* indica al testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas. En este sentido *auctor* se contrapone a *res* el testigo tiene más autoridad que el hecho testimoniado. Así pues, el testimonio es siempre un acto de “autor”, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer.” Agambem, Giorgio, *Opcit.*, 156-157.

⁴² Pavis, Patrice, *Opcit.*, p.434.

El teatro, y por consecuencia el término teatralidad, son originarios de la antigua Grecia. La palabra teatro deriva de *teatron* y pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que es presentada en otro sitio⁴³.

¿Es la teatralidad una propiedad del *texto dramático*? A menudo se supone que sí; por ejemplo, cuando hablamos de un texto «teatral» o «dramático», sugiriendo, con este juicio, que se presta bien a la traducción escénica, (visualidad del juego, conflictos abiertos, intercambio rápido en los diálogos). Sin embargo, ésta no es una propiedad puramente escénica, y la oposición entre un «teatro puro» y un teatro «literario» no se basa en criterios textuales, sino en la facultad que tiene el teatro «teatral» -recurriendo a la expresión de Meyerhold (1963)- para utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden ser suficientes para sí mismas. Así pues, paradójicamente, resulta teatral un texto que no puede prescindir de la representación y que, por tanto, no contiene indicaciones lúdicas autosuficientes o espacio-temporales. Por otra parte, constatamos la misma ambigüedad en el calificativo de teatral: en ocasiones significa que la ilusión es total y otras, por el contrario, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro cuando, en cambio, deseáramos vernos transportados a otro mundo, más real que el nuestro⁴⁴.

Si bien es complejo precisar teatralidad, debido a las múltiples definiciones que existen del término, la que se obtiene de Alain Girault, resulta acotada, específica y certera.

“El denominador común a todo lo que solemos llamar "teatro" en nuestra civilización es el siguiente:

⁴³ Pavis, Patrice. *Opcit.*, 435.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 436.

desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo "ficticio" en el escenario en oposición al mundo "real" de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de "comunicación" entre el actor y el espectador"(Giroux 1975:14).

En cuanto a los discursos críticos sobre el teatro, "teatralidad" ha sido una expresión con significaciones variadas. La denotación más corriente a partir del formalismo ruso y el estructuralismo ha sido referirse a la "esencia" o la especificidad del "teatro". En algunas ocasiones se refiere a la "esencia" del texto dramático; en otras, a la puesta en escena. Josette Feral, por ejemplo, usa ambos como puntos de referencia. Apunta que el tema del volumen es el de la esencia del teatro:

"La teatralidad es para el espectador el registro de una relación diferente de la cotidiana, un acto de representación, la reconstrucción de una ficción. La teatralidad aparece como la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un observador y a un observado" (Villegas 1996:12).

En relación a teatralidad hay dos rasgos que es necesario enfatizar, primero; que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y segundo; que supone que el objeto -lo mirado- es concebido como ficción por el sujeto que observa -el espectador-. Finalmente se trata de un fenómeno en un "acto de representación." Lo que en el fondo afirma es que no sólo se

requiere el sujeto espectador, sino que este sujeto entienda el objeto mirado como ficción o representación⁴⁵.

La teatralidad puede oponerse al texto dramático leído y concebido sin la representación mental de una puesta en escena. En vez de aplanar el texto dramático mediante una lectura, su colocación en el espacio, es decir, la visualización de los enunciadores, permite poner de manifiesto la potencialidad visual y auditiva del texto, aprehender su teatralidad. Debemos preguntarnos entonces ¿qué es la teatralidad? Roland Barthes, al respecto señala que:

“Es el teatro menos el texto, en una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes 2002: 64).

La teatralidad es asimilada a lo que Arthur Adamov denomina como representación; es decir:

“La proyección en el mundo sensible de los estados y de las imágenes que constituyen sus resortes ocultos, la manifestación del contenido oculto, latente, donde germina soterradamente el drama” (Pavis 2002:436).

En relación al género testimonial debemos tener en cuenta que el lenguaje es el medio que se utiliza para expresar las vivencias, pero en muchos

⁴⁵ Villegas, Juan, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria.” en *Gestos*. 21 Abril 1996. p 12.

casos el lenguaje natural imposibilita la comunicación; es muy difícil transmitir experiencias, sensaciones y emociones que han sido vividas efectivamente por personas a través del lenguaje, ya que éste tiene reglas y límites que hacen que la comunicación de las experiencias sea compleja y en ciertos casos incluso imposibles.

Cuando se trata de vivencias traumáticas que tienen altas cargas emocionales las palabras no favorecen la comunicación, es decir para poder transmitir ciertas situaciones el lenguaje no alcanza, porque se trata de emociones e imágenes tan potentes que para poder traspasarlas o representarlas es necesario buscar otros lenguajes. En el artículo “El narrador”, Benjamin aborda el fenómeno ocurrido con los soldados que retornaron de las trincheras en la primera guerra mundial, incapaces de comunicar las experiencias que allí vivieron. Los soldados regresaban enmudecidos del campo de batalla; en lugar de retornar más ricos en cuanto a experiencias comunicacionales, volvían empobrecidos. Esto ocurrió debido a que las experiencias vividas eran tan fuertes que la posibilidad de expresarlas se tornaba imposible, se producía en los soldados una imposibilidad de articular un discurso en torno a la experiencia de la guerra. El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y de una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Estos dos movimientos no pueden identificarse ni en un sujeto ni en una conciencia, ni separarse en dos sustancias comunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible⁴⁶.

En el proceso de montaje de la obra *RSD* ensayamos la forma de transmitir fragmentos de la vida de un grupo de personas que vivieron en el hospital psiquiátrico a principios del siglo XX, por medio de la creación de una atmosfera teatral que incorpora sonidos que aluden a la época, una iluminación que trabaja con la penumbra buscando crear situaciones que bordearán la

⁴⁶ Agambem, Giorgio. *Opcit.*, p. 11.

cotidianeidad y que estuvieran en el límite de la extrañeza. Estos elementos, entre otros en los que ahondaremos más adelante, fueron los instrumentos que elegimos utilizar para transmitir a los espectadores las imágenes y emociones que nos evocaron las cartas de los pacientes de la Casa de Orates.

La obra reflexionaba en torno a ser un testimonio no sólo de la locura y de insanidad, sino también de la soledad, del abandono y del desamor que la acompañan. El montaje indagaba en torno a una poética que fuera mas allá de lo literal sirviéndose de simbolismos y significados que traspasaran lo expresable a través de las palabras. *RSD* indagaba desde distintos frentes: desde el lenguaje del cuerpo, del espacio en su transformación constante y del universo sonoro propuesto, buscando así conmover y envolver al espectador con su atmósfera particular.

Bertolt Brecht estima que la fábula que se narra en el teatro es el corazón de la manifestación teatral, es la gran empresa del teatro, la composición total de todos los procesos gestuales, comprendidas la comunicación y los impulsos que han de servir al goce del público⁴⁷. En el proceso de creación fue complejo definir cuál es la historia que cuenta *RSD*. No es una historia lineal, ya que ocurre en torno a fragmentos, que dan cuenta de la vida cotidiana que llevaban los internos en la Casa de Orates, por lo tanto, se podría decir que la historia de la obra es un fragmento de la vida de los pacientes que vivieron ahí recluidos entre el año 1900 y 1930. El montaje aborda diversos temas relacionados con las vidas de estos pacientes recluidos y uno de estos temas tiene relación con la huella histórica que estas personas dejaron a través de sus cartas. Cada uno de estos escritos, tiene particulares formas de escritura, algunas parecieran no estar escritas por personas enfermas y otras por el contrario expresan ideas inconexas, carentes de puntuación y de hilo conductor. En la obra se hace alusión a esta idea a través del espacio, específicamente en el suelo, espacio donde van quedando

⁴⁷ Brecht, Bertolt, *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

marcadas las huellas de los pasos y de los diversos movimientos que realizan los actores a lo largo de la obra. Cuando la representación comienza, el espacio está limpio, inmaculado y a medida que ésta transcurre, el suelo se va llenado de aserrín y va dejando una huella, va escribiendo una historia, o una carta.

RSD es una obra que trabaja a partir de diversos simbolismos y uno de ellos se relaciona con las acciones físicas en relación a la interpretación de las cartas que fueron nuestro material original, nuestro punto de partida. Ellas abordan estados de lucidez y de enajenación completamente diversos; quienes las escriben transitan por estos estados de manera vertiginosa que sólo era posible transmitir a través del cuerpo, imposible hacerlo a través de las palabras. El lenguaje corporal de *RSD* intenta recuperar los distintos estados que expresan las cartas: el cuerpo a veces parece cotidiano, otras veces se enajena -por ejemplo a través de la repetición o los movimientos en cámara lenta-. En ocasiones los cuerpos de los actores dialogan y actúan en un mismo ritmo e intensidad -energética, rítmica y/o de velocidad- y eso les permite comunicarse, en ocasiones los cuerpos se distancian unos de otros y actúan en ritmos y energías individuales, cosa que en la puesta en escena simboliza la incapacidad de entrar en contacto con el otro, y hace alusión a esa misma incapacidad que presentan los personajes que escriben las cartas.

El archivo transforma lo privado en público y juega con la revelación del secreto: aquello que se esconde en una fotografía, una dedicatoria, una línea de texto, una carta, es sólo descifrable para los involucrados y, por ende, se supondría que es de poco interés para los extraños. Pero estos registros vivenciales son justamente tan interesantes para la mirada extraña porque, de acuerdo con Leonor Arfuch, la sociedad contemporánea busca una certeza en cuanto a la verdad y tiene un ávido deseo por todo lo que lleve la impronta de autenticidad, veracidad y vida real.

En relación a la exposición de la vida real y privada que se despliega en las cartas, se puede realizar una analogía en torno al fenómeno de la representación teatral, debido a que el teatro crea la convención de que el público observa situaciones íntimas y cotidianas a través de la cuarta pared. La situación que se genera en el momento en que las cartas de los pacientes de la antigua Casa de Orates se hacen públicas, es similar a la sensación que el teatro busca producir en el público, estableciendo una convención que generará en los espectadores la sensación de ser testigos de una realidad íntima, por lo tanto privada y así se identificarán con los personajes y con su realidad y harán propias sus emociones.

En las primeras escenas del montaje de *RSD* hay una delimitación clara del espacio al nivel del suelo, que consiste en un piso con forma de rombo rodeado de aserrín. Esa delimitación se va borrando a medida que los actores/personajes transitan por el espacio, esta acción hace alusión al impreciso límite que existe entre la locura y la cordura, pero también tiene que ver con el límite entre lo privado y lo público, la obra trata este tema en relación a las cartas que fueron escritas para una persona específica y que en la obra se hacen públicas, siendo expuestas ante todos los espectadores. *RSD* en algún sentido transgrede ese límite, lo desdibuja haciendo públicas las vivencias que de otra forma hubieran quedado resguardadas en el ámbito de lo privado.

Es complejo atribuirle una consideración a las cartas, porque son un inmenso bullir de rastros verbales que un individuo deja en torno suyo en el momento de morir, y que en un entrecruzamiento indefinido, hablan tantos leguajes diferentes⁴⁸. En las cartas se produce un cruce entre lo público y lo privado; quien escribe lo hace para referirse a hechos que lo afectan y lo afligen en cuanto sujeto privado, y en el momento en que cualquier sujeto distinto al destinatario de la carta lee el contenido de ésta, ella se vuelve

⁴⁸ Foucault, Michael. *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 212.

pública y se produce una irrupción hacia la intimidad que debía guardar esa carta.

Las cartas que recogimos y utilizamos para este montaje hacen preguntarnos por el pasado, por nuestra memoria e historia, ya que en *RSD* ocurre una representación del pasado y finalmente, como sostiene Paul Ricoeur, la memoria y la historia participan de un horizonte común: aquél en el que se inscribe la pregunta por la representación del pasado o, en términos de Platón, la representación presente de una cosa ausente.

Si el arte que trabaja sobre los límites de la representación es capaz de producir efectos perturbadores en la percepción, comprometiendo activamente la propia capacidad reflexiva y de asombro, ello no invalida ciertamente otros caminos para el *aprendizaje de la memoria*. Porque de eso se trata justamente cuando está en juego un pasado colectivo y traumático: no ya simplemente de "recordar", ejercitando una facultad de la mente y la afectividad, sino más bien de indagar, multiplicar las preguntas, aceptar la contradicción sin intentar atemperar las aristas conflictivas. Y quizá, contemporáneamente, en nuestro "aquí", haya también que pensar seriamente en el archivo -tan poco valorado, desde lo arquitectónico a lo documental, lo fílmico, lo testimonial como una renovada capacidad performativa de hacer, a la vez, memoria e historia⁴⁹.

⁴⁹ Arfuch, Leonor. *Opcit.*, p. 89.

CAPÍTULO 3

El acto de teatralizar un testimonio

Durante nuestros años de formación en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, siempre se nos orientó a que nuestro trabajo teatral, más allá de la ejecución clara y precisa en técnica y la visión crítica frente a la estética, no debía olvidar trabajar con dos premisas fundamentales: reflexionar en el trabajo de creación desde una opinión consecuente y definida, como también tener conciencia de nuestra herramienta de trabajo, el cuerpo, para transmitir esta opinión. Si bien esta tesis intenta argumentar la validez del testimonio (oral o escrito, en este caso) como base para la construcción de teatralidad, el cuerpo también está presente puesto que es un elemento fundamental a la hora de darle vida y precisión a las cartas de estas personas que fueron internadas en un hospital psiquiátrico.

Se entiende, según Heiner Müller (1996), que el teatro está en crisis desde el momento que asume la imposibilidad de ser un lujo. Al perder su capacidad de ser despilfarro, es decir de no poder nacer de una necesidad social, de ser una descarga dionisiaca, pasa a tener una cualidad exclusiva de un sistema económico occidental, la necesidad que sea rentable. De esta manera, el teatro entendido como arte debe luchar con un sistema educacional que no promueve la necesidad de aprendizaje crítico porque privilegia un aumento en la producción para mantener activo el medio, y la comunicación más fácil y expedita para realizarla se presenta en la televisión y el cine, empresas artísticas destinadas a un público masivo. Pero para nosotros basta preguntar cuál es la verdadera importancia o particularidad del teatro para que sigamos creyendo que es imperioso en la construcción de la sociedad. El teatro, desde la perspectiva de Grotowski, es lo que “sucede entre el espectador y el actor”⁵⁰, aquello que el texto no alcanza a decir, la experiencia del cuerpo que contiene el texto y que sólo es posible descifrar en otro cuerpo.

⁵⁰ Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Veintiuno Ediciones, 2002, p. 27.

Esto es muy difícil de obtener a través de la televisión o del cine, y en eso consiste nuestro trabajo, dejar que exista la experiencia de terror: la transformación que puede forjar en vivo el espectador pese a todas las diferencias posibles entre ellos.

Desde esta relación cuerpo-sociedad se instala la inquietud que nos lleva a realizar la creación del proyecto *RSD*.

Como lo mencionamos en el primer capítulo, la noción moderna de “cuerpo” aparece a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII; es decir, en los inicios de la modernidad. Le Bretón afirma que esta idea “nace de la sensibilidad individualista que considera al cuerpo aisladamente del mundo que lo acoge y le da sentido”⁵¹, siendo el individuo quien le presta forma. La nueva conciencia de cuerpo se instaura en la necesidad de darle importancia a las modalidades físicas para estudiar la sociedad y sus conductas culturales a través de los individuos, debido al paso de una sociedad comunitaria a una sociedad individualista en la que el cuerpo es la frontera de la persona.

La atención en el “yo” que resulta de esta transformación social y cultural verifica en la práctica el argumento que propone Durkheim, quien sostiene que para lograr la distinción entre un individuo y otro “se precisa un factor de individuación, y el cuerpo es el que tiene ese rol”⁵². El cuerpo, desde su lógica de contenedor, es el lugar y el tiempo en el que el mundo se representa inmerso en la subjetividad de la historia personal, en un espacio social y cultural en donde se conjugan los símbolos, que resultan los rasgos distintivos que definen su relación con los demás y con el mundo.

⁵¹ Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

⁵² Le Bretón, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

En los escritos que estudiamos, tanto el “cuerpo” de los autores como los que les rodean se formalizan, cuerpos que como colectivo intentamos precisar en nuestra puesta en escena. Es complejo el estudio en la medida que son cuerpos alienados⁵³ de aquella época que convencieron de pertenecer a un lugar que los fue transformando y ahora, nosotros intentamos darles vida en otros organismos, trabajados como herramientas para poder procurar algún otro destinatario a estas cartas.

⁵³ Evans, Dylan. Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires: Paidós, 1997. p. 33. Desde el punto de vista psiquiátrico, en Francia durante el siglo XIX, las enfermedades mentales se conciben como “alienaciones mentales” (un término común para “loco”, en francés, es “alienado”). Desde el punto de vista filosófico, el término alienación es la traducción usual del término alemán enajenación (entfremdung) que se desarrolla en la filosofía de Hegel y Marx. El concepto lacaniano de alienación difiere en gran medida de las maneras que este término se emplea en la tradición hegeliana y marxista, para Lacan la alienación no es un accidente que acontece al sujeto y que puede ser trascendente, pero es un constitutivo esencial de él. La alienación es una consecuencia inevitable del proceso por el cual el ego está constituido por la identificación con la contraparte: “la síntesis inicial del yo es esencialmente un alter ego, es alienado”. De esta manera nosotros trabajamos con esta definición, lo que corresponde a que la psicosis de los pacientes representa una forma más extrema de la alienación.

El cuerpo más allá de la palabra

En el taller que realizamos con Contreras pudimos conocer el trabajo corporal que hace algún tiempo llevaba investigando; utilizar el cuerpo como instrumento de expresión que a través del movimiento y el ritmo genere atmósferas y sentimientos que pueda percibir el espectador, velando por una comunicación entre ellos, más allá de la palabra que se expresaba en las cartas. Muchas preguntas surgían en relación a estos escritos: ¿Quiénes eran esos pacientes? ¿Por qué estaban las cartas ahí? ¿Por qué se encontraron tantos años después? ¿Cuál era el Chile de esos tiempos y cuál es el Chile de ahora donde reaparecen para tener un destinatario? ¿Fueron escondidas u olvidadas? El olvido, según Freud, no es casual ni negligente sino que es una actividad que implica esfuerzo, por lo tanto se ejecuta de manera más o menos consciente. Sin lugar a dudas había mucho material para investigar y trabajar. Primero que todo, estas cartas escritas desde *la locura*, desde lo biográfico contenían temas universales que narraban un contexto aún más interesante, como la soledad, el abandono, el desamor; así como también las relaciones vida/libertad y muerte/encierro.

Desde el momento que tuvimos las cartas en nuestras manos y supimos que en ellas se iba a basar nuestro trabajo realizamos una selección. No podíamos abordar todas las cartas en escena, teníamos que escoger fragmentos que nos instaran a trabajar situaciones y sentimientos impostergables que para nosotros se volvieran necesarios de escenificar. El desafío de saber cómo reconstruir esos cuerpos y plasmarnos escénicamente hoy en día, era muy atractivo de abarcar.

Develar parte de la historia privada

Otro estímulo para trabajar estas cartas es que nos aportan un valor adicional al conocimiento oficial que pretendemos construir sobre una época en Chile, puesto que nos entregan una visión de la vida íntima y privada de individuos que fueron protagonistas en ese momento.

Desde el punto de vista historiográfico, es importante acotar que la oligarquía chilena fue la encargada de escribir la historia en esos tiempos - estrategia "intelectual cultural" que fue utilizada para aminorar la presencia de mestizos e indígenas en ella. Sin embargo, Sagredo y Gazmuri en su libro *Historia de la vida privada en Chile*⁵⁴, nos relatan desde un lugar menos oficial la manera de gestar sociedad entre los años 1840 y 1925. Según sus recopilaciones se entiende que las diferencias entre clases sociales no distaban mucho de las diferencias que vivimos ahora. Poco tenía de "privada" la vida para la gente del "pueblo" debido a las condiciones precarias de higiene y vivienda que tenían. La elite de la época insistía en revivir la "Belle Epoque" que se produjo en Francia tras la primera Guerra Mundial en la última década del siglo XIX, donde existía un deseo de satisfacción social y pujanza económica, mientras el "pueblo" disfrutaba en las calles de un ambiente festivo -con cueca y zamacueca- que muchas veces se tornaba violento. Aníbal Pinto, Presidente de Chile entre los años 1876 y 1881, proponía que para dejar de ser excolonia había que infiltrar nueva sangre, nuevos hábitos e ideas. De esta manera, Benjamín Vicuña Mackenna, en su cargo de Intendente entre los años 1872 y 1875, fue el precursor del proyecto "Camino de la Cintura", creando una circunvalación para enmarcar la ciudad civilizada que se iniciaba en la avenida que lleva su nombre y seguía su trazo por Exposición, Matta, Matucana y el borde del Río Mapocho, para separarlos de la "barbarie". Ismael Valdés

⁵⁴ Salgado, Rafael y Gazmuri, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno 1840 a 1925*. Santiago de Chile: Aguilar, 2005.

Vergara también velaba por la distinción del espacio popular “bulla” y el urbanismo burgués. De esta manera el proyecto antes mencionado prohibía la mendicidad y la prostitución, promocionaba el orden y la limpieza y así lograba erradicar enfermedades contagiosas como la sífilis, enfermedades que hacían del índice de mortandad un promedio aproximado de 30 años.

Interesante es establecer las nociones foucaunianas de “sociedad soberana” y “sociedad de control”, desde la diferencia que se constituye entre un ejercicio de poder que se instala a partir de la administración de la muerte y un poder que controla la vida (biopoder). Después de la guerra civil en 1891 los aristócratas privatizan la vida pública. La construcción de prisiones durante el siglo XIX figuraba como una verdadera “empresa de ortopedia social”⁵⁵, pensando que la única manera de “corregir” a las personas era por medio del encierro. A todos los alienados, es decir a los que distan un poco de la normalidad social, se les decide encerrar. Desde ese momento existe un sistema disciplinario para todo (familia, colegio, psiquiátrico). Todo se manipula desde un poder invisible y así mismo ocurre con la segregación de los orates que a lo largo de la historia han sido individuos inmersos en un procedimiento que los controla para volverlos “dóciles y útiles”. Vigilando y castigando a través de la reclusión se logra someter los cuerpos y dominar sus fuerzas para establecer una disciplina que luego dependería totalmente de la sociedad, un poder invisible que actúa sobre nosotros hasta el día de hoy. Según David Cooper (1972), la psiquiatría es un dispositivo de poder y control que está permitido socialmente, sin embargo la realidad para él es que la sociedad está enferma y los locos son los rebeldes sanos.

⁵⁵ Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2002. p. 5.

Sector 2: Testimonio de un biopoder

Debido a que las cartas nos aportaban desde un punto de vista textual, pero escasamente lo hacían en relación a la gestualidad y corporalidad de los personajes, tuvimos que encontrar distintas maneras para poder entender y acercarnos a esta representación. Nuestro trabajo como actores se basa en la construcción de otra realidad, una *realidad ficticia*, y teníamos muy claro que representar a enfermos psiquiátricos sería un trabajo complejo y delicado; había que poner atención para no caer en los estereotipos de la locura. Más allá de trabajar con la experiencia personal y/o de terceros para generar el trabajo, buscar referentes en fotografías o dibujos de la época, libros que dieran cuenta de la sociedad de aquel momento histórico o de cualquier simple incidente que nos acercara a lo que podría ser la realidad expuesta en este corpus, necesitábamos entender desde una *puesta en el cuerpo* las posibles realidades de estos pacientes. Por eso la decisión de ir a observar y así poder desarrollar una caracterización externa a partir de nosotros mismos y de los otros, tomando como ejemplos situaciones de la vida real que ocurrían en el Instituto Psiquiátrico que nos pudiesen llevar a la construcción de espacios intuitivos e imaginarios⁵⁶.

Paralelo al trabajo pre-expresivo que realizamos durante el segundo mes y las primeras visitas al psiquiátrico, con el objetivo de particularizar y profundizar las características y comportamientos de los personajes, tomamos como referencia para definir sus trastornos mentales el *Manual, diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)* de la Asociación Psiquiátrica de los Estados Unidos (American Psychiatric Association)⁵⁷ que contiene una

⁵⁶ Stanislavski, Constantin, *Opcit.*, p. 30.

⁵⁷ La edición vigente es la cuarta (DSM-IV-TR), texto revisado. Ya se ha publicado un calendario de investigación para la publicación del DSM-V, que, al igual que el DSM-IV, provoca controversia entre los profesionales en cuanto a su uso diagnóstico. Su publicación está prevista para mayo de 2013. La OMS recomienda el uso del Sistema Internacional denominado CIE-10, cuyo uso está generalizado en todo el mundo.

clasificación de sus patologías y proporciona descripciones claras de las categorías diagnósticas.

Por ejemplo, el personaje de Elena Alfaro fue definido como paranoico (trastorno de tipo crónico, con mayor o menor virulencia ocasional). El significado del término ha cambiado con el tiempo, y por lo tanto diferentes psiquiatras pueden entender por él diferentes estados. El diagnóstico moderno más adecuado para la paranoia —y el que nosotros tomamos en cuenta— es el trastorno delirante cuya característica corresponde a una persona aparentemente funcional que no tiende a mostrar un comportamiento extraño, excepto como resultado de una idea delirante que, a medida que pasa el tiempo, la vida del paciente puede verse cada vez más incomodada por el dominio de las creencias anormales.⁵⁸

El psiquiatra español Enrique González Duro, en su libro *La paranoia*⁵⁹, afirma que los factores desencadenantes de esta enfermedad se encuentran muy activos en individuos que presentan un acusado narcisismo y que se han visto expuestos a serias frustraciones. El pensamiento paranoide —sigue González Duro— es rígido e incorregible: no tiene en cuenta las razones contrarias, sólo recoge datos o signos que le confirmen el prejuicio, para convertirlo en convicción. Muchas veces un paranoide enfatiza en evitar una acción, aunque la desea, con el pretexto de no causar conmoción: "Vi una rosa y quise olerla, pero tuve miedo de dejarla sin aroma". Metafóricamente, piensa que algo que le agrada en realidad le ocasionará daño.

La característica esencial del trastorno paranoide de la personalidad es un patrón de desconfianza y suspicacia general hacia los otros, de manera que las intenciones de éstos son interpretadas como maliciosas. Este patrón

⁵⁸ Lacan, Jacques. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México: Siglo XXI, 1998.

⁵⁹ González Duro, Enrique. *La paranoia*. Madrid: Temas de hoy, 1991.

empieza al principio de la edad adulta y aparece en diversos contextos. Los individuos con trastorno paranoide de la personalidad piensan que los demás se van a aprovechar de ellos. De esta manera el personaje de Elena Alfaro se mostraba en escena como una mujer que reaccionaba a todas las acciones de los otros personajes como si estuviesen planeando algo contra ella; dudaba injustificadamente de sus compañeros de encierro.

Al personaje de Rosita, interpretado por Macarena Béjares, se le atribuyó el Trastorno obsesivo-compulsivo (T.O.C.). Este trastorno pertenece al grupo de los desórdenes de ansiedad (como la agorafobia o la fobia social). Considerado hasta hace algunos años como una enfermedad psiquiátrica desconocida que no respondía al tratamiento, actualmente es reconocido como un problema común que afecta al 2% de la población, es decir, a más de 100 millones de personas en el mundo. Una persona con T.O.C. se da cuenta de que tiene un problema, es decir es egodistónica, mientras que las personas que no tienen consciencia de la enfermedad son egosintónicas. Normalmente, sus familiares y amigos también se dan cuenta. Los pacientes suelen sentirse culpables de su conducta anormal y sus familiares pueden molestarse con ellos porque no son capaces de controlar sus compulsiones. Otras veces, en su deseo de ayudarles, pueden aparentar que los síntomas no existen, justificarlos o, incluso, colaborar en sus rituales (acción que se considera contraproducente).

Los síntomas y la importancia que implica el T.O.C. pueden presentarse a cualquier edad a partir de los 6 años y pueden producir una importante discapacidad: la OMS⁶⁰ lo incluye entre las 5 enfermedades que genera mayor

⁶⁰ La Organización Mundial de la Salud (OMS), es el organismo de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) especializado en gestionar políticas de prevención, promoción e intervención en salud a nivel mundial. Organizada por iniciativa del Consejo Económico y Social de la ONU que impulsó la redacción de los primeros estatutos de la OMS. La primera reunión de la OMS tuvo lugar en Ginebra, en 1948. Los 193 Estados Miembros de la OMS

discapacidad con una prevalencia del 0,8% en los adultos y del 0,25% en niños y adolescentes.

A Ricardo, interpretado por Carlos Aedo, le fue asignado el síndrome Catatonía que se define, según el *DSM-IV* como un estado físico y psíquico, desde una crisis hasta un trastorno, dependiendo del tiempo que dure, ya que la inmovilidad de su cuerpo puede durar desde unas horas hasta meses, sin dejar de pensar perfectamente bien. O simplemente puede presentarse en variaciones o intervalos en la vida de una persona que tiende a la catatonía (esquizofrénico catatónico). La catatonía no es una enfermedad en sí misma sino un síndrome debido a múltiples causas. Habitualmente se produce en pacientes con esquizofrenia y en psicosis maniaco-depresiva. Sin embargo puede producirse como consecuencia de diversas enfermedades del sistema nervioso central.

En escena se podía ver concretamente cómo el actor trabajaba la inmovilidad y suspensión de sus acciones por varios minutos, mientras la precisión en su mirada podía mostrar lo ensimismado que estaba en sus pensamientos. Cuando dialogaba con Aurelio o escuchaba a otros hablar, repetía alguna palabra constantemente, o sea se quedaba con esa idea dando vueltas en su cabeza y al ser y estar tan lúcidos se explicitaba.

La actriz Andrea Soto interpretó a Carolina Vial quien sufría un trastorno del movimiento llamado distonía, el que provocando contracciones sostenidas del músculo causa torceduras y movimientos repetitivos o posturas anormales. Estos movimientos, que son involuntarios y a veces dolorosos, pueden afectar a un solo músculo, a un grupo de músculos tales como los de los brazos, las piernas o el cuello, o al cuerpo entero. Una disminución en la inteligencia y el desequilibrio emocional son generalmente característicos de las distonías. Los investigadores opinan que las distonías resultan de una anomalía en un

gobiernan la Organización por medio de la Asamblea Mundial de la Salud. La Asamblea está compuesta por representantes de todos los Estados Miembros de la OMS.

área del cerebro llamada ganglio basal, donde se procesan algunos de los mensajes que inician las contracciones musculares. Los científicos sospechan un defecto en la capacidad del cuerpo de procesar un grupo de sustancias químicas llamadas, neurotransmisores que ayudan a las células del cerebro a comunicarse entre sí.

Luego de un par de meses de ensayos, donde mediante el training buscábamos conocer al nuevo grupo de trabajo y consolidarnos en relación al espacio y ritmo que se proponía, también necesitábamos estudiar el contexto histórico-social de las cartas. María José Contreras nos ayudó a dilucidar qué patologías tenían los pacientes que habíamos decidido escenificar, puesto que la compilación de Angélica Lavín no informa cuales son los trastornos de cada autor de las cartas, de esta manera concluimos en dar inicio a la etapa de observación directa en el Instituto Psiquiátrico Dr. José Horwitz Barak. Fue necesario no sólo para la observación de personajes, sino por el encuentro personal con los pacientes, personas que sufren los trastornos antes expuestos y comparten su reclusión.

En un principio la locura no se hace evidente, las primeras visitas nos hacen cuestionar en muchos casos el verdadero trastorno que sufren los pacientes. Al parecer podríamos ser nosotros "los cuerdos" quienes estamos equivocados en tomar arbitrariamente la decisión de recluirlos. Pero en la medida que se suceden las visitas lo que evidencia su enajenación es la rutina, la capacidad de reiterar cada día una misma escena, la misma mirada como si fuera una partitura con temas y conflictos recurrentes; fue entonces que tomamos la idea de la "repetición" como base para nuestra creación.

Otro elemento que se reitera y que llama más la atención del grupo es haber escuchado de sus propias bocas decir "todos estamos aquí por amor". Esta frase nos permitió supeditar las temáticas fundacionales que contenían las cartas con la cercanía de sentimientos que nos proponían los pacientes como el amor y el desamor, no visto desde una relación de pareja solamente, sino

que amor y desamor en relación a la soledad, el abandono, la marginalidad y la imposibilidad de amar. Nuestro trabajo se inicia entonces desde un lugar periférico, sin voz, abandonado e imposible de conectar con un otro para narrar fragmentos de nuestra historia desde un lugar íntimo y privado en una mirada muy particular sobre la época que les tocó vivir.

El proceso de investigación en el hospital fue lento, en un principio únicamente se nos permitió observar los espacios comunes del recinto y en estas plazas sólo pudimos prestar atención a los pacientes transitando de un punto a otro.

A medida que pasó el tiempo y que fuimos conociendo a los encargados de las diferentes áreas del Instituto pudimos acceder a uno de los sectores femeninos, el Sector 2. A partir de ese momento y durante los dos meses restantes, pasamos tardes enteras conversando y observando a las internas, estableciendo relaciones fundamentales que constataban diversas características que presentaban los pacientes y que posteriormente utilizamos para crear la corporalidad de los personajes.

Durante el proceso de observación decidimos trabajar continuamente con cuatro internas, a quienes les hicimos un seguimiento en relación a sus estados de conciencia o de alienación. Fueron justamente Rosita, Lidia, Ruth e Isabel las internas que llevamos a escena en diversos momentos de la representación.

Rosita, mujer de setenta años aproximadamente, internada el año 1993, estaba en una silla de ruedas y prácticamente no hablaba, su característica más notoria era la repetición de palabras; por ejemplo, decía su nombre una y otra vez, pedía cigarrillos y comida. Muchas de las acciones que estos pacientes realizaban nos parecían extrañas y nos distanciaban de la situación, pero no podíamos dejarlas pasar, puesto que era la manera de mostrar su

enajenación y, a la vez, su lucidez. Para Stanislavski la caracterización externa explica e ilustra; por lo tanto teníamos que poner atención a estas acciones reiterativas, que por muy literales que parecieran, mostraban la concepción interior del personaje. La única manera posible que nos ayudaba a no ir al lugar común de la locura era la “condición de que mientras se está llevando a cabo esta investigación externa no -perderse en- su propio yo interior”⁶¹.

En esos momentos debimos extremar la atención de nuestro trabajo, e involucrarnos hasta el punto que pudiésemos manejar la situación, por eso el cuidado a la realización de acciones concretas más que a los estados anímicos, ya que las acciones iban a mostrar el mundo interior del personaje.

La actriz Macarena Béjares tomó de esta mujer mayor, el nombre y la repetición de las palabras. Si bien Macarena es una actriz joven, también adoptó la corporalidad, ritmo y tono de la voz de Rosita para darle al personaje el registro de adulto mayor. En su registro de movimiento podíamos ver esta condición difícil de trabajar debido a que los pacientes del psiquiátrico, una vez internados, adquieren una cualidad distinta del tiempo (ya sea en el ritmo, como en la manera de comportarse) se infantilizan.

Lidia era una señora de cincuenta años proveniente de Chimbarongo. Tenía una corporalidad muy especial, su columna y cuello estaban siempre inclinados hacia un lado; según ella estaba “chueca, porque me vino el mal aire”. Lidia, dentro del sector 2, era quien se ocupaba de Rosita, estaba pendiente que estuviese bien peinada, maquillada y le daba la comida en la boca cuando tomaban “once”, la limpiaba con la servilleta, como una madre. La actriz Carla Casali adoptó esta característica de Lidia en la interpretación de su personaje Elena Alfaro, protectora y encargada del aseo y la belleza de Rosita. Las actrices Casali y Béjares, fueron quienes a través de sus caracterizaciones

⁶¹Stanislavski, Constantin, *Opcit.*, p. 25.

e interpretaciones, llevaron a escena la observación de una situación real y concreta que da cuenta de la humanidad, la demostración de afecto y preocupación dentro de un espacio en el que *a priori* se piensa que sólo existe enajenación, desolación y soledad.

Ruth, una mujer joven de aproximadamente 27 años tenía una fascinación por bailar reggaetón, pretenciosa y muy coqueta con los hombres, estaba en el hospital desde hacía algunas semanas, pero no conforme con su situación entraba y salía reiteradas veces, ya que acostumbraba escaparse del psiquiátrico. Fuera del psiquiátrico se dedicaba a ser “mechera” y consumía pasta base, al parecer debido a su adicción desarrollo esquizofrenia⁶² y es por eso que debía estar internada en el hospital. Ruth había sido sometida en reiteradas ocasiones al electroshock; nos comentaba que no le gustaba porque perdía la memoria. En una de las oportunidades que fuimos a visitar a las internas, Ruth estaba acompañada de su novio César, a quien había conocido en el electroshock, lugar donde nació el romance. Esta nueva relación era realmente una sorpresa para nosotros, ver cómo se acompañaban y decidían entregarse cariño de un momento a otro para soportar este lugar tan frío, doloroso y temido por ellos.

La actriz Andrea Soto, en la creación de su personaje Carolina Vial, rescató de Ruth su coquetería y el constante deseo de bailar, características del desorden emocional conocido como “histeria”⁶³. Este personaje se relacionaba con su entorno a través de la seducción.

Finalmente, la interna Isabel fue quien inspiró a la compañía a realizar un trabajo de caracterización e interpretación sobrio, realista y fiel a lo

⁶² Se entiende por esquizofrenia, un trastorno mental que altera la percepción y la expresión de la realidad.

⁶³ La histeria se concibe como un trastorno de somatización que se manifiesta en el paciente como angustia al suponer que padece ciertos problemas físicos o psíquicos.

observado. Isabel, mujer de cuarenta y cinco años que llevaba internada un par de meses porque, como ella decía, se había enfermado “emocionalmente por penas de amor”. Era una mujer muy cálida, insegura y bastante agredida por sus compañeras internas; al parecer no le tenían afecto, la insultaban, la excluían; no querían que estuviera en el grupo ni en la mesa conversando con ellas, la echaban. Cuando escuchó que conversábamos con cuidadores e internos y les explicábamos que éramos actores haciendo observación de personajes para el montaje de la obra *RSD*, fue ella quien nos pidió “por favor no nos hagan tan locos”. Esta petición de Isabel fue acogida como una premisa por la compañía y como un deber de representar una locura real y basada en el trabajo corporal, mucho estudio y ensayo/error para ser honestos con lo que veíamos. Caer en el lugar común habría sido un fracaso en relación a los objetivos que teníamos.

Como hemos reiterado, al trabajar con estos testimonios salieron a la luz temáticas que luego constituyeron los ejes centrales en nuestra obra. La soledad y el abandono se ven reflejados en gran parte de las cartas, de manera que musicalmente estos textos nos proponían estados y tempos definidos que nosotros incorporamos con melodías que no eran de la época, pero que nos invitaban a esos estados. Utilizamos “Aveva”, canción italiana que nos conmovió desde el momento que la directora la presentó en ensayos, pues parecía retratar muy claramente el sentimiento de abandono. No trabajamos con el significado de la letra que contenía la canción, puesto que la melodía era la que narraba una emoción particular que estuvo presente a lo largo de toda la obra, manteniendo viva la atmósfera de incomunicación, aunque todos los personajes estuviesen conviviendo durante toda la puesta en escena.

El lenguaje corporal de *RSD* intenta mostrar los estados de lucidez y de enajenación retratados en las cartas. En general se intenta trabajar con los cuerpos desde un estilo realista, aunque la creación y dirección de las escenas están construidas poéticamente. El cuerpo, en ocasiones se instala desde lo

cotidiano y en otras situaciones delira escenificándolo a través de la repetición de los movimientos o su velocidad acompasada. La incapacidad que tienen estos cinco personajes de entrar en contacto resalta cuando se delata la oposición entre su relación con una energía, ritmo y velocidad similares y la relación de incomunicación en la medida que ellos se sumergen en energías, ritmos y velocidades propias.

Ambas relaciones contienen una estructura similar; no tienen objetivo alguno. Los desplazamientos fueron una de las acciones que despertaron nuestra curiosidad en tanto creadores, ya que eran totalmente diferentes a los que observamos en la vida cotidiana, principalmente porque podían ser repetidos infinitas veces y eran realizados sin un propósito concreto.

Para la creación de un montaje teatral se deben considerar cuatro elementos fundamentales: espacio, cuerpo, iluminación y sonido. En este proceso nosotros tomamos como protagonistas el cuerpo y el universo sonoro. El cuerpo es utilizado como sonido, espacio y resonador, es decir, actúa como universo sonoro para envolver al espectador y permitirle entender la puesta en escena más allá de lo visible. Por ejemplo las goteras, propuesta del diseñador Felipe Olivares, acompañan las acciones de los personajes, pero el sonido que ellas contienen es uniforme y continuo, es decir, nada cambia, todo se repite una y otra vez, no hay evolución ni cambio, metáfora del abandono y la soledad.

Estar ahí, observando, era verlos en un estado irreproducible que nos hacía trabajar aún más. Sentados, no hacían ni trataban de hacer nada más, sin ejecutar ninguna acción; existía un placer de verlos ahí sentados porque sus miradas estaban desoladas, llenas de pensamientos. ¿Qué pasaba en sus cabezas? ¿Cómo representar todo lo que cruzaba esa mirada? Sus simples actitudes eran impresionantes, uno intentaba adivinar lo que estaba pasando en su interior, empatizábamos con ellos, nos parecían enigmáticos, donde miraban nosotros debíamos llevar nuestra atención. En el momento de trabajar

ese estado en el espacio de ensayo tratamos de basarnos en lo que Constantin Stanislavski propone para actuar interna y externamente:

“La inmovilidad externa de una persona sentada en escena no implica pasividad. Se puede estar así sentado sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción. No es eso todo: con frecuencia la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna, y es esta actividad interna la que es, con mucho más importante desde el punto de vista artístico. La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual” (Stanislavski 2000: 30-31).

La primera motivación que tuvimos como compañía para realizar este trabajo tuvo relación con realizar el gesto simbólico de narrar estas cartas, de mostrarlas, ya que el hecho de que nunca llegaron a sus destinatarios originales fue nuestra impronta para hacer que lo hagan, simbólicamente, a un receptor, a un interlocutor. A propósito del abandono que manifiestan los internos en sus cartas, Manuel Vicuña expresa en el prólogo de *Cartas desde la Casa de Orates* que tal vez por descuido ocasional de sus interlocutores o bien porque sus misivas, a semejanza de las rescatadas aquí, nunca fueron despachadas, a vuelta de correo poco o nada llega a manos de algunos internos. Este conjunto epistolar muestra qué pasa entonces. Se agudiza su sed de contactos, su apetencia de noticias y, también, su rencor ante quienes parecen ignorarlos, con su empedernido mutismo y su renuencia a visitarlos o, todavía peor, a sacarlos del manicomio. “Muchas cartas le he escrito”, confiesa a su tía un paciente varón acusado de bigamia, hacia 1930. “Creo ninguna ha llegado a su poder o conocimiento porque no he recibido contestación alguna”. Aún más elocuente es el testimonio de un hombre que, debido a la tardanza de

su esposa en pasar a buscarlo a la institución, confidencia a una prima suya: “yo me vi en el caso de suponerla que me estuviera traicionando, fenómeno mui (sic) común entre las mujeres de otros desgraciados“. Rescatamos, por su capacidad de síntesis, esta sentencia: “estando en el hospital, no hai (sic) amigos, ni parientes, ni tía, ni sobrinos, ni nada. El que se quema que se muera“. Entre los internos, según consigna uno de ellos, quienes reciben visitas merecen la estimación y aún la adulación de los otros enfermos.

Una de las cartas que dio vida a uno de los personajes de *RSD* fue la escrita por Carolina Vial el año 1931. Después de realizar un análisis de esta carta optamos por interpretar que la patología que esta mujer sufrió era la de histeria, y fue a partir de esta característica que fue construido su personaje.

Tal como nos han llegado, estas cartas tienen algo de insulares. Se presentan a la lectura como las islas de un archipiélago muy disperso, con asociaciones más bien tenues entre cada uno de sus componentes. Faltan las respuestas que cierran el círculo epistolar del trato íntimo entre correspondientes; esas cartas de ida y vuelta entre dos orillas, cuyas palabras delimitan un continente verbal de mayor espesor existencial. Tampoco contamos con una sucesión esclarecedora de cartas de la misma persona, algo que permitiría intuir el itinerario vital, una travesía ilustrativa de la parte más relevante de la biografía del paciente.

Como sea, cualquier documento histórico permite acercarse a dimensiones particulares del pasado, y estas cartas no son la excepción a esa regla. Agudizan, eso sí, problemas inherentes a toda interpretación histórica; ser objetivos en el momento de entender el contexto y la situación. ¿Qué reservar al autor? ¿Qué atribuir al lector? ¿Dónde culmina el texto cuya vida cobra significado por su misma fecundidad de sentidos? y ¿En qué giro del pensamiento la proyección de la lectura se abandona, arrebatada por su

virtuosismo, a suposiciones infundadas? La interdicción del enfermo mental, despojando de sus facultades legales en atención a su demencia, suponía cuestionar de raíz la autoridad de sus palabras y la propiedad de sus actos⁶⁴.

⁶⁴ Prólogo de Manuel Vicuña en *Cartas desde la casa de orates. Opcit.*, p.6.

CONCLUSIONES

Relación entre recordar (memoria), imaginar (ficción) y representar (historia).

Lo más consecuente para nosotras en este momento sería redactar las conclusiones como un escrito personal, como una carta, puesto que el ejercicio epistolar no tiene pretensiones, es un escrito íntimo que nace desde la honestidad de lo que le sucede a un individuo en un momento determinado, en el presente que vive, y cómo necesita dar cuenta de ello. De ninguna manera es un escrito pensado para su potencial publicación, por lo tanto contiene un margen de error, de desorden. Es de una manera próxima la que nosotras nos pretendemos enfrentar a la realización de esta conclusión. Exponiendo y cuestionando nuestra línea de pensamiento.

Como ya lo hemos mencionado, nosotros comenzamos a trabajar en este proyecto el año 2007, luego el año 2008 le dimos forma y se nombró *Remite Santos Dumont*, obra que durante el mes de agosto tuvo su primera temporada en la sala Lastarria 90 y en enero del 2009 en la Sala Finis Terrae tuvo lugar la segunda y última temporada. Durante ese proceso –investigación, creación, montaje y funciones- reunimos material investigativo para realizar nuestro proyecto de tesis, por diversos motivos no pudimos llevar a cabo un trabajo en paralelo. Una vez terminadas ambas temporadas, comenzamos a trabajar en la mayor parte de lo que presentamos hoy, sin embargo una de las tesis tuvo que realizar un viaje laboral a Francia y decidimos posponer la entrega. Este año, 2010, lo hemos dedicado a revisar y corregir el trabajo realizado, como también a comenzar a dar luces de lo que sería una conclusión para nuestra investigación.

Resulta complejo intentar realizar una conclusión hoy en día en cuanto a la relación entre la puesta en escena *Remite Santos Dumont* y el género epistolar, debido a que los análisis se desarrollan en presente y esta relación ocurrió hace un par de años atrás, por lo tanto nuestro análisis hoy tiene más

de una arista; la primera es dar cuenta que esta obra es el punto de partida para el trabajo que ha seguido realizando la compañía *Teatro de Patio*, cuya premisa es comenzar su labor continuamente desde el testimonio, es decir desde historias reales que forman parte de la historia de Chile, historias no oficiales que permanecen en el anonimato y que salen a la luz a través de testimonios, de entrevistas, de un proceso investigativo que acompaña un análisis del contexto histórico-social. Por otro lado, queremos dejar claro que esta es una investigación que proviene de la semiótica, la sociosemiótica, la Historia y Teoría de la cultura y el análisis de discurso, por lo tanto no quiere determinar una forma de teatralidad en relación al testimonio, sino que pretende mostrar la dialógica del trabajo, sin cerrar ni menos obstruir el estudio y la resignificación que se le pueden dar a las cartas.

Desde esta perspectiva, queremos exponer la problemática ya conocida de querer asir en el teatro la posibilidad de dar cuenta una realidad que supera la mimesis. Ese es el trabajo que debemos reflexionar a lo largo de nuestra carrera.

Y cómo hacerlo, sin llegar al límite en que las representaciones sean ver matar a gente de verdad, ya citado anteriormente a través de Müller, un futuro donde la realidad va a ser escena, como ya se muestra en la televisión hoy en día en su versión "reality", donde exista nuevamente un circo romano para poder remecer o llamar la atención del espectador ¿Qué pasará entonces con el teatro? ¿Cómo realizaremos su función originaria de goce, de representación de la realidad, entendida como re-presentar, volver a mostrar una situación a través de una interpretación que contiene vivencias y experiencias de terceros que la vuelven a visitar para mostrarla nuevamente?

Todo teatro es testimonial, puesto que la palabra es testimonio, por lo tanto todo proceso creativo se instala desde esa problemática, de qué manera podemos abordar, desarrollar y crear con un material que es real, que tuvo presente y que ahora, tomando elementos teatrales para generar

distanciamiento y exponer una realidad desde la ficción, logra interesar, llamar la atención y promover un estudio y una relectura de lo que ocurre con situaciones verídicas. Ese lenguaje que está inmerso en las cartas, esos testimonios de estados mentales, son los que tenemos que trabajar de manera funcional para hacerlos cuerpo, un cuerpo que en un proceso tanto teatral como temporal evoluciona y se reinterpreta.

Es por eso que, más allá del contenido temático de las cartas, es el uso del lenguaje lo que llama la atención y cómo desde esa fisura del lenguaje uno puede generar teatralidad. Las cartas develan la estructura de pensamiento de los autores, que no tiene lógica, puesto que es la lógica del pensamiento, un sin fin de ideas que se van entrelazando como chispazos neuronales que le siguen unos de otros. El pensamiento en general lo entiende solamente uno mismo y si lo ponemos en ejemplo de una carta, lo más probable es que lo entiendan solamente el autor y el receptor de la misma, puesto que es un diálogo y los dos acuerdan un contexto para entender el desarrollo de la comunicación, por lo tanto no debería tener especial interés para nosotros que no estamos involucrados.

Una carta no es pensada, no es estructurada. Si bien, presentamos como base de nuestro estudio el análisis de la composición de la carta según Arfuch, que nos muestra la existencia pre-originaria de un narrador que se puede exponer como autor de la carta o presentar como anónimo, más un receptor y un tiempo indefinido que puede durar unos instantes como también años, en el fondo es un espasmo que deja fluir la lógica del pensamiento de un sujeto determinado. Esta necesidad imperativa de expresar una idea, sin la emisión de la palabra, surge sin redacción, sin procesar la información, sin un prejuicio porque es íntimo y es confidencial, y esa confianza logra que sea una narración con mayor expresividad y sinceridad.

Es interesante cómo a partir de los años 60 comienza la idea de hacer resurgir al sujeto como ente investigativo, mostrando la evolución que existe en

la percepción de la realidad social, la existencia de una otredad y, por ende, cómo se concibe el hombre en su producción de discursos.

Será imposible poder abarcar todas las variaciones de sentido que se le pueden atribuir a estas manifestaciones verbales, sobre todo porque el lenguaje siempre estará vivo, aunque esté plasmado en un papel, siempre estará en una variación de significados constante, por lo tanto será imposible inmortalizarla, el final de la narración estará por escribirse de manera continua. Y como estas cartas traspasaron el precario límite entre lo público y lo privado, su vida gravitará en pasar de un lector a otro, de una generación a otra generación, de manera que al representarlas se intente encontrar alguna respuesta al diálogo que esperaban tener estos pacientes, pero que fue fragmentado.

Las cartas enviadas desde la Casa de Orates esperan una respuesta y esta cadena dialógica no se interrumpe nunca aunque la respuesta pueda ser largamente diferida. En este caso, una de las respuestas se realizará como puesta en escena de la obra *Remite Santos Dumont*. Los integrantes de este montaje cumplirán el rol de vehículo social efectuando su producción discursiva en relación a la lectura de los discursos ajenos que contienen evaluaciones sociales representando distintos modos de vida y concepciones de mundo, para luego a partir de esta actividad interpretar e instalar un punto de vista crítico.

Para realizar este trabajo, fue preponderante investigar para acotar qué clase de discurso es el testimonio. Un testimonio es la corroboración de que algo ocurrió, de que le ocurrió a alguien. El autor del testimonio da cuenta de que aquello es real. El testimonio se constituye en una función del lenguaje, es la puesta en voz de cierto aspecto de la intimidad.

En relación al interés que generan los escritos biográficos a la hora de comenzar un proceso creativo, cabe señalar que éste fenómeno responde al

deseo de plasmar en la obra elementos que pertenezcan a la vida real. En cierta forma esta premisa otorga una garantía de que aquello que se está exponiendo al público tiene un asidero que proviene de la realidad. Para *Teatro de Patio* el testimonio tiene un lugar predominante. El trabajo está avalado por la experiencia real de un individuo, ya sea anónimo o conocido, que otorga una identidad a nuestro trabajo en la que nos sentimos a gusto y en la que confiamos.

Se ha establecido que testimoniar acerca de una experiencia dolorosa o traumática es complejo debido a que el lenguaje dificulta la comunicación de las experiencias que se viven a nivel físico y emocional. El acto de representar un testimonio supone un gran desafío a la hora de elaborar un lenguaje para hacerlo, sin embargo consideramos que el teatro con su carácter multidisciplinario es un puente que favorece la comunicación de aquellas vivencias que en escritos o relatos orales el lenguaje verbal imposibilita expresar.

El proceso de *RSD* sentó un precedente para nosotros a la hora de establecer una metodología de trabajo. Desde esa experiencia y debido al éxito que suscitó para la compañía el trabajo de creación y luego la temporada de la obra; Teatro de Patio estableció la inventiva de trabajar siempre a partir de testimonios y de episodios de la historia privada de Chile.

APÉNDICE

Documentación

Reseña realizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Egresados de la Facultad de Artes le dan vida a Remite Santos Dumont

Organiza: Teatro de Patio

Fecha: 31/07/2008 al 24/08/2008

J., V., S. - 20:00 hrs.

D. - 19:30 hrs.

Lugar: Teatro Lastarria 90 (José Victorino Lastarria 90, Metro Universidad Católica).

Contacto: Teatro de Patio - (56 2) 09-5393713 - Email: ciateatrodepatio@gmail.com

Más información en : [Blog Teatro de Patio](#)



Remite Santos Dumont se basa en cartas escritas por pacientes de la antigua Casa de Orates de Santiago a principios del siglo pasado.

Remite Santos Dumont se basa en cartas escritas por pacientes de la antigua Casa de Orates de Santiago a principios del siglo pasado. La obra es producto de una investigación teatral realizada por los integrantes de Teatro de Patio durante un año. Teatro de Patio ha querido recuperar este fragmento olvidado de la historia mediante una puesta en escena que restituya las voces a las personas escribieron estas cartas que nunca llegaron a destino. Las misivas fueron encontradas olvidadas en un viejo cajón del actual Hospital Psiquiátrico recién el 2001.

Remite Santos Dumont retrata con simplicidad y humor el transcurso de la vida de quienes la sociedad ha considerado como "locos". A partir de los indicios que ofrecen las cartas, la puesta en escena indaga cómo los residentes de la Casa de Orates pasan sus horas de encierro, qué esperan, a quiénes esperan,

que piensan y qué sueñan. Remite Santos Dumont a través de un lenguaje escénico basado en el trabajo corporal nos abre paso a la íntima realidad de la locura permitiéndonos descubrir lo que se encuentra más allá, o más acá, de los delirios y las alucinaciones.

Las funciones hasta el 24 de agosto de jueves a sábado a las 20:00 hrs. y los domingos a las 19:30 hrs. en el Teatro Lastarria 90.

Entrada general \$4.000, estudiantes y tercera edad \$2.000. Informaciones y reservas 09-5393713.

DIRECCIÓN/ MARIA JOSÉ CONTRERAS

ELENCO/ CARLO AEDO, MACARENA BEJARES, CARLA CASALI, JAVIER IBARRA, ANDREA SOTO

ILUMINACION/ ROCIO HERNANDEZ

VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA/ FELIPE OLIVAREZ.

**Comentario realizado por Comunicaciones Facultad de Artes el día martes
29 de Julio de 2008 para www.uchile.cl**

Egresados de la Facultad de Artes le dan vida a Remite Santos Dumont

Remite Santos Dumont se basa en cartas escritas por pacientes de la antigua Casa de Orates de Santiago a principios del siglo pasado. La obra es producto de una investigación teatral realizada por los integrantes de Teatro de Patio durante un año. Teatro de Patio ha querido recuperar este fragmento olvidado de la historia mediante una puesta en escena que restituya las voces a las personas escribieron estas cartas que nunca llegaron a destino. Las misivas fueron encontradas olvidadas en un viejo cajón del actual Hospital Psiquiátrico recién el 2001.

Remite Santos Dumont retrata con simplicidad y humor el transcurso de la vida de quienes la sociedad ha considerado como "locos". A partir de los indicios que ofrecen las cartas, la puesta en escena indaga cómo los residentes de la Casa de Orates pasan sus horas de encierro, qué esperan, a quiénes esperan, que piensan y qué sueñan. Remite Santos Dumont a través de un lenguaje escénico basado en el trabajo corporal nos abre paso a la íntima realidad de la locura permitiéndonos descubrir lo que se encuentra más allá, o más acá, de los delirios y las alucinaciones.

Las funciones hasta el 24 de agosto de jueves a sábado a las 20:00 hrs. y los domingo a las 19:30 hrs. en el Teatro Lastarria 90.

Entrada general \$4.000, estudiantes y tercera edad \$2.000.
Informaciones y reservas 09-5393713.

Crítica publicada el día martes 12 de Agosto de 2008 en diario La Nación

CRÍTICA desde las sombras: Leopoldo Pulgar Ibarra

DEBUT Y FANTASÍAS

Con “Remite Santos Dumont” debutó María José Contreras, directora joven cuyo talento se advierte en la delicada manera de abordar temas duros y, sobre todo, en la madurez de su punto de vista, lejos de la adolescencia artística. En realidad es su tercera obra si se cuentan dos montajes premiados que dirigió en Italia, donde estudió teatro. Una experiencia de mundo que vuelca en un trabajo cuya materia orgánica es “*Cartas desde la casa de orates*”, escritas a comienzos del siglo XX por internos del actual Hospital Psiquiátrico.

La directora desata la fuerza de la memoria cuando abre una ventana al interior de un lugar maldito que se prefiere ignorar. Allí encuentra un mundo de seres palpitantes que organiza a golpes de locura, encierro, abandono y algunas esperanzas. Son chispazos personales inconexos en escenas cuidadas al detalle que siguen el sin sentido que proponen las cartas, sin racionalizar la realidad ni caricaturizar a los pacientes.

Temores, alucinaciones, sensualidad, sexualidad, quietud y tristeza tienen los instantes que viven estos seres inaccesibles. Especial fuerza tiene la escena del comedor, momento de juego, revelación de identidades, encuentro y lejanía.

Las emociones a través del gesto corporal propio del paciente psiquiátrico parece ser el hilo conductor en este vaivén humano. Un factor que tal vez deba subrayarse para que el perfil escénico exprese toda su potencia.

(Lastarria 90. F: 9 539 3713 / 8 827 2918. Ju., vi. y sá., 20; do., 19:30 (hasta el 24 de agosto). \$4.000 y \$2.000).

Comentario realizado por Verónica San Juan publicado el día miércoles 30 de julio de 2008 en Diario La Tercera

ESTÁN TODOS LOCOS

En el 2001 un hallazgo sorprendió a los que trabajaban en el Hospital Psiquiátrico. En un cajón empolvado un puñado de cartas olvidadas reclamaban por ser leídas. Escritas a principios de siglo por pacientes de la antigua Casa de Orates de Santiago, las misivas quedaron arrumbadas y por alguna razón nunca llegaron a sus destinatarios finales. Hoy estos manuscritos están en escena gracias al trabajo de *Teatro de Patio*, joven compañía liderada por la directora María José Contreras, bajo el título de “Remite Santos Dumont”. Las funciones son en Lastarria 90 de jueves a sábado a las 20 horas, y domingos a las 19.30 horas.

Reportaje realizado por Gabriela García el día domingo 13 de julio de 2008 para La Nación Domingo

Teatros rescatan material epistolar de la antigua Casa de Orates

REMITIR AL INFIERNO

Manuscritos olvidados en un cajón permiten a la compañía Teatro de Patio entregar una radiografía de la época en que la locura era obra del demonio y se curaba con duchas frías. La correspondencia jamás fue enviada y sólo un siglo después fue encontrada. Bienvenidos al manicomio de principios del siglo XX.

La ducha cae sobre su cabeza. Fría. El nudo en la garganta se inflama. La mujer sufre. Tirita. Con desesperación intenta escapar del chorro.

Repite textos en voz alta y se cubre el cuerpo desnudo con las manos. Lo que desea es evitar que la tinta de los mensajes con los que se ha tatuado el cuerpo se pierda en el desagüe.

Su nombre es Elena Alfaro. Padece de delirio de persecución y escribe desde la calle Santos Dumont 835, la otrora Casa de Orates que operó desde 1852 hasta aproximadamente 1940 en Santiago y que hoy es conocida como el Instituto Psiquiátrico José Horwitz Barak.

Un manicomio con más enfermos que doctores. Hacinado e inhóspito. Plagado de alienados sin otro diagnóstico que el de ser seres endemoniados, lunáticos y peligrosos para el resto de la sociedad.

Olvidados y reclusos, hombres y mujeres viven una época en la que aún no se consolida la psiquiatría ni los fármacos ni el electroshock, por lo que el único tratamiento cuando viene la histeria es la camisa de fuerza o el agua.

"() en el hospital, no hai amigos, ni parientes, ni tía, ni sobrinos, ni nada. El que se quema que muera", escribe el paciente Antonio Lara en el libro "Cartas desde la Casa de Orates", editado por la psicóloga Angélica Lavín.

PARIAS Y LOCOS

Esta fotografía de la psiquis de principios del siglo XX, rescata la emergente compañía Teatro de Patio (compuesta en su mayoría por actores de la Universidad de Chile) en la obra "Remite Santos Dumont".

A estrenarse el 31 de julio en Lastarria 90, está basada en cartas escritas por los verdaderos residentes de la Casa de Orates entre los años 1900 y 1930, las cuales fueron publicadas por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) en el 2003.

"La obra retrata el mundo de la locura 'desde dentro', cómo se relacionan los orates entre sí, cómo piensan, qué sienten", cuenta María José Contreras, directora del montaje.

SIN DESTINO

Y es que el material epistolar encierra un misterio. A fines del año 2000, Angélica Lavín, ex doctora del Instituto Psiquiátrico hurgaba en la biblioteca, cuando se encontró con unos cajones de un viejo escritorio. Adentro y en una caja con forma de libro, había 29 cartas que nunca llegaron a destino.

Amarillentas, silenciadas, los manuscritos de una veintena de internos que volcaron descargos y súplicas de abrigo, amor y libertad, habían sobrevivido a la muerte. "Vida triste y humillante y penoso es ver a los demás que le traen fanta y regalos, cigarros; diarios, revistas, etc. y etc y yo mirando-me voy para el excusado para no ver ni desear algo-", dice una de éstas.

¿Por qué esta correspondencia no fue enviada? Ese limbo conmovió a los teatreros y lo que hacen en la obra es combinar esos textos con elementos de ficción.

"Es muy bonito rescatar esas voces íntimas que nunca fueron descubiertas, que fueron olvidadas, que nadie leyó y que quizá nunca llegaron a puerto por negligencia o desprecio. Lo que contaremos es una historia que no es oficial, que construyó un grupo que no fue escuchado (así como muchas de nuestras actuales minorías) y que dentro de toda su locura, tienen algo que decir, un secreto, una sensibilidad", dice la actriz Macarena Béjares ("Déjala sangrar"), quien en la obra encarna a la escribana, una mujer que se encarga de recopilar los testimonios desparramados en los distintos rincones de la casa.

Además del valor histórico, Carla Casali apunta que si lo que está motivando secretamente a la gente que ve realities es el voyeurismo, estas cartas son la proto historia de ese formato. "Si queremos meternos en el mundo privado, miremos nuestra propia historia", invita.

Al personaje de la escribana y al de Elena Alfaro (Carla Casali) se suman otros, igual de delirantes y extremos. Como el de Ricardo (Javier Ibarra), un tipo que se comunica a través de refranes o Carolina (Andrea Soto), "una mujer que tiene el típico perfil de histérica, cuya carta está cruzada por alusiones a la seducción, al erotismo, infidelidades y engaños", revela María José Contreras.

Igual de potente y complejo es el papel de un señor que firma como Aurelio Gutiérrez (Carlos Aedo) y que pese a su locura, podría ser entendido hoy como un visionario.

"El se siente un mensajero de Dios y en los años 30 dice que los ferrocarriles van a andar con electricidad estática, que a él le llegó esa idea como un corto circuito y que será más barato, porque instaladas las líneas, no

habrá más gastos que aceite y empleados, que se hará millonario gracias al Invento de la Verdad", cuenta la actriz Carla Casali.

En las primeras décadas del siglo XX, no existían los psicóticos, los esquizofrénicos ni ninguna etiqueta similar. Más bien una resignación social frente a la locura. Los enfermos eran, con suerte, visitados cada dos semanas y no andaban dopados como los de los actuales centros.

"Este es un testimonio de la locura más cruda", argumenta María José Contreras quien con su compañía fue varias veces al Instituto Psiquiátrico a observar y robar gestos para la puesta en escena. Aunque una cosa no cambia ni con la invención del Ravotril.

"Ellos necesitan que los escuchen, que les hagan cariño o les lleves un cigarrillo. Cuando les contamos que éramos actores, sólo nos pidieron una cosa: 'por favor, no nos hagan tan locos", remata Macarena.

La obra "Remite Santos Dumont" se puede ver desde el 31 de julio al 24 de agosto en Lastarria 90. Más información en www.teatrodepatio.blogspot.com. Foto: Leandro Chávez.

Texto original y Registro Audiovisual de la puesta en escena
Remite Santos Dumont

REMITE SANTOS DUMONT

(CREACIÓN COLECTIVA CÍA. TEATRO DE PATIO)

Personajes
Carolina Vial
Ricardo
Rosita
Aurelio Gutiérrez
Elena Alfaro

1. Funeral.

- Carolina: Y quédate tranquila.
- Ricardo: Sana sana potito de rana si no sana hoy sanará mañana.
- Carolina: Y no te me vayas a respirar. Quédate tranquila y callada en compañía de las dos debajo del sol (para que no me los transformen)...
- Rosita: Hoy supongo recibirás mi sable de Yanes; Minto – Bankola – Please afterwards.
- Ricardo: Secretos de dos no son de Dios.
- Rosita: Engage bagments orders fuifully all peopol. Camanchaca. Chuality. Como hay cuatro palabras que tú no vas a entender al recibirlo, busca tu código; first Editors Nacional Bank Buissness y por eso descifras las 4 palabras; con eso y como tu eres médico, pasado por hielo cocido vas a comprender.
- Aurelio: Si, si siendo Letelier pariente de Ibañez el estandarte del capital político, que ha resumido la Casa de Orates de Concepción y otra de Santiago. En una sola la de Santiago. Agregando los pensionados de Sras. Y Caballeros...

Con el comienzo de su mandato presidencial tantos caballeros se suicidaron por las denuncias de sus robos. Siquiera estaban individualmente libres la gente y con derecho a trabajo y reformarse...

Lo que el hace es horrendo pues altera todos los conceptos de individualidades, doble crimen... Al extremo de traer aquí a reos políticos...A los hombres mentales individuales, lo se...

Los fusila como estuvo a punto Carlos I. del C.

Ricardo: Te vino a buscar la pelá.

Es costumbre de villano tirar la piedra y esconder la mano.

Cuando el río suena piedras lleva.

El que la hace la paga.

No nos veamos la suerte entre gitanos.

Más vale solo que mal acompañado.

El amor entra con cantos y sale llorando.

En boca del mentiroso lo cierto se hace dudoso.

Las palabras se las lleva el viento.

El que va sin que lo echen vuelve sino que lo inviten.

Se puso el pijama de palo.

El que ríe al último ríe mejor.

El que nace chicharra muere cantando.

A buen entendedor, pocas palabras.

-Rosita traspasa la carta del cuerpo de Helena.

1. La revelación

Aurelio: Santiago, 18 Septiembre 1921. Calle Santos Dumont 835. Patio N. 1. Son las 4 y veinte.

Pues yo, lo que te garantizo es que fui revelado, como lo fue Moises, lo que dio lugar a escribir su libro Pentateuco, base de la

religión y el saber, que hoy tiene la humanidad. Por eso será que yo me electrizaba cuando hacia esos estudios y que le daban cierto temor a los que me observaban, que me creían loco

Ricardo: No hay mal que dure sin anos ni hombre que lo aguante.

Aurelio: No olvides que un día de encierro injustamente es un siglo...

Suponte que nuestra fortuna va a ser inmensa por cuanto la electricidad estática que van a tener que disponer todos los ferrocarriles del mundo de la cual voy a disponer yo únicamente cuyo gasto de instalación es muy barato. Porque una vez instalados las líneas los gastos se van a resumir solamente a empleados y aceite. El cuero, el imán, el cobre y la goma, todo eso es muy barato aquí en Chile.

Ricardo: Lo barato cuesta caro.

Aurelio: Si, si lo barato cuesta caro, pero la goma la vamos a traer de Brasil o Bolivia.

Dado que mis conocimientos son de salvación a todo el genero humano que hoy se convulsiona sin saber como gobernarse, ni terminar sus hambres y el malestar terminar desde que se anuncie al mundo mi revelación y se den a conocer por cable mis reformas. Si no viene después de esta carta que no cuente más conmigo, pero te prometo en tal caso que si llego a salir en otra forma, le voy a dar...

Ricardo: Ah!

Aurelio: Al que le gusta celeste

Ricardo: Que le cueste!

2. Llegada Carolina

Entra carolina con maleta

Aurelio: Revelada.
Elena: Delirio de persecución.
Rosita: Neurasténica.
Aurelio: Pirómana.
Carolina: He protestado del estado inerte en el que paso el tiempo.
Elena: ¡Alcohólica degenerada!
Carolina: El estado de mis facultades intelectuales como de mi personalidad moral merece proceso aparte.
Aurelio: Bígama hechicera!
Rosita: Víbora feroz serpiente venenosa de cascabel.
Carolina: Así se deslizan los días mientras un elemento femenino opuesto me aniquila en forma inaudita.
Rosita: Necesita dos cajas de ampollitas zorro de leche purita.
Aurelio: Esta está loca!

3. La fiesta

Carolina: Carolina
Aurelio: Aurelio... son ya seis meses que no me has escrito...
Carolina: Car...
Rosita: ¿Cuál es su nombre?
Carolina: Carolina
Rosita: Carolina, Carolina, Carolina
Carolina: ¿Y usted?
Rosita: Rosita, Rosita, Carolina Carolina Carolina
Carolina: ¿Como esta?
Rosita: Bien bien bien
Carolina: Están más fomes que sopa de apio

Carolina saca pandero y comienzan a cantar la cueca

Mándame a quitar la vida
Ay ya va si es delito el adorarte (Bis)
Que yo no soy el primero
Ay ya va que muere por ser tu amante
Ay ya va mandame quitar la vida
Me mandan que te olvide
Como si fuera
Una cosita fácil que se pudiera
Me mandan que te olvide como si fuera
Que se pudiera sí
Amor variable
Anda querer a otro y a mi déjame
Siempre habré de quererte
Hasta la muerte.....

4. Bandejas

- Ricardo: El tiempo todo lo cura, menos la muerte y la locura.
- Aurelio: Me gustaría ser un artista Lucha para tocar la trompeta borrosa. Cuando yo di cuenta de mi revelación, contaba conque mi mujer me defendiera con mis trabajos inéditos, que les dejé en una cómoda, pero hoi después que he visto la buena voluntad del cuerpo médico del manicomio, especialmente, del Sr. Hume¿res, que se molestó en informar a mi mujer sobre mi buen estado de salud y ésta no viene, no me queda más que pensar, sino, que a ella no le conviene que yo salga.
- Carolina: Me acusan de seducción. Me han retenido aquí mis cuñadas, en un pensionado de segunda clase. Con lo regalona que he sido tener que soportar toda clase de privaciones y molestias. ¿Me

cree tonta o loca el doctor o cree que he inventado una novela para entretenerlos ustedes y perjudicarme yo?

Ricardo: No me olvides no me olvides es el nombre de una flor, no me olvides no me olvides te lo pido por favor

Rosita: No me olvides no me olvides te lo pido por favor.
estando en el hospital, no hai amigos, ni parientes, ni tía, ni sobrinos, ni nada. El que se quema que muera. Tal vez con exceso a fin de tratar este asunto con bastantes detalles que te permitan a ti formarte un juicio bastante completo sobre mi situación actual y sobre mi pasado y sobre mis anhelos y propósitos para el futuro y he querido dejarlo estampado por escrito para constancia y responsabilidad bajo mi firma.

Elena: Carlos ni por esta ni por esta otra comentas lo que yo te expongo lla me contaron que habías contado 2 puntos que yo te había sacado de la ignorancia que era así i si resultan enemigos en eso es por tu ignorancia y porque no haces tu cometido con venir a buscar a una hermana como corresponde.

Aurelio: Cuando yo di cuenta de mi revelación

Carolina. Me acusan de seducción

Aurelio: Contaba conque mi mujer me defendiera

Carolina: Me cree tonta o loca

Rosita: No hai amigos, ni parientes, ni tía, ni sobrinos, ni nada

Ricardo: El tiempo todo lo cura, menos la muerte y la locura.

Elena: Porque no haces tu cometido con venir a buscar

Aurelio: Y ésta no viene

Ricardo: No me olvides no me olvides

Elena: A una hermana como corresponde.

Rosita: No hai amigos, ni parientes, ni tía, ni sobrinos, ni nada

Carolina: Con lo regalona que he sido tener que soportar toda clase de privaciones y molestias.

Elena: Me contaron que habías
Aurelio: No me queda más que pensar. A ella no le conviene que yo salga
Carlos: Es el nombre de una flor
Aurelio: Dr. Húmeres
Elena: Ni por esta ni por la otra comentas
Carolina: shhh!!
Rosita: He querido dejarlo estampado por escrito
Aurelio: He visto la buena voluntad del cuerpo médico del manicomio
Carolina: Pensionado de segunda clase
Aurelio: A ella no le conviene que yo salga
Elena: Es por tu ignorancia
Aurelio: La buena voluntad del Dr. Húmeres
Carolina: ¿Me cree?
Rosita: He querido dejarlo estampado por escrito para constancia
Elena: Ignorancia.
Rosita: El que se quema que se muera
Carolina: Toda clase de privaciones
Rosita: Y responsabilidad.
Aurelio: No me queda más
Carolina: Retenido
Aurelio: El cuerpo
Ricardo: Locura. Es el nombre
Carolina: Seducción
Elena: Me contaron
Aurelio: He visto
Ricardo: Te lo pido por favor
Rosita: Que se muera
Aurelio: No me
Elena: Enemigos. Corresponde
Carolina: Seducción
Ricardo: Menos la muerte

Rosita: Que se muera. El que se quema que se muera.
Aurelio: No me queda más que
Carolina: Soportar
Elena: una
Carolina: segunda. Seducción
Ricardo: no me olvides
Aurelio: pero hoy.
Elena: cometido
Ricardo: olvides
Elena: que era
Carolina: loca

Cada cual sigue con sus textos en simultánea.

5. Refranes

Ricardo: Donde manda capitán no manda marinero
El que madruga dios lo ayuda
Elena: No por mucho madrugar se amanece más temprano
Aurelio: En casa del herrero cuchillo de palo
Carolina: Más sabe el diablo por viejo que por diablo
Aurelio: Perro que ladra no muerde
Ricardo: Mala suerte en el juego buena suerte en el amor
Carolina: El amor entra cantando y sale llorando
Rosita: Al mal tiempo buena cara
Ricardo: Camarón que se duerme
Rosita: se lo lleva la corriente
Ricardo: En el reino de los ciegos
Aurelio: el tuerto es rey
Ricardo: La culpa no es del chancho

Carolina: sino del que le da el afrecho
Ricardo: Agua que no has de beber
Aurelio, Elena: déjala correr
Aurelio: Ojo por ojo
Rosita: diente por diente
Elena: Mas vale pájaro en mano
Rosita: Que 100 volando
Carolina: La curiosidad
Elena: mató al pescao
Ricardo: ¡Al gato!
Carolina: La curiosidad mató al gato!
Ricardo: A buen entendedor pocas palabras
Elena: A palabras necias oídos sordos (Silencio)
Aurelio: A caballo regalado
Rosita: No se le miran los dientes
Aurelio: Perro que ladra
Rosita: ¡No muerde!
Ricardo: ¿Gato maullador? ... ¡Nunca buen cazador!
Aurelio: No todos los gatos son negros en la noche
Ricardo: ¡Todos los gatos son negros en la noche!
Aurelio: Las apariencias engañan
Rosita: Ojos que no ven
Carolina: Corazón que no siente
Ricardo: Agua que no has de beber déjala correr
Rosita: Agua que no has de beber déjala correr
Aurelio: Agua que no has de beber déjala correr
Ricardo: Camarón que se duerme
Elena: Se lo lleva la corriente por diablo
Aurelio: En casa de camarón
Rosita: Cuchillo de palo
Carolina: Si el río suena

Elena: es porque camarón lleva
Aurelio: No por mucho camarón
Carolina: Se amanece más diablo.
Rosita: A camarón regalado
Ricardo: No se le mira
Aurelio: La corriente

Ricardo: La curiosidad mato al gato
Aurelio: La curiosidad mato a celeste
Carolina: Que le cueste. Aunque la mona se vista de seda
Rosita: Que le cueste. Aunque la mona se vista de seda
Elena: Mona quea
Ricardo: Mona queá. No le quean dedos pal piano.
Rosita: ¡No tiene dedos pal piano!
Ricardo: Donde fuego hubo
Aurelio: Cenizas quedan
Carolina: las cenizas
Elena: Se las lleva el viento
Rosita: Palabras y piedras sueltas
Elena: Hacen ruido
Aurelio: No tienen vuelta
Ricardo: Dai más vuelta que galleta en boca de vieja.
Carolina: Las palabras se las lleva el viento
Elena: Y a las cenizas también
Ricardo: Donde hubo fuego
Rosita: Cenizas quedan que se lleva el viento
Elena: El río suena porque abunda la desgracia
Aurelio: Muerte por muerte
Ricardo: A dios muerto
Carolina: No se le miran los ojos
Rosita: ¿No se le miran los ojos? ¿A dios?

Carolina: Es tuerto.
Rosita: Más vale tarde que nunca
Elena: Más vale pájaro en mano que 100 volando
Ricardo: Más vale pájaro en mano que padre a los 18
Aurelio: ¿Mas vale pájaro en mano?
Rosita: ¡Que papá a los 18!
Aurelio: Mas vale pájaro en mano
Elena: Que papa a los 18
Ricardo: ¡La risa abunda en boca de tontos!
Rosita: ¡Más raroque pescao con hombros!
Más raro
Aurelio: ¡Que perro verde!
Carolina: Más puntual que novia fea
Ricardo: No le quean dedos pal piano
Rosita: No tiene!
Más apretado
Ricardo: Que peo de visita
Rosita: Más chueco
Ricardo: Que peo de culebra
Rosita: Más helado
Aurelio: Que peo de pingüino!!!!!!!!!!

Carolina: No tienen vueltas
Elena: Ningún rió tiene
Aurelio: Camarón
Rosita: Al pan pan vino vino
Elena: Camarón con vino
Rosita: Vino vino vino vino vino vino vino
Ricardo: ¿El que vino al mundo y no toma vino a que chucha vino?
Rosita: vino vino vino vino
Elena: Pan pan pan pan

Carolina: A falta de pan, buenas son las tortas
Rosita: ¡Torta!
Aurelio: Si el pueblo pide pan con queso se lo doy
Rosita: Pan pan vino vino
Rosita: Vino vino
Vino vino
Aurelio: pan con queso se lo doy
Rosita: ¡Torta ! Vino vino vino vino vino vino vino
Ricardo: Uyyyy a todos se les arrancaron las cabras pal monte!

6. Epílogo

Este es el último adiós que le doy en este mundo al esposo que tanto quise.

Escribo esta carta como una tos, violenta e incontrolable. Esta carta no va dedicada a nadie, nadie la merece. Carta muerta.

Ya había visto sus ojos en los tuyos que no me miran, que se mueren por verla. La pesada duda que atormentaba mi mente va desasiéndose en mil pedazos y aclarando el delirio de mi incertidumbre. Por fin lo sé todo. Vi el valor que tuviste de hacerme daño a propósito. Qué clase de corazón tienes, hombre ingrato.

Te lo advierto, nos encontraremos los tres y sean cuales fueran los resultados, te lo prometo, aquí va a haber un muerto. Habrá un muerto en la familia, querido mio. Cuidate de mi maldito, porque te amo.

Yo te libero. Y me libero de pasada. Mucho he puesto de mi parte para no volverme loca. Quiero dejar de dormir y de comer para morirme de una vez. Quiero lavarme tu lástima que por años disimulaste de amor. Quiero escapar de mis obsesiones, quiero ponerlas dentro de un saco y echarlas por la ventana.

Que mi adiós eterno te acompañe. Que mi amor, ese que despreciaste, te cuide en noches de invierno y te sirva para disculpar este enredo, para escapar de madres de familia, corrompidas, borrachas y asesinas.

Ya se extinguió la dama de las camelias y ya no me asusto.

La suerte de alguien está echada.

7. El ensayo de Carolina

Carolina: Y aquel perrito compañero, que por tu ausencia no comía, al verme sola el otro día también me dejó.

Todos estos días he esperado las facilidades que usted me prometiera el domingo, para salir a mis diligencias y arreglar mi situación afuera antes de irme. Para salir a mis diligencias y arreglar mi situación afuera antes de irme. Para salir a mis diligencias y arreglar mi situación afuera antes de irme. Pidiendo extendiera el doctor Vivado un permiso por escrito para salir con mi cuñada y otra persona cercana de mi familia cuando estas vengan.

Yo creo doctor tener derecho para querer arreglar mi situación moral y material y rehabilitarme antes de salir de aquí. Y ya pocos días más creo que me tendrán; así no temerán ya de mi sin embargo mi situación es peor y más indefensa que cuando llegué a esta casa.

8. La ducha (Coreografía)

9. Suicidio Elena

Elena: Me roban mis cartas mis enemigos.

Carlos, ni por esta ni por esta otra comentes lo que yo te expongo.

Y en cabeza querido Ramón i no estimado Ramón para escribirle i venga Ramón la comida en el comedor de diario y el te en el reservado y que dejen hasta las tasas puestas antes de ir a la estación.

Le escribí a Ramón que 3 días antes recibieran carta i a las 10 y media bayan la dejarla a su pieza para que el día siguiente me vengan a buscar i en la misma que se alojó Ramón hai les ponen dos catres con el que compraron i portense bien en las comidas i en todo i hagan dulces para esperarlos a ellos i a mi que serán mui bien aprovechados desenlazando como lo que me cuesta mandarte esta carta. Porque no vino Ramón con su inrtervención i votándolo de abogado menos me roban mis cartas el enemigo. I en el senso que hai que hechar de cartas cuando no desenlazan. Menos me roban mis cartas el enemigo, menos me roban mis cartas el enemigo, menos me roban mis cartas el enemigo.

Carlos Escríbele a Ramón aunque le hayan escrito una que le mande i aceptando la contestación sobre su viaje i diciéndole que no lo deje por cuentos que todo no ha de ser trabajar que se desprenda para pasear unos días. Y que en caso que no venga no le haga caso a la Corte porque por mentiras se puede meter.

10. Recolectar cartas

Los personajes cantan simultáneamente

Carolina: Aveva amato tanto

Adeso e vecia e non a sentimento per nesuna cosa

Cuesta note spera in un incontro con un esere cualciasi
Su la facha de la terra.

Rosita: Si supieras que aun dentro de mi alma
Conservo aquel cariño que tuve para ti
Quien sabe si supieras que nunca te he olvidado
Volviendo a tu pasado te acordaras de mi
Los amigos ya no vienen ni siquiera a visitarme
Nadie quiere acompañarme en mi aflicción
Desde el día que te fuiste siento angustias en mi pecho
Deci percanta ¿que has hecho de mi pobre corazón?
Al cotorro abandonado ya ni el sol de la mañana
Asoma por la ventana, como cuando estabas vos
Y aquel perrito compañero que por tu ausencia no comía
Al verme solo el otro también me dejo....

Elena: Mándame a quitar la vida
Ay ya va si es delito el adorarte (Bis)
Que yo no soy el primero
Ay ya va que muere por ser tu amante
Ay ya va mándame quitar la vida
Me mandan que te olvide
Como si fuera
Una cosita fácil que se pudiera
Me mandan que te olvide como si fuera
Que se pudiera sí
Amor variable
Anda querer a otro y a mi déjame
Siempre habré de quererte
Hasta la muerte.....

11. Fomingo

Rosita: (*canta*) Si supieras que aun dentro de mi alma
Conservo aquel cariño que tuve para ti
Quien sabe si supieras que nunca te he olvidado
Volviendo a tu pasado te acordaras de mi
Los amigos ya no vienen ni siquiera a visitarme
Nadie quiere acompañarme en mi aflicción
Desde el día que te fuiste siento angustias en mi pecho
Deci percanta ¿que has hecho de mi pobre corazón?
Al cotorro abandonado ya ni el sol de la mañana
Asoma por la ventana, como cuando estabas vos
Y aquel perrito compañero que por tu ausencia no comía
Al verme solo el otro también me dejo...

FIN.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Agambem, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Arán, Pampa Olga, *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreira Editor, 2006.
- Arfuch, Leonor. *El espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____ . *Crítica Cultural entre Política y Poética*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2008.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____ . *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- _____ . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1977.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991.
- Benveniste, Emile. *Problemas de la lingüística general, Tomo II*. México: Siglo XXI, 1979.
- Brecht, Bertolt. *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- Cooper, David. *Psiquiatría y antipsiquiatría*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Freud, Sigmund. *Correspondencia/Sigmund Freud, Arnols Zweig*. Barcelona: Gedisa, 1980.
- Foucault, Michael. *Historia de la locura en la época clásica, Tomo I y II*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica de Argentina, 1990.

- _____ . *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- _____ . *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2002.
- _____ . *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____ . *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- González Duro, Enrique. *La paranoia*. Madrid: Temas de hoy, 1991.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y Límites de la autobiografía", *Suplementos Antrophos*, 29. Barcelona: EA, 1991.
- Lacan, Jacques. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México: Siglo XXI, 1998.
- Lavín, Angélica. *Cartas desde la casa de Orates*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: Centro de Investigaciones Barros Arana, 2003.
- Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- _____ . *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lotman, Iuri. *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Meyerhold, Vsevolod. *El teatro teatral*. París: Gallimard, 1963.
- Miraux, Jean Philippe. *La Autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Müller, Heiner. *Teatro es crisis*. Berlin: Teschke, Holger, 1996.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Sagredo, Rafael y Gazmuri, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno De 1840 a 1925. Tomo II*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2005.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: GESTOS, 2000.
- Violi, Patricia. "Cartas" en Van Dijk, Teun A (comp.), *Discurso y Literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor, 1999.