



**Haciendo Memoria:
Historia de la compañía de teatro La Memoria**

Memoria para optar al título de periodista

Gabriela González Fajardo

Profesora guía:
Patricia Espinosa

Santiago de Chile
2010

Agradecimientos

Espero que la alegría de llegar a este momento no me haga olvidar a alguna de las muchas personas que de manera directa o indirecta, a través de un texto, entrevista o simplemente a través de una palabra o de una oreja solidaria han ayudado en este largo y complejo proceso.

A mi padre, Ricardo González, por acercarme desde pequeña al maravilloso y conmovedor mundo del teatro. Por compartir su interés y afición conmigo, que fue en definitiva lo que dio origen a esta investigación. A mi amiga Janisse Huambachano por tener fe en este proyecto incluso antes que yo misma. A mi también amiga Luz Bustamante, por acompañar el proceso, contener y escuchar cuando las cosas no salían bien, por envalentonarme cuando el pánico se apoderaba de mí y por su grata compañía en las extensas tardes en la Biblioteca Nacional. A Andrea Dávalos, mi gran amiga, por su ayuda en la gestión de las entrevistas y por sus aciertos fotográficos que posibilitaron el acceso a material difícil, pero de vital importancia para este trabajo. A mi querida Antonella Estévez por su constante preocupación, ánimos, sugerencias y apoyo en los momentos más complejos. A Zarlly Arriaza por su infinita asesoría y enorme paciencia al explicar una y otra vez los aspectos formales del proceso de titulación. A Blanca Morales por su permanente e incondicional apoyo, así como también por su insistencia para que este trabajo concluyera. Por quererme, apoyarme y aconsejarme a pesar de la distancia del tema tratado. A Eugenia Miranda, quien seguramente no dimensiona cuanto contribuyó su presencia para que este trabajo pudiera realizarse. A mis compañeros de trabajo Ingeborg Ogaz, Isis Díaz y Alejandro Bruna por su enorme apoyo y su maravillosa disposición para suplirme durante las jornadas finales de esta investigación.

A mi madre, Elena Fajardo, quien desde siempre ha confiado en mí y me ha cobijado en un abrazo cada vez que lo necesité. A Javiera González, simplemente por existir y a pesar de su corta edad comprender las ausencias obligadas que este trabajo generó. A mi prima Catalina Riquelme por su ayuda espiritual para que todo saliera bien. A mi hermano Felipe González por salvarme cuando la tecnología intentó sabotear este trabajo.

A Patricia Espinosa, mi profesora guía, por sus acertadas observaciones, las que han sido una enorme contribución a esta investigación que comenzó de manera intuitiva y que paso a paso fue tomando forma.

Consideraciones de la autora

Debido a mi temprana relación como espectadora de teatro desde siempre he sentido especial gusto y cariño por esta disciplina. A través del teatro he vivido experiencias maravillosas, de profunda conmoción las que me enseñaron que si uno ama lo que hace siempre el resultado será positivo. Del mismo modo que me he maravillado he notado la fragilidad de la disciplina, la que no incluye entre sus prácticas habituales el registro, salvo el de los textos dramáticos, aspecto que dificulta enormemente el rescate y perpetuidad de la historia nacional en la materia.

Durante mi formación como periodista siempre estuvo presente en mí el interés de profundizar e investigar sobre el teatro, sin embargo, las posibilidades de hacerlo fueron pocas, o no las que yo hubiera deseado. Por ello al comenzar a notar que el proceso de realización de tesis se acercaba surgió en mí una convicción: mi tema de análisis o estudio tendría que ver con el teatro.

Así, con esa premisa y con más ímpetu que conocimientos en la materia me embarqué en la terrible misión de escoger un tema. En esa tarea las sugerencias de Patricia Espinosa, mi profesora guía, ayudaron a la selección de objeto de estudio: la compañía de teatro La Memoria. Cuando el tema aún era una posibilidad decidí recurrir a material que me pudiese ayudar a tomar una determinación informada.

Acudí a la colección que posee la Universidad de Chile y me encontré con la desagradable sorpresa que respecto a mi objeto de estudio existía poco material. La mayoría se encontraba en el Departamento de Teatro (dos tesis, una del propio Alfredo Castro y otra que destacaba a *La manzana de Adán* como una de las piezas claves de la escena teatral de los años noventa) y era/ fue de difícil acceso para quienes no son alumnos de las carreras que ahí se imparten. A pesar que durante mis cinco años de estudio conocí a muchas personas que decían amar la cultura, eran escasas las investigaciones realizadas por los estudiantes de periodismo dedicadas a la disciplina teatral. Este fue un aliciente, ya que mi texto sería sí o sí un aporte a la escasa documentación que existe respecto al tema.

Gracias al denominado “préstamo interbibliotecario” pude acceder al valioso material de la revista *Apuntes*, publicación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en la que teóricos, investigadores y directores reflexionan sobre el quehacer escénico nacional y extranjero. Esos textos resultaron complejos en primera, segunda y tercera instancia. Es en ese momento donde surge un nuevo objetivo de este trabajo: la elaboración de un texto periodístico en torno al quehacer de la compañía de teatro La Memoria. El reportaje fue el formato que más posibilidades entregaba a las aspiraciones de esta investigación: hacer un recorrido histórico del grupo La Memoria, profundizar en la Trilogía Testimonial de Chile y su lenguaje escénico, así como también dar cuenta del camino que debieron emprender en esa búsqueda.

Han sido esos los dos grandes objetivos de esta investigación. La escritura de un reportaje periodístico me permitió investigar y con ello contribuir a que la historia de esta

compañía se mantenga en el tiempo, incluso pensando en el momento en que sus integrantes ya que no estén. Pero el anhelo central de quien escribe fue que el texto sea comprensible para alguien, que como yo, se acercó al tema - inicialmente de manera intuitiva- motivada por la experiencia única que resulta ser una función teatral. Anualmente en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil se realizan cientos de presentaciones abiertas y gratuitas, a las que asisten personas con y sin conocimientos específicos, con y sin bagaje cultural en la materia. Sin embargo, cada uno, a su manera, comprende y disfruta las puestas en escena. A esas personas está dirigida la investigación, a aquellos que han oído hablar de la compañía La Memoria, para quienes se estremecieron con algunos de los montajes de la Trilogía Testimonial de Chile o los posteriores y que para ello no necesitaron conocer a Stanislavski, Brecht o Artaud.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Consideraciones de la autora	3
Introducción	6
Capítulo 1- La era del apagón	8
Capítulo 2- Castro entra a escena	25
2.1- Griffero y la vanguardia	32
2.2-Prólogo de La Memoria	37
Capítulo 3- ¿Y la alegría llegó?	47
3.1-Trilogía Testimonial de Chile	55
Capítulo 4- Estilo La Memoria	83
Capítulo 5- El show debe continuar	104
5.1-Vuelco realista	117
Capítulo 6- Reconocimiento final	124
Bibliografía	129

Historia de la compañía de teatro La Memoria

Haciendo Memoria

Irrumpieron a comienzos de los noventa en la escena cultural chilena con una propuesta violenta y conmovedora. No apelaban a las violaciones a los derechos humanos ni a las víctimas políticas de la dictadura, sin embargo presentaban historias desoladas y enormemente emotivas que hacían olvidar la alegría que a Chile había llegado con la instalación de un sistema democrático. Se denominaron teatro La Memoria y bajo esa consigna pusieron el ojo en temas sensibles como la homosexualidad, el abandono, la locura y los asesinatos por amor, perturbando por las decisiones escénicas que tomaron, propuestas que difuminaban los límites entre lo real y lo ficcional de una obra de teatro, consiguiendo que el espectador sintiera que esas “excentricidades” puestas en escena parecieran demasiado cercanas y posibles. Con Alfredo Castro en la cabeza lograron la conjunción perfecta de elementos que les permitió la creación de un lenguaje escénico propio y distinguible, estilo con el que se convirtieron en uno de los referentes de las artes escénicas del país.

Por Gabriela González Fajardo.

El 25 de enero de 2010 no había un alfiler en la sala del Centro de Investigación Teatro La Memoria. Asientos y vías de acceso eran ocupados por personas del mundo del teatro, académicos, periodistas y simples aficionados a la disciplina que venían a apreciar el íntegro reencuentro de la compañía de teatro La Memoria. Con el mismo elenco que hace dieciocho años, incluida la actriz Paulina Urrutia, en ese entonces máxima autoridad del

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el grupo reponía en el marco del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil el montaje *Historia de la Sangre*, que había sido seleccionado por un grupo de expertos dentro de las 17 piezas fundamentales del teatro realizado en el país. Misma pieza, mismo elenco, misma escenografía e incluso mismo vestuario para revivir el trabajo de una de las compañías fundamentales en el proceso de renovación del teatro chileno.

El grupo La Memoria aparece formalmente en 1988, sin embargo será con la denominada Trilogía Testimonial de Chile, compuesta de las obras *La manzana de Adán*, *Historia de la Sangre* y *Los días tuertos*, realizadas entre 1990 y 1994, donde concitan la atención del público, sus pares y la crítica. Esas piezas son consideradas esenciales dentro del quehacer escénico de comienzos de los años noventa, consagrando a Alfredo Castro como uno de los más destacados directores nacionales.

Debido a los antecedentes antes expuestos y con el objetivo de realizar el recorrido histórico de esta compañía, surge este texto. La idea de él es hurgar en el camino que realizó Castro en compañía de sus aliados teatrales Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia, Amparo Noguera, Miguel Miranda, Rodrigo Vega y Francesca Lombardo, dar cuenta del proceso que los llevó a consolidar un lenguaje teatral propio y distintivo, las dificultades que debieron enfrentar, las influencias que en su trabajo se reconocen, así como también documentar el camino seguido tras la trilogía. Esta investigación responde además a la escasez de escritos sobre la disciplina que sean realizados por personas que no pertenezcan al mundo del teatro, realidad que se constata de manera aún más evidente cuando nos referimos a la compañía teatro La Memoria.

Capítulo 1- La era del apagón

El 11 de septiembre de 1973 es una fecha clave en la historia de nuestro país. Para sus adeptos es la fecha en que Augusto Pinochet “salvó” a Chile del marxismo. Para sus detractores, el día más nefasto constitucional, política y sobre todo en términos humanos. Aquel fatídico día los ojos de miles de chilenos estaban puestos en el Palacio de La Moneda y en la suerte del entonces presidente Salvador Allende. La imagen de la casa de gobierno bombardeada y la posterior muerte de Allende son, lamentablemente, la postal común de aquella jornada.

Las nuevas autoridades implementaron desde el primer día una serie de medidas tendientes a modificar lo hecho por la administración anterior. Economía, educación, política e incluso cultura serían intervenidas con las ideas de los militares que encabezaban el gobierno de facto.

El mundo del arte tendría una clara señal respecto a la actitud de las nuevas autoridades el 13 de septiembre de 1973 cuando sin motivo aparente tres tanquetas rodearon el museo de Bellas Artes y comenzaron a disparar contra el recinto. El entonces director del museo, el pintor Nemesio Antúnez, fue alertado por el guardia del lugar e inmediatamente se comunicó con Carabineros para impedir que la acción continuase y provocara un daño mayor. La razón que le dieron en la Primera Comisaría de Carabineros fue que recibieron la denuncia de una vecina del lugar que aseguraba haber visto a 200 miristas entrar al museo. Antúnez logró convencer a los policías de que la acusación era falsa y el ataque cesó a los pocos minutos.

A pesar que la acción fue breve, significó pérdidas tanto en las obras que había en el museo como en la infraestructura del mismo. “Un cuadro de Pablo Burchard había sido

perforado por una de las balas de grueso calibre. *Retrato de mujer* de Francisco Javier Mandiola, una de las principales obras de la pintura nacional, exhibía dos voluminosos hoyos en la tela. Varios otros cuadros europeos sufrieron daños considerables y todas las salas del segundo piso del museo mostraban las huellas de los cañonazos lanzados por las tanquetas”.¹

Este ataque sería el primero de una serie de cuestionables acontecimientos. Es importante señalar que Chile venía de un período de crecimiento y florecimiento de la cultura gracias, en parte, al subsidio del Estado y al importantísimo rol que las universidades tenían como centros de creación y difusión artística. Concientes de ello, la Junta Militar impuso un excesivo sistema de restricciones y censura a todo tipo de producciones que contradijeran, aunque fuese de manera tangencial, al nuevo orden o bien que mostraran algún tipo de simpatía por la administración anterior.

La primera medida de las autoridades de la dictadura fue descabezar los principales centros de creación y difusión cultural del país, dejando en su lugar a militares de confianza de la nueva administración. Fue así como Editorial Quimantú, pilar fundamental del desarrollo y difusión de la literatura por esos años, quedó en manos del General en retiro de la Fuerza Aérea de Chile, FACH, Diego Barros Ortiz, quien fue secundado por los también castrenses Enrique Campos Menéndez y Francisco Campos.

Este tridente estableció un sistema de censura que no sólo prohibía sino que también se encargó de implementar un montón de trabas legales y económicas para boicotear distintas producciones.

¹ CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Óscar. *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Editorial Grijalbo, Santiago 1998. Pag.146.

Entre sus decisiones se encuentra la prohibición que al país ingresaran textos de consagrados autores mundiales. Del denominado Departamento de Evaluación, que operaba en el sexto piso del edificio Diego Portales, salió la circular 451 de la Superintendencia de Aduanas. “En ella se exigía la autorización de Dinacos para poder ingresar libros importados a Chile. Jerzy Kozinski, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, entre otros narradores no obtuvieron permiso”.²

Los autores nacionales también debieron enfrentar estas prohibiciones. Fue el caso de Ariel Dorfamn y su texto *Para leer al Pato Donald* que fue requisado de las bodegas de la Editorial Universitaria de Valparaíso y lanzado al mar debido a su peligrosidad.

Como si esto no fuera suficiente, las nuevas autoridades militares-culturales realizaron constantemente saqueos a bibliotecas públicas y privadas, requisando cualquier material que “oliera” subversivo. Es así como la Dirección Nacional de Inteligencia, DINA, allanó la casa del periodista y Premio Nacional, Hernán Millas en diciembre de 1975, incautando todos sus libros. Lo paradójico es que un par de años después un sobrino del periodista reconoció los textos de su tío en una librería en París. Era una práctica común que se vendieran a París las bibliotecas requisadas.

Movidos por su “olfato”, las nuevas autoridades ejecutaron acciones que rayaron en lo absurdo. “Igual cosa pensó un oficial mientras allanaba una librería ordenó requisar un libro que se llamaba *Cubismo*, por considerar que algo debía tener que ver con la revolución cubana”.³

Similar suerte tuvo del cine. En aquellos años Chilefilms tenía un rol decisivo en la producción y difusión de películas chilenas, así como también en la formación de nuevos

² CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Óscar. Op. Cit.. Página 149.

³ Ibidem.

profesionales del área. Su creación durante el gobierno de Salvador Allende tenía por objetivo sistematizar los trabajos realizados en nuestro país, que muchas veces no finalizaban, en pro del fortalecimiento del denominado cine chileno. Sin embargo, este trabajo sufrió un giro con la ascensión del General (R) René Cabrera, quien como primera medida gestionó la filmación de un trabajo sobre el nuevo gobierno. El encargado de realizar la ópera prima de la dictadura era Germán Becker, quien sólo alcanzó a elaborar el extenso guión del proyecto que finalmente no se ejecutó.

A esto se sumó el exilio de cientos de cineastas, ocurrido entre los años 1974 y 77, que fuera de nuestras fronteras realizaron varias producciones. Entre las más conocidas está *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, a estas alturas pieza obligada de cualquier cinéfilo y un verdadero éxito comercial en Europa. También es el caso de Raúl Ruiz y *Diálogos de Exiliados*, Miguel Littin y *Actas de Marusia*, nominada al Oscar como Mejor Película Extranjera en 1976, y *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto, film que recreaba lo sucedido el día del golpe de Estado.

En tanto, el Consejo de Calificación Cinematográfica (CCC), órgano censor por excelencia que se crea en 1974, recibió la incorporación de nuevos miembros castrenses. Su ojo crítico determinó que “entre los años 1974 y 1977, 121 largometrajes fueran rechazados, constituyendo el promedio más alto de las últimas décadas”.⁴ Y las producciones nacionales no tuvieron mejor suerte, ya que durante los 17 años de dictadura tan sólo siete largometrajes realizados en el país fueron estrenados.

En la música, el desarrollo de la denominada Nueva Canción Chilena también fue interrumpido bruscamente. Varios de sus exponentes como Patricio Manns, Ángel e Isabel Parra y Quilapayún abandonaron el país. Otros simplemente no regresaron de alguna gira

⁴ CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Óscar. Op. Cit. Página 151

internacional. Mientras que los músicos que decidieron quedarse en Chile debieron reunirse en parroquias y universidades, sorteando cada uno de los embates que la dictadura ponía a su arte.

Ante tan nefasto panorama, el teatro nacional no podía correr una suerte mejor. Cada una de las prácticas militares se reiteraron en las tablas locales causando un enorme daño al sistemático desarrollo que esta actividad venía alcanzando desde los años sesenta. Grinor Rojo señala que “es legítimo concluir que en vísperas del golpe fascista la riqueza y variedad del teatro chileno eran no sólo la más grandes de su historia sino que también estaban entre los más grandes de la historia de América Latina”.⁵

Sin embargo, la naturaleza del teatro agregaba una dificultad más respecto a las otras manifestaciones artísticas: lo colectivo. La práctica teatral es desde su origen hasta su finalización un acto colectivo y público, siendo este elemento fundamental una dura traba en épocas de restricciones, persecuciones y toque de queda.

“En lo que concierne al teatro, de pronto pareció que todo lo que con tanto esfuerzo se cultivara en los tres decenios precedentes estuviese a punto de ser arrancado de cuajo. Por razones que tienen que ver con la esencia del quehacer escénico, con su socialismo necesario, por así decirlo, ya que no hay ni puede haber teatro sin interacción comunitaria, sin el contacto personal, historicamente localizado, entre comediantes y público, el celo represivo fue mayor”.⁶

Las primeras medidas tendieron a eliminar el enorme apoyo que las artes escénicas tenían entonces del Estado, implantando así las bases del modelo neoliberal sustentado en el autofinanciamiento de las empresas, entre ellas universidades y compañías de teatro.

⁵ ROJO, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Ediciones Michay S.A, España,.1985..Pag. 24.

⁶ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag 28.

“Los afectados inmediatos por el nuevo orden son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales. El movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado junto con las instituciones que los respaldan”.⁷

Pero seguramente la decisión económica que más afectó a las artes escénicas nacionales tuvo efecto en 1974 cuando las autoridades deciden abolir la Ley de Promoción del Artista. Esta iniciativa estaba vigente desde 1935 y tenía como objetivo eximir de impuestos a toda obra de autor nacional y también a aquellas en que participaran artistas chilenos. No conforme con eliminar la exención tributaria se decidió además “aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno”.⁸ Sin embargo, el nuevo gobierno se otorgaba la facultad de liberar del impuesto a aquellos montajes que fuesen un aporte al arte nacional, lo que claramente fue una forma de boicotear la producción de compañías simpatizantes del gobierno de Salvador Allende o de aquellas que no se mostraran cercanas a la nueva administración. “Recurriendo a él, la dictadura se arroga el derecho a estrangular financieramente a la mayoría de los montajes que emprenden compañías pequeñas, de escasa solvencia económica. Es así como algunos espectáculos comerciales obvios, pero ideológicamente neutros son calificados por el régimen de culturales, en tanto que otros espectáculos culturales igualmente obvios, pero ideológicamente críticos, son clasificados de comerciales. Ocurre en fin que las mejores piezas del teatro chileno de los últimos años han solicitado la exención del impuesto pero sin obtenerla, y que un bodrio de las dimensiones

⁷ Rojo, Grinor. Op. Cit. Pag 19.

⁸ HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 Antología Crítica*. Ediciones Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, Ceneca, Santiago, 1982. Pag 1.

de *Man of La Mancha*, la comedia musical norteamericana, puesta a todo lujo y por el menos altruista de los empresarios santiaguinos, la obtuvo sin dificultad”.⁹

Paralelamente a las iniciativas económicas y siguiendo la tónica del régimen, cientos de actores, dramaturgos, directores, profesores fueron perseguidos, fustigados y torturados. Quizás el caso más emblemático es el del cantautor, actor y director de teatro Víctor Jara, de destacado cometer en la escena cultural de esos años pero de pública militancia comunista y evidente simpatía por el gobierno de la Unidad Popular, quien es tomado prisionero el 11 de septiembre en las dependencias de la Universidad Técnica del Estado (UTE) junto a otros docentes y alumnos del establecimiento. Jara es llevado al Estadio Nacional, uno de los más grandes centros de torturas de los militares, donde es sometido a numerosos abusos, falleciendo acribillado el 15 de septiembre de 1973. Después de 36 años, sus restos fueron exhumados y el Servicio Médico Legal (SML) determinó que el artista murió a causa de “múltiples heridas traumáticas por bala en el cráneo, tórax, abdomen, piernas y brazos. Además, constató que el cantautor sufrió golpes que le produjeron varias fracturas en el cráneo y tronco”.¹⁰

La compañía de teatro Aleph también sufrió persecuciones y torturas. En 1974 estrenaron el montaje *Al principio existía la vida*, pieza inspirada en textos como la Biblia, *El Principito* del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry y *El Quijote de la Mancha* del español Miguel de Cervantes. A pesar de las restricciones de la época la obra se exhibió en pequeños circuitos a los que asistían principalmente jóvenes universitarios. Sin embargo, cuando el montaje aún estaba en cartelera sus integrantes fueron apresados y confinados a

⁹ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag. 41.

¹⁰ Escalante, Jorge. *SML confirmó que Víctor Jara fue masacrado*. www.lanacion.cl, Santiago, Chile, 25 de Noviembre de 2009. Texto disponible en: <http://www.lanacion.cl/sml-confirmando-que-victor-jara-fue-masacrado/noticias/2009-11-25/234350.html>

distintos centros de detención durante dos años, tiempo en el que perdió la vida el actor Juan McCleod. Óscar Castro, también miembro del teatro Aleph, recuerda la noche en que fue tomado detenido. “Así fue, un día domingo, después de una función, tipo nueve y media de la noche llegaron a mi casa. Me echaron arriba de una camioneta. Me venían a buscar específicamente ‘¿Señor Óscar Castro?’ ‘Sí’ ‘Acompañenos’. A cargo de ellos venía el Guatón Romo. En persona. El culto Romo, el encargado de cultura de la DINA (Departamento de Inteligencia Nacional, la policía política) ese torturador venía al mando de los muchachos. No se llevaron nada. Ni un documento. ‘Vamos’, me dijeron, ‘por diez minutos’ ‘Hay un problema que usted tiene que verificar. Luego lo venimos a dejar nosotros mismos. No se preocupe’. Me llevan a mi antigua casa, donde vive mi hermana con su compañero, Juan McCleod, también actor del Aleph. A él no le hacen nada. Suben a mi hermana adelante y nos llevan a Villa Grimaldi (...) ese día sábado era día de visitas. Van a ver a Marietta, mi hermana, mi mamá, Julieta, y el marido de mi hermana, Juan McCleod. Y ahí aprovecharon esa ocasión para tomarlos presos a ellos. A esos dos, con la Marietta de nuevo, los llevan a Grimaldi. Para presionar a mi hermana, para que ella soltara nombres, para que dijera algo. A mí me llevaron a ver a Juan el día martes, unos tres días más tarde. Me mandaron a buscar, me meten en una pieza y están dos tipos interrogando a Juanito, que está con los ojos vendados. Entonces me muestran unas fotos para ver si reconocía a alguien. Justo delante de McCleod, y entonces, no pues, volví a decir que no (...) Estábamos los dos allí, uno al lado del otro. Estuvimos en comunicación, pero de un modo bastante especial, sin hablarnos...A mí me volvieron a libre plática y al Juanito se lo llevaron y no apareció más”.¹¹

¹¹ CASTRO, Óscar en *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag 30-31.

Además, la escena teatral chilena debió enfrentar la partida de parte importante del gremio a causa de motivos políticos. Muchos de los actores y directores fueron despedidos de sus trabajos y hostigados hasta el punto de tener que salir de Chile. “Cerca de un 25% de los teatristas en ejercicio abandonaron el país, convirtiéndose muchas veces en exiliados. Con ello se disgregan generaciones de artistas, movimientos y grupos de trabajo, pudiendo, no obstante, muchos de ellos readecuar su práctica y su lenguaje a nuevas situaciones y vivencias culturales en el extranjero, aportando con ello a la elaboración de un nuevo momento de la cultural chilena”.¹²

Los que decidieron quedarse en Chile y continuar ejerciendo su profesión debieron enfrentar la férrea censura impuesta por la dictadura y la enorme cantidad de trabas burocráticas y administrativas con las que el nuevo gobierno justificaba la prohibición de ciertos espectáculos. Es el caso de la compañía de teatro La FERIA compuesta por los ex actores del Ictus Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, quienes instalados en una carpa circense en pleno Providencia estrenaron el 18 de febrero de 1977 *Hojas de Parra*, montaje inspirado en los versos de Nicanor Parra. Una semana después del estreno y gracias al boca en boca de los espectadores, el montaje se convirtió en un éxito, logrando llenar la carpa en cada función. “Sabíamos que estábamos haciendo una cosa pesadita y los tonis estaban asustados y no querían hacer el número, hasta que uno dijo que él tenía la solución: que en vez de militares fuera el batallón de Pancho Villa. Era lo mismo, entonces salían disfrazados de mexicanos y decían ‘Atención batallón de Pancho Villa march..’, pero en

¹² HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 23.

vez de decir ‘march’, decían ‘mamar’ y empezaba la tanda”¹³, explica Jaime Vadell respecto al tenor del polémico montaje.

La elevada convocatoria levantó sospechas y el 28 de febrero “el vespertino *La Segunda* se refirió a la obra con el título de portada: ‘Infame ataque al gobierno’. Cuatro días después, la carpa fue clausurada por el Servicio Nacional de Salud (SNS) argumentando falta de agua, excusados y urinarios”.¹⁴ Rápidamente Vadell y Salcedo solucionaron las deficiencias encontradas por la autoridad sanitaria, lo que significó que el SNS levantara la prohibición a la carpa. Sin embargo, el entonces alcalde de la comuna de Providencia, Alfredo Alcaíno, estableció que las funciones no se reanudarían hasta nuevo aviso. Los actores quisieron apelar pidiendo una reunión con el edil. Se encontraban a la espera de la respuesta de la autoridad cuando la carpa fue quemada en medio de la noche dejando a la compañía sin su principal bien para seguir funcionando. Casualmente los responsables del incendio no fueron encontrados.

Otra compañía independiente de destacado cometido durante la dictadura fue el teatro Ictus. Fundado en 1955 por un grupo de estudiantes del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, quienes no estaban de acuerdo con el cometer de la institución por entonces, mantuvo durante los 17 años de régimen un nutrido programa de obras de teatro en las que se daba cuenta de la realidad del país como *Nadie sabe para quién se enoja* (1974), *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Lindo país esquina con vista al mar* (1979), entre otras. Actor y miembro fundador de Ictus, Roberto Poblete, comentó respecto al trabajo de la compañía que “estábamos en tiempos de plena dictadura, estábamos en tiempos donde estaban prohibidos los partidos políticos, estábamos en tiempos donde de alguna manera en

13 DONOSO, Claudia. Entrevista a Jaime Vadell. Revista *Paula*. 2006. Pag 61.

14 CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Óscar. Opc. Cit. Pag.145.

el Ictus la gente iba a militar, iba a escuchar las cosas que cómplicemente nosotros podíamos decir en el escenario. Siempre fue a través del humor donde pudimos encontrar un espacio allí para dar cuenta de lo que nos importa, dar cuenta de la realidad, de la sociedad que nos toca vivir. En este sentido, el intermedio era importante en ese tiempo porque la gente aprovechaba de conversar, era nuestro espacio de militancia real, era donde nos podíamos reunir porque en esa época no se podían reunir más de dos personas, porque podía venir un tipo, un policía o un milico a decirte ‘disuelvan, disuelvan’”.¹⁵

Por otra parte, concientes del importantísimo rol que las universidades venían desempeñando desde la década del cuarenta en virtud del desarrollo de la escena nacional, el gobierno de facto puso su ojo en las casas de estudios, las que por esos años cumplían la función de dotar al país de espectáculos teatrales, formar nuevas generaciones de actores, directores, dramaturgos e investigadores, motivo por el cual Chile contaba con un repertorio nacional de gran calidad.

La primera decisión fue limpiar los planteles instalando en puestos administrativos y docentes a personeros del régimen. “Las rectorías, los decanatos, las jefaturas de departamento se vieron invadidas de súbito por una espesa nube de generales, coroneles, mayores, capitanes cuya tarea prioritaria fue la detección y expulsión de profesores y alumnos desafectos”.¹⁶

Durante los primeros años la Escuela de Teatro de la Universidad Católica es el único recinto que presenta cierta continuidad administrativa, ya que los militares deciden mantener a la cabeza a Eugenio Dittborn, quien ostenta el cargo desde 1954. Señalamos que

¹⁵ POBLETE, Roberto. Ceremonia de inauguración del año académico del Magíster en Artes con mención en dirección teatral de la Universidad de Chile. 31 de marzo de 2010.

¹⁶ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag 26..

esta decisión se mantuvo sólo durante los primeros años ya que, por ejemplo, entre 1975 y 1979 se suspende el ingreso de nuevos alumnos a la institución.

Por su parte, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile sufre estrictas reformas. La cabeza de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y Escénicas de la Casa de Bello, Domingo Piga, quien además era uno de los fundadores de la institución, es destituido de su cargo y se exilia en Perú. Piga es reemplazado por Samuel Claro, quien decide que las funciones artísticas del teatro Antonio Varas cesen durante un año. Junto con ello “el local donde la escuela realiza sus clases es clausurado y se le prohíbe la entrada al edificio a toda persona que no esté debidamente autorizada”.¹⁷

Las restricciones al teatro Antonio Varas se mantendrán hasta 1974 cuando asuma el cargo el dramaturgo Fernando Debesa, una persona de inobjectables ideas de derecha. Por su parte, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile asumirá como director Hernán Letelier, quien en palabras del investigador Grinor Rojo era en ese entonces “actor y director de calamitosos estrenos al que por inepto le habían caducado previamente su contrato en la Católica”.¹⁸ El autor agrega que “en lo que atañe al personal lo primero que se constituyó fue una lista de cuarenta y cinco nombres, todos ellos individuos a los que se exoneraba por decreto, sin derecho a apelación, y entre quienes podía encontrarse a las figuras más respetables que ocuparan la escena chilena durante este siglo”.¹⁹ Los mismos criterios políticos imperan al momento de determinar a los elencos encargados de realizar los montajes profesionales del teatro. “Los elencos contratados para los montajes

¹⁷ VOLPATO, Paola. *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Tesis para optar al grado de actor. Santiago, Chile, Universidad de Chile, Escuela de Teatro, 1992, Pag. 147.

¹⁸ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag.33.

¹⁹ Ibidem.

profesionales del teatro deben igualmente contar con la sanción política de las autoridades, con lo que se debilita notablemente su competencia artística y la calidad de la docencia”.²⁰

La situación de las escuelas y teatros capitalinos se replicó en regiones, engrosando la lista de actores, directores y dramaturgos exiliados. “Los demás teatros universitarios del país se encuentran en una situación aún más aflictiva, al ver clausurados completamente sus actividades de producción teatral y docencia. Es así como en 1976 TEKNOS, el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago, es cerrado tras casi 15 años de funcionamiento ininterrumpido. Al igual que en los años anteriores, sufrieron igual clausura los de la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile”.²¹

El recambio de autoridades trajo como consecuencia adicional la modificación total del repertorio de los montajes levantados al alero de las universidades, disminuyendo considerablemente las piezas nacionales y creciendo indiscriminadamente aquellas que no aludieran de alguna manera la situación vigente del país.

“Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política sostenida ininterrumpidamente desde 1957, se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Molière. Con ello no se vulnera el receso político que toda obra reflexiva de la dramaturgia chilena pudiese desafiar, a la vez que se recurre en esos momentos difíciles a la sabiduría, serenidad y altura ética contenida en obras como *La vida es sueño*, montada en 1974”.²²

Para el investigador Grinor Rojo esta medida disfrazó los motivos políticos con aspiracionales intereses de la Junta Militar, que al impulsar una nutrida cartelera basada en

²⁰ HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 21.

²¹ HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 22.

²² HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 19.

destacadas piezas internacionales manifiesta su preocupación por las artes escénicas de la nación. “El retorno a los clásicos que en ellos se observa se explica no por un apego del régimen a la buena literatura, lo que a decir verdad sería como llevar al diablo a misa, sino porque esas piezas le permiten exhibir una fachada de interés y preocupación culturalista una vez que se ha procedido a aliviarlas de cualquier pertinencia respecto a los apremios de la vida social y política contingente”.²³

Sin embargo, este apego a los clásicos se enfrentará con la ignorancia de las nuevas autoridades y causará más de alguna desaveniencia con los directores. Así lo recuerda el actor y director teatral Fernando González: “Las autoridades militares se irritaban mucho porque no entendían que fue Shakespeare quien dijo por boca de Romeo que ‘el exilio es otra forma de la muerte’. Ellos creían que yo había inventado esa frase y el señor Germán Domínguez, que era representante del Ministerio de Educación- de cuyos fondos dependíamos- estaba todo el tiempo tratando de que yo modificara lo inmodificable”.²⁴

Transcurría 1978 y se produce un hecho que alimenta las esperanzas respecto a que el ansiado retorno al repertorio de piezas nacionales podría materializarse. El Teatro de la Universidad Católica decide regresar al montaje de obras chilenas. La temporada se inicia con *Espejismos* de Egon Wolf, que resiste y abre el camino para que lo secunde Marco Antonio de la Parra, joven psiquiatra y dramaturgo cuyos comienzos en el área se originaron en el movimiento de Teatro Aficionado de la Universidad de Chile. De la Parra presentó *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* y Gustavo Meza dirigía la pieza que, en palabras del periodista y crítico de teatro Javier Ibacache, “a la manera de una alegoría social, muestra a un trío de oscuros garzones del restaurante. Los Inmortales- Evaristo Romero,

²³ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag.41.

²⁴ DONOSO, Claudia. Entrevista a Fernando González. Revista *Paula*. Marzo, 2005. Pag 64.

Efraín Rojas y Elías Reyes- que se confabulan para dar muerte a decadentes caudillos políticos”.²⁵ Además de la evidente trama, el montaje presentaba “la lectura en paralelo de textos referidos a la historia de la cocina y el influjo del cine de Raúl Ruiz, definieron los demás componentes de la pieza y el lenguaje onírico y paradójico en que se narraría, con personajes que administran el poder desde las sombras-el limbo- a fuerza de ser miembros de la Garzonería Secreta Chilena. La obra devela la descomposición de la oligarquía y los factores que pusieron en crisis al sistema político chileno”.²⁶ Cuando estaba todo listo para el estreno, la obra fue censurada por las autoridades de la Universidad Católica, encabezadas por el Vice Canciller de Comunicaciones, Hernán Larraín, por considerarla grosera y con contenido político.

Treinta y dos años después, también debido al remontaje de la pieza en el marco del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, Marco Antonio de la Parra recordó el suceso señalando que “ninguno sentía que estaba haciendo una obra peligrosa o que denunciaba algo. Por lo tanto, fue una sorpresa que Hernán Larraín (Vice Canciller de Comunicaciones) decidiera retirarla con el argumento de las groserías. Sentíamos que había una censura política de por medio. El texto fue leído de una sola forma y eso es lo más lamentable. Se perdió lo onírico y el trabajo de ensueño y de desplazamientos de significados”.²⁷ Agrega que “hubo gente que leyó la crisis de los camareros como la que ese mismo año tuvo la Junta Militar con la salida de Gustavo Leigh. Sin embargo, yo quería hablar de las crisis previas que llevaron al desmantelamiento de la democracia chilena. En la obra se criticaba el sistema político democrático y el poder en general porque una serie

²⁵ IBACACHE, Javier. *Santiago a mil es volver a sentir*. Catálogo Santiago a Mil 2010, Santiago, Chile, Primera edición, 2010. Pag 23.

²⁶ Ibidem.

²⁷ DE LA PARRA, Marco en *Santiago a mil es volver a sentir*. Op. Cit. Pag 24.

de creaciones más establecen que el poder lo manejan otros y no quienes se dicen los poderosos”.²⁸

El *impasse* significó el inmediato regreso de la Escuela de Teatro de la Universidad a los clásicos. Sin embargo, la pieza se pondría en escena tiempo después bajo la dirección del mismo Meza con el grupo Imagen. De manera paralela las autoridades militares notaron a poco andar que la suspensión de espectáculos podía resultar más negativa que positiva, pues la noticia de un montaje censurado trascendía entre los asistentes del teatro, boicoteando el objetivo de anular cualquier intento de crítica al gobierno de facto. “Por ello, la autoridad evita las ocasiones en que la labor de estos grupos marginales se pueda amplificar. En muchas oportunidades es mayor la difusión que se da a un hecho cultural por su suspensión o represión que por su realización en los limitados canales de un teatro o sala de actos, por lo que las autoridades sopesan este factor para decidir si permiten o niegan un acto contestatario o crítico al régimen. Ecuación que permitió, por ejemplo, la exhibición de *Tres Marías y una Rosa*”²⁹ de Raúl Osorio.

A pesar de las innumerables trabas impuestas por los militares, desde el comienzo el teatro nacional se negó a bajar los brazos fácilmente y a renunciar a la idea de dar cuenta de la realidad social y económica por la que atravesaba el país. “Los teatristas chilenos deben encontrar primero una fórmula que les permita sobrevivir. Después aprenderán a hablar de nuevo, a recobrar paulatinamente la voz sofocada por los desbordes del odio. Hacia fines de 1975 o principios de 1976 comienza a aparecer aquí y allá señales que anticipan un repunte de las condiciones subjetivas. Poco a poco se va sintiendo la urgencia de asumir la realidad

²⁸ Ibidem.

²⁹ HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 41..

del país en el marco de las circunstancias históricas actuales y de definir de esa manera los métodos que hacen factible una actuación lúcida en contra del régimen”.³⁰

Es así como paralelamente a todos los acontecimientos políticos y sociales del país, el teatro chileno va encontrando en la metáfora una buena forma de hacerse cargo de la realidad nacional, sin arriesgar con ello la continuidad de los proyectos o la integridad de sus gestores y creando, de paso, una suerte de complicidad con el público. “El contexto de recepción y las constantes alusiones y referencias críticas a la contingencia, ya sea explícitas o en claves que apelan al entendimiento cómplice del receptor conciente de la autocensura, se encargan de clarificar sin lugar a dudas cual es el verdadero antagonista de las obras: la realidad que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro, e impregna la vida de todos los presentes”.³¹ Grinor Rojo agrega que “a través de la presentación de un espectáculo en el que las palabras, la práctica de la escritura, y los gestos, la práctica escénica, dicen sin decir. El público cómplice escucha más allá de las palabras y ve más allá de los gestos; descifra, incluso, los silencios. Palabras, gestos y silencios se constituyen finalmente en una forma de lenguaje rebelde, desalienado y en pugna con el lenguaje del fascismo”.³²

³⁰ ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag 42.

³¹ HURTADO, María de la Luz, OCHSENIUS, Carlos y VIDAL, Hernán. Op. Cit. Pag 35.

³² ROJO, Grinor. Op. Cit. Pag 48.

Capítulo 2- Castro entra a escena.

En 1974 ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile un grupo de estudiantes que con el tiempo se transformarán en protagonistas del quehacer cultural teatral de los años noventa. Andrés Pérez, Aldo Parodi y Alfredo Castro, entre otros, deciden entrar a la institución a pesar que es de público conocimiento que ésta fue intervenida y descabezada tras el advenimiento de la Junta Militar. Las cosas no serán fáciles en esos años para los estudiantes de dicha universidad, ya que a la elevada deserción de alumnos, la mayoría a causa de hostigamientos, exilio o desapariciones, se sumó el desmedro de la calidad del cuerpo docente.

El actual director del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, José Pineda, considera que “fue un mal momento para el teatro y para la Escuela. Con el régimen militar hubo muchas cosas injustas. Muchos profesores tuvieron que irse, se desarmó la Escuela y después del golpe hubo que empezar todo de nuevo con profesores que no tenían ninguna postura ideológica, o la tenían, pero contraria al régimen anterior. Yo entré en 1974, por concurso. No había ninguna clase de ideas políticas porque estaban totalmente prohibidas, entonces, todo era muy blanco. La época era así, todo tenía que ser lo menos peligroso porque había mucha censura”.³³

Docente de la institución desde el año 60, Fernando González, recuerda que “la escuela por ese entonces era muy mala, pasaba por una crisis, con profesores que habían llegado recién a tener a su cargo la formación de actores, algunos no tenían experiencia

³³ PINEDA, José en *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Paola Volpato. Tesis para optar al grado de actor. Santiago, Chile, Universidad de Chile, Escuela de Teatro, Página 154.

docente y si la tenían no había sido exitosa”.³⁴ El académico agrega que “fue un período bastante oscuro (...) y con grandes ausentes. Con mucho duelo e incluso una actitud de negar el pasado del teatro de la Universidad de Chile. Formalmente fue época bastante estricta, muy ordenada, pero muy creativa”.³⁵ De hecho, González, quien en esos años ejercía el cargo de sub director de la compañía nacional de teatro fue removido de su puesto, al igual que el entonces director Domingo Tessier, en 1975.

Alumna de la Escuela de Teatro por esos años, la actriz Marcela Medel señala que “sabíamos claramente que no teníamos a los antiguos maestros, que ya no existían en la escuela...eran tantas las cosas en contra que, el que era capaz de sobrevivir a lo adverso, era finalmente capaz de tener una rigurosidad en el trabajo”.³⁶

Además de la merma en la calidad académica, el espíritu del recinto educacional había cambiado. La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile era un reducto político activo y muchos de sus miembros eran simpatizantes y participantes del gobierno de la Unidad Popular. Por ello, tras el golpe de Estado numerosos estudiantes simplemente no regresaron a clases, otros fueron expulsados y las intervenciones militares se sucedían a diario. Alfredo Castro recuerda que “en la Escuela se vivía una gran tristeza, un gran desamparo. Uno leía en los ojos de la gente que trabajaba allí, una tristeza infinita...en las paredes de esa Escuela, en todas partes habían afiches de muertos, persecuciones, un ambiente terrible; uno que venía desde afuera se sentía también perseguido y trataba de

³⁴ GONZALEZ, Fernando. Entrevista realizada el 12 de octubre de 2008 en la residencia particular del entrevistado.

³⁵ GONZÁLEZ, Fernando en *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Paola Volpato. Tesis para optar al grado de actor. Santiago, Chile, Universidad de Chile, Escuela de Teatro, Página 155.

³⁶ MEDEL, Marcela en *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Op. Cit. Página 158.

alguna forma de vencer eso”.³⁷ El actor además agrega que “se vivía con bastante temor. Mi generación fue una generación bastante amenazada por los otros alumnos de la Escuela y por los ex alumnos de la Escuela. Nosotros llegamos y como a los tres meses, la DINA tomaba gente presa, lo que provocaba una desconfianza horrorosa”.³⁸

Durante la realización de su examen de admisión, Castro reconoce haber sentido la hostilidad de los alumnos de cursos superiores que presenciaban la presentación. “Yo me acuerdo que fui el primero de mi generación que dio el exámen y fue horroroso (...) Me acuerdo que me llamaron y me hicieron entrar a una sala llena de gente, todos alumnos de cursos superiores que eran bastantes antipáticos porque se sospechaba que todos los que entrábamos ese año éramos de la CNI o de la DINA y era peor si tenías los ojos claros y si eras rubio, peor todavía”.³⁹

A pesar de encontrarse en un ambiente poco propicio para la creación artística, las debilidades terminaron, a la larga, convirtiéndose en fortaleza y provocando una respuesta positiva de los alumnos, quienes suplieron con tesón y trabajo las deficiencias en su formación. “Frente a los malos profesores que teníamos, nosotros nos organizábamos porque necesitábamos trabajar y trabajábamos hartos. Montábamos obras, leíamos obras en las casas; de verdad trabajábamos hartos para nosotros. Por ejemplo, un examen de voz era un desafío espectacular porque no hacíamos lo que la profesora quería. Nuestras puestas en escena eran llenas de imaginación, arriesgadas. Había un riesgo, un pasar a llevar súper interesante y creo que los profesores nos motivaban a eso en alguna medida”⁴⁰, comenta Alfredo Castro, alumno del plantel entre 1974 y 1977. El actor además añade que “lo que

³⁷ CASTRO, Alfredo en *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Op. Cit. Página 156.

³⁸ CASTRO, Alfredo. Op. Cit. Página 158.

³⁹ CASTRO, Alfredo. Op. Cit. Página 157.

⁴⁰ CASTRO, Alfredo. Op. Cit. Página 167.

pareció ser una amenaza súper fuerte de los alumnos antiguos, pasó a ser una cuestión súper bonita, de camaradería, de trabajar, no abiertamente, no explícitamente, pero en secreto yo creo que se formó una cuestión de ‘hay que ser muy creativos’, ‘esta cuestión hay que sacarla adelante como sea’, había algo...había que vencer ahí algo, había que matar, que exorcizar ahí”.⁴¹

Sin embargo, y para alegría de muchos, el panorama hostil se iluminó con el regreso de Fernando González a la Escuela de Teatro tiempo después gracias a los estudios de postgrado en dirección teatral que cursaba en ese entonces y que lo obligaron a realizar una práctica profesional. En ese momento, las autoridades de la Escuela le asignan a un grupo de estudiantes “difíciles” para que trabajase con ellos dirigiéndolos en algunos montajes. “Me ofrecieron una bandeja de alumnos que no habían sido considerados valiosos o fáciles por los directores de ese momento, entre los cuales estaba Alfredo Castro, Andrés Pérez, Aldo Parodi, Max Corvalán y Norma Ortíz. Yo los conocía y sabía que eran muy interesantes y talentosos, así que me sentí muy feliz. Ellos (autoridades) se liberaron de personas que consideraban difíciles y yo me sentí muy satisfecho de contar con ellos”.⁴²

González será fundamental en la formación de los jóvenes actores, muchos de quienes lo reconocen hasta hoy como su gran maestro, entre ellos Alfredo Castro, quien al ser consultado por el académico señala: “yo creo que nosotros fuimos salvados por la presencia de Fernando (González) y de otras personas como los alumnos de cursos más altos que habían sufrido el golpe de Estado pero que no habían sido ni arrestados ni exiliados y a quienes se les había permitido continuar su carrera. Ellos fueron los que nos

⁴¹ CASTRO; Alfredo. Op. Cit. Página 159.

⁴² GONZÁLEZ; Fernando. Entrevista realizada el 12 de octubre de 2008 en la residencia particular del entrevistado.

adoptaron a nosotros y nos mostraron la verdadera realidad del teatro pre golpe de Estado, porque nosotros éramos muy chicos”.⁴³

Fernando González también recuerda esa experiencia de manera positiva. “Esas primeras direcciones mías, siendo yo un adulto bastante pasado de edad ya, me hizo conocer muy de cerca fundamentalmente a Alfredo (Castro) y Andrés (Pérez). Por eso dicen que yo influí mucho en su formación. Pienso que más bien yo me nutrí de ellos y también crecí con ellos. Esa es la razón por la que tenemos una cohesión tan grande. Yo también le debo mucho a Alfredo Castro y a Andrés Pérez”.⁴⁴

Respecto a Alfredo Castro, González señala que “era un joven, casi un niño, excepcionalmente sensible, aparentemente muy frágil y de una fortaleza insólita. Era flaquito, como es hasta ahora, de una bellísima imagen, con un halo poético, por eso yo lo elegí para que hiciera a Romeo (en la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare) y lo hizo realmente notable. Yo lo recuerdo como un joven tímido, muy sensible, con este halo poético, pero muy inteligente y con posturas bastante firmes respecto a su opinión. Yo no me doy cuenta de que manera puedo haber influido en él, excepto en la ética profesional, no lo sé. Además de este trabajo nació el afecto, fue una época muy linda”.⁴⁵

Castro también tiene positivos recuerdos de la época en que Fernando González se hizo cargo de ellos. “Trabajábamos con mucho cuidado con las opiniones, con bastante reserva respecto a las opiniones políticas, pero en realidad nos dedicábamos a hacer obras de teatro. Nadie en ese momento era capaz ni tenía el valor de ponerse a hacer obras políticas de envergadura o con consignas políticas porque era bastante estúpido hacerlo

⁴³ CASTRO, Alfredo. Entrevista realizada el 28 de enero de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.

⁴⁴ Entrevista a Fernando González.

⁴⁵ Entrevista a Fernando González.

porque significaba consecuencias graves”.⁴⁶ Además señala que “con Fernando (González) aprendí el rigor, el traspaso de generaciones anteriores, el encuentro con gente con disciplina”.⁴⁷

A pesar de las dificultades políticas y académicas, Alfredo Castro egresa de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1977. Una vez fuera de la institución continuó trabajando con quienes habían sido sus maestros: Eugenio Guzmán y Fernando González. Bajo la dirección del primero interpretó a Alan Strang en *Equus* de Peter Schaeffer- actuación por la que fue distinguido como Revelación Teatral por la Asociación de Periodistas de Espectáculos, APES -, a Alfredo en *Espejismos* de Egon Wolff y a Puck en *Sueño de una noche de Verano* de William Shakespeare. Por su parte con González participó en los montajes *Peer Gynt* de Henry Ibsen, donde interpretó a Peer Gynt, *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, donde su personaje fue Sebastián, y la ya mencionada *Romeo y Julieta* de William Shakespeare donde realizó el rol protagónico. Todo lo anterior bajo la denominación de Teatro Itinerante entre los años 1978 y 1981.

Posteriormente participa en el montaje *Amadeus* de Peter Schaeffer que se presenta en el Teatro Municipal de Santiago. Su rol de Mozart volvió a llamar la atención de la crítica y público teatral, pero además tuvo un elemento especial ya que es en este trabajo donde se produce el primer encuentro entre Castro y quien será su amigo y aliado teatral hasta el día de hoy: Rodrigo Pérez. Rodrigo Pérez había egresado de la carrera de Psicología de la Universidad de Chile, institución en la que había sido vetado por motivos políticos, y por esos años realizaba sus primeras incursiones en el teatro. Así, consiguió un

⁴⁶ Entrevista a Alfredo Castro.

⁴⁷ CASTRO, Alfredo en *Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Op. Cit. Página 168.

pequeño papel como extra en *Amadeus*, pieza protagonizada por Alfredo. “Era una obra que él protagonizaba (Alfredo), pero no se debe ni acordar que yo participe”⁴⁸, comentó entre risas el actor.

Tras esa incursión, Rodrigo Pérez decide ingresar a la Escuela de Teatro de Fernando González, en el programa vespertino. Ahí la dupla Castro- Pérez se volverá a reencontrar, ya que el director y dueño de la escuela invita a su ex discípulo a dar clases. “Paralelamente hacía clases en la escuela de Fernando González, con lo que yo vivía, y ahí en el curso vespertino de esa escuela había un grupo de personas entre las cuales estaba Rodrigo Pérez, que era muy buen actor”⁴⁹, contó Castro. Por su parte, Rodrigo Pérez añade que: “Él fue profesor mío en la Escuela. Yo entré a la Escuela de Fernando González porque yo estaba vetado en la Universidad de Chile donde estudié Psicología y no podía entrar a esa casa de estudios por razones políticas de esa época”.⁵⁰

Además de instruir alumnos, Fernando González dio a Castro la oportunidad de realizar sus primeros montajes como director. “Con Rodrigo montamos una obra que se llamaba *Lástima que sea una puta* de John Ford, autor inglés de 1700, que fue mi primera dirección. La primera vez que Fernando me dio la opción de mostrar públicamente un examen con aficionados. Y en ese período yo me hice muy amigo de Rodrigo y lo invite a que trabajáramos juntos, a formar una compañía”⁵¹, explica Castro.

Sin embargo, antes de concretar su intención de formar una compañía propia, se reunirían en torno a otro importante personaje de la escena teatral: Ramón Griffiero.

⁴⁸ PÉREZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 14 de diciembre de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro la Memoria.

⁴⁹ Entrevista a Alfredo Castro.

⁵⁰ Entrevista a Rodrigo Pérez.

⁵¹ Entrevista a Alfredo Castro.

2.1. Griffero y la vanguardia

Ramón Griffero y su trabajo escénico son un referente obligado cuando se quiere hablar de innovación en el teatro nacional. Tras verse forzado a abandonar su carrera de sociología en la Universidad de Chile, debido a que la escuela fue clausurada por motivos políticos en 1973, Griffero parte al exilio debido a su activa participación en el movimiento estudiantil del recinto. Durante los nueve años que estuvo fuera del país realiza estudios en instituciones educacionales como la Universidad de Essex, en Londres, el Instituto Nacional del Cine de Bruselas y en el Centro de Estudios Teatrales de la Universidad de Lovaina, en Bélgica. El enorme bagaje cultural que adquiere en Europa lo hará regresar a Chile con novedosas formas de entender el quehacer escénico, postulados que sorprenderán e influenciarán a muchos de quienes vieron o participaron en sus obras, entre ellos Alfredo Castro y Rodrigo Pérez, quienes serán parte del elenco en dos de sus montajes.

Tras su estadía en Europa, Ramón Griffero decide regresar a Chile en el momento más duro de la dictadura, en 1982 cuando el país se encontraba en plena crisis económica. A pesar de las restricciones y la férrea censura existente en nuestro país, se las arregla para reclutar un grupo de actores con quienes ejecutar sus proyectos y un lugar en el que desde la clandestinidad pueda albergar sus trabajos. Es así como “El Trolley”, galpón perteneciente al sindicato de jubilados de conductores de Trolleys, se transformó en un espacio clave de la resistencia cultural, donde tuvieron cabida manifestaciones artísticas de toda índole como música, video, poesía y por supuesto el teatro. En ese lugar presentará su trilogía, compuesta por los montajes *Historias de un Galpón Abandonado* (1984), *Cinema Utoppia* (1985), y *99 La Morge* (1987). Alfredo Castro se suma al elenco de la segunda obra, mientras que a pocos días de realizado el estreno de la pieza, Rodrigo Pérez se integra de un modo bastante circunstancial al mismo proyecto. “Griffero me llamó para hacer un

reemplazo del protagonista de la película en *Cinema Utoppia*, porque a las dos semanas el actor se enfermó de la cabeza”.⁵² Será en este montaje donde ambos actores estrechen vínculos y aprendan importantes aspectos de una puesta en escena innovadora y distinta, lo que se transformará en uno de sus objetivos primordiales a la hora de emprender un camino juntos, pues si bien los lenguajes escénicos de Ramón Griffero y Alfredo Castro difieren, es imposible negar que a ambos los une la idea de innovar y la búsqueda permanente de un modo propio a través del cual expresarse teatralmente.

Griffero propuso una puesta en escena que transgredía los convencionalismos imperantes en el teatro nacional, como por ejemplo la estructuración escénica clásica, donde el escenario tiene dos entradas, una para ingresar y otra para salir, y donde la acción y personajes están en función de la distribución espacial que ese escenario posibilita. Otro punto que conflictúa a Ramón Griffero es la excesiva narratividad del teatro chileno, que sitúa en primer nivel de importancia a los parlamentos, en desmedro de elementos propios de lo escénico. Con el fin de divulgar sus postulados, Griffero elabora su *Manifiesto para un teatro autónomo*, texto en que explica su forma de entender el quehacer teatral. En el documento señala que la concepción clásica de la puesta en escena no le acomoda por lo que “decidí dramaturgizar para escenas sin paredes, sin bordes, ni fondo, sin rectángulos precisos (aunque el fantasma siempre presente). Si no tan sólo para un lugar, para su límite (una morgue, un urinario, una sala de cine y su pantalla)”.⁵³ El autor cuestiona además la textualidad del teatro chileno, esa preponderancia que por años habían otorgado dramaturgos, directores y actores al texto, por sobre aspectos propios de lo que él denomina imagen. “Se les olvidó al teatro ‘nacional’ que es la imagen la que habla, no el verbo.

⁵² Entrevista a Rodrigo Pérez.

⁵³ GRIFFERO, Ramón. *Manifiesto para un teatro autónomo*, 1985. Disponible en <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>

¿Quién dialoga en un funeral? ¿Quién cuando llora larga un soliloquio o cuando ama un monólogo?...Nuestro verbo es la imagen escénica. La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas, hace frío...te quiero...como está el mundo...no señor. Tal vez nunca ha habido teatro, tan solo literatura representada”⁵⁴, expresó con dureza en esos años.

Griffero propone innovaciones para “no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.(...)Toda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural. Si éste logra hacer vislumbrar en el espectador, lo que está en el límite de su pensamiento posible- impuesto...con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible, quitándole otro milímetro al poder”.⁵⁵

Los postulados de Griffero calarán hondo en la gente del teatro, sobre todo en quienes por esos años daban sus primeros pasos en el ambiente. De ahí en adelante se abrirá un debate, el que posteriormente será acentuado con los trabajos de Andrés Pérez, Alfredo Castro, Mauricio Celedón y la compañía La Troppa, respecto a las autorías en el teatro, título que hasta ese entonces ostentaba el dramaturgo, considerado en ese momento como el único y gran creador de las obras. Ramón Griffero durante los ochenta y los autores antes mencionados realizarán puestas en escena tremendamente personales, por lo que “nadie puede hacer la Tropa más que la Tropa. Nosotros en la revista *Apuntes* publicamos el texto dramático de *Gemelos*, y no hay nada en ese texto que te indique el tipo de estética escénica, como no lo hay en *La Negra Ester*. Tú lees esas décimas (de Roberto Parra) y no puedes entender nunca la distancia que hay entre eso y el tremendo espectáculo que armó

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Andrés Pérez con ese texto. Lo mismo ocurre con el teatro *La Memoria*⁵⁶, señaló María de la Luz Hurtado, quien además agregó que “curiosamente, Alfredo Castro empezó trabajando con Andrés Pérez. Griffiero incorpora a Alfredo y a Andrés y después ellos son directores y debido a que participan de esas experiencias tan potentes y rotundas en cuanto a estética, después son capaces de desarrollar una nueva propuesta e independizarse del director con el que trabajaron en primera instancia”.⁵⁷ De hecho, años después, en medio del revuelo causado por la Trilogía Testimonial de Chile del teatro *La Memoria*, Alfredo Castro declara sentirse “discípulo de Ramón Griffiero, que produjo un quebrazón de estilo, y de Fernando González, que es un gran director de grandes obras. En la conjunción de esas dos líneas me estoy situando para encontrar lo propio. De ellos dos armé mi ‘monito’, que tiene que ver con lo que es para mí la puesta en escena”.⁵⁸ Y claro, apreciando los montajes de Alfredo Castro es posible encontrar elementos de unión entre su propuesta y la de Griffiero, como la suspensión de la palabra como eje articulador de las obras, la modificación del lugar en el que se realiza el acto escénico, escapando de los cánones clásicos, y la incursión en temas que daban cuenta de un imaginario marginal, son aspectos comunes entre ambos directores.

Respecto al mismo punto, Rodrigo Pérez también reconoce que su paso por las propuestas de Griffiero influenciaron lo que sería la búsqueda teatral que años más tarde emprendería en compañía de Alfredo Castro. “La irrupción en la escena chilena antes de nosotros, dos años antes, de Ramón Griffiero tuvo una gran influencia en Alfredo y en mí. Él viene con una teoría aprendida en el extranjero, que no tenía ninguna novedad, era la

⁵⁶ HURTADO, María de la Luz. Entrevista realizada el 19 de diciembre de 2007 en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁵⁷ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

⁵⁸ CASTRO, Alfredo en teatro *La Memoria, con Alfredo Castro como cerebro, actuará tres meses en Estados Unidos* de Amparo Lavín, *La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 28 de junio de 1991, página 52.

relectura la novedad y empieza a trabajar con lo que él llama una dramaturgia del espacio y uno asistía a sus espectáculos o actuaba -en mi caso- y veía una cosa que nunca antes se había visto acá en Chile y que tenía que ver con la superposición de planos narrativos y mezcla de estilos...la posmodernidad al chanco. Ahí yo creo que hay el mayor quiebre, lo hace ahí él y poquito después el Alfredo que entra a funcionar desde otro lugar”.⁵⁹

99 *La Morgue* fue el último montaje realizado en la sala El Trolley, recinto que cesa en sus funciones en 1988. Sin embargo, y antes de emprender un camino propio Alfredo Castro Castro trabajará para Griffero en el montaje *Uught Fassbinder*.

⁵⁹ Entrevista a Rodrigo Pérez.

2.2- Prólogo de La Memoria

Tras el cese de la compañía Teatro del Fin de Siglo, ocurrido en 1988, Alfredo Castro participará en diversos proyectos. El primero de ellos lo emprende junto a su ex compañero de universidad, el también actor Aldo Parodi, con quien decide llevar a escena la obra *Estación Pajaritos*. Este montaje fue dirigido por Parodi y contó con la participación de los actores Luis Gnecco y Verónica García Huidobro, con quienes Castro volverá a trabajar tiempo después, y se presentó en el Teatro Cámara Negra del barrio Bellavista. Rodrigo Pérez- por entonces aún estudiante de teatro- participó del proyecto, pero fue relegado a las funciones de regular las luces y música de la pieza, opción bastante recurrente que dan los maestros a jóvenes para que comiencen a dar sus primeros pasos en el profesionalismo antes de finalizar sus estudios. También se suma al equipo Miguel Miranda, quien se encarga de la composición musical de la obra y continuará trabajando con Alfredo Castro en varios proyectos futuros, entre ellos la Trilogía Testimonial de Chile.

La obra resultó ser una propuesta interesante según la crítica de esos años. Carmen Mera, comentarista del diario *Las Últimas Noticias*, titula su comentario sobre la obra “*Estación Pajaritos: como para embarcarse*”⁶⁰, evidenciando con ello lo interesante que le resultó la pieza. Sobre la trama, la profesional explica “para empezar, dos señores de frac discursen en el Congreso. Luego, una dama, vestida muy retro, (que ya estaba en el escenario antes del ingreso del público a la sala) cacarea y lanza trigo. Un asustado personaje busca cómo llegar al Shopping de Vitacura; otro, que saca copias a roneo en una máquina, que más parece de tortura, le menciona la Estación Pajaritos del Metro. De fondo, alguien lee en monotonía una lista de nombres y en una esquina, un sujeto canta en alemán

⁶⁰ MERA, Carmen. *Estación Pajaritos: como para embarcarse*, diario *Las Últimas Noticias*, Chile, 5 de enero de 1988, página 30.

una extraña versión de *Si vas para Chile*. Una pareja se jura amor, pero con desconfianza mutua. Ella, repulsiva en su aspecto de enana, pareciera salida de *El obsceno pájaro de la noche*. Una mujer baila cueca con un primoroso vestido de china. Destellos y más destellos de cosas que hemos visto, que parecen o que nos contaron”.⁶¹ Además agrega que “Alfredo Castro escribió el texto para componer una sucesión de imágenes en un exigente trabajo de concentración para el espectador que no encontrará la tradicional historia de principio a fin (...) Mucha expresión corporal, elegido vestuario y música adecuada para esta muestra teatral proveniente de gente joven muy seria que, en su exigencia profesional, también involucra al espectador”⁶², sentenció.

Impresión similar manifestó el periodista Pedro Labra en su comentario respecto al montaje publicado en el número 293 de la revista *Cosas*. El crítico inicia su texto calificando a *Estación Pajaritos* como una “experiencia, vinculada de algún modo con lo que hace Griffero y con lo que el dramaturgo Marco Antonio de la Parra ha dado en llamar ‘postpinochetismo cultural’. No se trata del debut de un nuevo autor; el texto del actor Alfredo Castro (*Equus*, *Amadeus*), que también actúa, es un mero pretexto para un libre juego teatral de situaciones e imágenes que están significando los temores, las dudas y el estado de ánimo con que la generación en la treintena percibe el Chile de hoy”.⁶³ Añade además que en esta pieza “no hay realismo, ni psicología, ni una historia o personajes que mantengan la relación causa-efecto. Pero sí queda claro que son seres inmersos en un mundo confuso, ambiguo y violento, acumulando una enorme energía que no saben cómo descargar (...) En el rango estilístico en que se mueve el espectáculo, de poco más de una hora de duración, cabe lo grotesco, el símbolo expresionista, la ironía mordaz o surreal y

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ LABRA, Pedro. Revista *Cosas*, Chile, número 293, 21 de diciembre de 1987, página 98.

hasta- sorprendentemente- súbitos arrebatos de una singular y expresiva forma de danza. No pocos recursos parecen herméticos o vacíos de significación, pero en general el conjunto se va articulando para ser leído por cada espectador según sus propias asociaciones. Resulta ágil, cambiante y divertido, pero la impresión final es tan dolorosa como lo que señala”.⁶⁴ Termina su texto calificando al montaje como un “aporte estimulante lleno de sugerencias, algunas incluso provocativas”.⁶⁵

A esa obra le siguió *El paseo de Buster Keaton*, de Federico García Lorca. En este montaje fue la primera vez en la que se utilizó la denominación teatro La Memoria y la pieza también fue dirigida por Aldo Parodi. El texto es una adaptación de las obras *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton y La Quimera*, repertorio del autor español denominado como piezas irrepresentables.

El director también introdujo algunas escenas de películas de Keaton, así como también al personaje del propio García Lorca, que fue interpretado por Rodrigo Pérez. La propuesta sitúa a Buster Keaton (Alfredo Castro), ante la disyuntiva de continuar con su vida familia o huir de ella y lo expone a situaciones extremas como el asesinato de sus hijos. “La obra narra la decisión de un hombre frente a un mundo familiar que él se creó y que, en determinado instante, entra en crisis: no sabe si seguir en esta ruta ya marcada o romper con todo y cambiar totalmente”.⁶⁶ Al igual que *Estación Pajaritos, El paseo de Buster Keaton* se presentó en el teatro Cámara Negra y el elenco lo componían los actores Ximena Rivas, Paulina García, Remigio Remedy, Rodrigo Pérez, Alejandro Ramos y Alfredo Castro.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ PARODI, Aldo en “Relájese, trate de no ser inteligente” de Rosario Larraín., *El Mercurio*, Chile, suplemento de espectáculos, 1 de julio de 1988, página 2.

Al ser consultado en ese momento respecto a cómo podría definir el montaje, Aldo Parodi señala que “no me gusta ponerle etiquetas a las cosas, le tengo miedo a las definiciones. García Lorca define sus obras como ‘pantomima en prosa’. Más bien lo que hacemos es un teatro de imagen, de metáfora. Un teatro de composición, en el cual no hay ninguna cosa que esté abandonada al azar, cada escena está compuesta plásticamente. Todos los movimientos están medidos con tiempo y cada escena tiene música hecha a la medida (de José Miguel Miranda)”.⁶⁷

Con una caracterización que asombra, Alfredo Castro confiesa a la prensa en esos años lo complejo que le resultó abordar el personaje de Buster Keaton, señalando que “es algo muy difícil porque uno como actor tiende a hacer muchas cosas. Y este personaje exige que, en el fondo, uno no haga nada. Demanda un trabajo muy interno. Además, hemos evitado la imitación exacta aunque queremos dar un poco la época del cine mudo. Como personaje el tipo trabajó siempre una imagen en la que destacaba la melancolía y la pureza. Y en la obra, García Lorca lo enfrenta a cosas muy terribles, como matar a sus hijos – un acto de crueldad máximo para un personaje que fue siempre héroe- . Luego logra hablar y hasta sonreír, llega a ser un tipo humano que desconoce lo que sucede en un mundo de fantasía”.⁶⁸ Además, el intérprete explica que al grupo La Memoria le “interesa mucho desarrollar un teatro que no sea lineal. Esa es nuestra parte hermética, ya que exigimos al público que construya. El teatro es como la vida: ésta no se desarrolla en forma ordenada, uno, dos, tres; tiene interrupciones, sueños, verdades, mentiras, lapsos. Después, por asociación de imágenes, uno va sacando una emoción general y puede hacer una historia. El teatro también debe reflejar eso.(...) Hay que dar un paso adelante y

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ CASTRO, Alfredo en “*Relájese, trate de no ser inteligente*”. Op. Cit. Página 2.

humildemente creemos que nosotros, como artistas, lo estamos dando. Pensamos que hay que hacer un aporte, ofrecer una historia más emotiva, de imágenes. En el fondo nos dan ganas de poner en el programa ‘relájese, trate de no ser inteligente y déjese llevar por lo lindo del espectáculo’⁶⁹, comentó, dando de paso indicios de una concepción y lenguaje teatral que depuraría años después. Tiempo más tarde, en 1991, *El paseo de Buster Keaton* será convocada para ser parte de la Muestra Experimental en la sala Arte Cámara Negra, instancia que reunió trabajos que destacaban por una evidente e innovadora búsqueda escénica. A esta convocatoria también fueron llamados los montajes *Cariño Malo* de Inés Stranger, *Salomón Vudú*, creación colectiva de la compañía ‘No estaban muertos’ de Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, y *La manzana de Adán* también del teatro La Memoria.

Tras *El paseo de Buster Keaton*, el incipiente grupo detiene su trabajo debido a que Rodrigo Pérez obtiene una beca de especialización en Alemania. Unos meses después Alfredo Castro también emigra de Chile con destino a Francia para continuar durante seis meses sus estudios en la nación gala. Casualmente ambos actores regresan al país en momentos similares.

Estando de nuevo en casa y con un importante bagaje en el cuerpo deciden volver a trabajar juntos. Es así como en 1989 estrenan en la sala 2 del Teatro de la Universidad Católica, *La tierra no es redonda*, una puesta en escena basada en *El libro de Cristóbal Colón* (1930) del poeta galo Paul Claudel. La pieza fue un montaje bastante experimental que permitió reafirmar el interés de Castro por incursionar en nuevos lenguajes escénicos. En el montaje incorpora personajes como el cantante español Joselito o la niña dudosa. Buscando actores para conformar el elenco de este montaje es que Alfredo Castro escucha hablar acerca de “una estupenda estudiante de teatro que se llamaba Paulina Urrutia, que

⁶⁹ Ibidem.

había hecho *Sor Teresa de los Andes*, que no tenía compañía y que no la llamaban. Yo la llamé, nos reunimos y empezamos a trabajar juntos”.⁷⁰ A poco andar se va constituyendo el grupo que a comienzos de la siguiente década daría vida a la Trilogía Testimonial de Chile.

Finalmente *La tierra no es redonda* es llevada a escena por Luis Gnecco (Cristóbal Colón), Roxana Campos (Isabel la Católica), Paulina Urrutía (Juana La Loca), Alfredo Castro (Santiago Apóstol), Rodrigo Pérez (Joselito de España), Francisco Reyes (el mercader) y Alejandra Silva (la niña dudosa). Sin embargo, el trabajo no dejó contento a Alfredo y tampoco fue bien recibido ni por la crítica ni por el público. “(*La tierra no es redonda*) fue un fracaso porque Italo Passalacqua, que era periodista de espectáculos del diario *La Segunda* de harta importancia en esa época, fue al pre estreno y al otro día publicó una nota en que nos hacía pedazos”⁷¹, sentenció Alfredo Castro veinte años después. Efectivamente Passalacqua realizó una crítica desfavorable del montaje, la que tituló “Latero e inmaduro resulta *La tierra no es redonda*”.⁷² El periodista comenzó su reflexión señalando que “a pesar de durar solamente una hora y quince minutos, el montaje se hace pesado, aburrido. Cuesta seguir la reflexión contemporánea sobre este mundo americano descubierto por Colón y que es parte del desvencijado planeta en que vivimos. (...) El montaje no logra entusiasmar ni meter al espectador en el asunto, pues hay varios elementos que - por su mal uso- atentan contra el ritmo, la fluidez y la comprensión elemental necesaria”.⁷³ El actual comentarista de *Chilevisión* agregó que a pesar que los parlamentos resultan inteligentes e insinuantes “es la línea general impresa a la puesta en escena por el director Alfredo Castro, la que no ofrece un todo conquistador, entretenido.

⁷⁰ Entrevista a Alfredo Castro.

⁷¹ Entrevista a Alfredo Castro.

⁷² PASSALACQUA, Italo. *Latero e inmaduro resulta La tierra no es redonda*, *La Segunda*, Chile, 2 de noviembre de 1989, página 31.

⁷³ *Ibidem*.

Está concretado como a pedazos, a saltos (...) Hay que pensar que el teatro no puede ser privilegio de unos pocos, sino arte para todos. Aquí los símbolos son demasiados y muy herméticos. Eliteros”.⁷⁴ A pesar de destacar las actuaciones de Roxana Campos y Paulina Urrutia, así como también la iluminación y la música de Miguel Miranda, Passalacqua finaliza su escrito comentando que “los personajes de Joselito, la niña de primera comunión y la judía en camino a la tierra prometida son posibilidades válidas en la adaptación de los escritos de Claudel, pero ¿cuánto ayudan y cuánto empantan lo que se quiere decir? En el teatro los efectos por efectos, los símbolos por los símbolos y los adornos por los adornos recargan, torturan y latean. Y nada peor que un espectáculo aburrido”.⁷⁵

Si bien, Alfredo Castro sólo recuerda el comentario realizado por Passalacqua, hubo otras personas que tampoco evaluaron positivamente su propuesta. Eduardo Concha, entonces crítico de la revista *Apsi*, titula su texto en relación a la obra “Un Colón irritable”.⁷⁶ El profesional señala que “el eclecticismo de los símbolos en *La tierra no es redonda*, hay veces que no deja pie a interpretación alguna. Muchos parlamentos parecen la última frase, lo que acentúa la inmovilidad del viaje. Lo que importa no es llegar, trasluce la obra, sino hacer el camino. Lo difícil es entender por qué realmente se embarcan los personajes y cuál es su transfiguración. Lo importante sería que al público se le permitiera saber alguna cosa más que a los actores”.⁷⁷

A pesar de lo anterior, hubo en ese momento quienes consideraron que la propuesta de Alfredo Castro era interesante y bien lograda. La periodista de espectáculos Yolanda Montecinos, entonces comentarista del diario *La Nación*, presentó un antecedente novedoso

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ CONCHA, Edmundo. *Un Colón irritable*. Revista *Apsi*, Chile, número 332, 27 de noviembre de 1989, páginas 30-31.

⁷⁷ Ibidem.

respecto a *La tierra no es redonda*, señalando que “Claudel no fue proclive a los relatos tradicionales, amó el teatro que podía integrar todo un acto significativo, destinado a públicos cultivados, capaces de seguir sus procesos poéticos e intelectuales”.⁷⁸ Añade que “Alfredo Castro, desde la adaptación misma pudo realizar un traslado que no atenta al espíritu, ni a la intención claudeliana. Introdujo algunos cambios, personajes y elementos, dentro de un estilo vanguardista y joven de ese tiempo y década. Mirando a Claudel con criterio histórico, podría ser arriesgado y discutible el procedimiento del grupo nacional; pero en un ángulo teatral, nos parece válido y mejor aún, interesante”.⁷⁹ La comentarista además alaba las interpretaciones de las actrices Roxana Campos y Paulina Urrutia. “Roxana Campos es Isabel la Católica, personaje que rompe la línea del resto. La intérprete consigue jugar con todos sus recursos para dar el toque entre guignolesco y simbólico de su determinante papel. Paulina Urrutia, es Juan la Loca. Su trabajo es una pequeña hazaña en movimientos, ritmos de constantes quiebres, fugas, iras y divagaciones. Usa de modo asombroso, su voz y una plasticidad natural, aplicada a fondo. En suma, interesante espectáculo proporcionado por actores embarcados en una empresa que debería arribar al mejor puerto, esto es, a ser estímulo para un público activo y pensante”⁸⁰, sentenció.

No obstante la buena impresión de Yolanda Montecinos, tras recriminar a Pasalacqua y su crítica, Alfredo Castro reconoce que en el montaje mezcló elementos que no produjeron el resultado que él esperaba. “Tuve un fracaso muy notable con ese montaje. Yo mezclé esa obra de teatro con textos míos, investigaciones mías sobre la llegada de Colón a América. La obra fue un fracaso absoluto no solamente por la crítica sino que porque estaba muy mal planteada y mezclaba cosas que eran imposibles de ser mezcladas y

⁷⁸ MONTECINOS, Yolanda. *La Nación*, Chile, 13 de noviembre de 1989, página 31.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

finalmente fue un desastre⁸¹”, rememora el actor. El resultado negativo de la obra provocó una profunda crisis en él que lo “llevó a pensar mucho sobre mi participación como director en el teatro y a darme cuenta que yo necesitaba buscar un lenguaje que me perteneciera, porque la mezcla que yo hice fue un lenguaje muy personal, muy propio, que tenía que ver mucho con mi forma de pensar, con el teatro que a mí me gustaba. Esa mezcla, ese roce, esa fricción, fue muy mala. En ese momento yo me di cuenta que tenía que hacer obras que a mí me interesaran, que fueran mi forma de pensar, mi forma de ver el teatro”.⁸²

Mientras Alfredo Castro en compañía de su amigo Rodrigo Pérez buscaban un nuevo proyecto teatral en el cual embarcarse, el país esperaba con ilusión el ansiado fin de la dictadura. El plebiscito del 5 de octubre de 1988 había sentenciado con un 55, 99 por ciento el futuro de Augusto Pinochet y Chile se aprestaba a vivir un proceso electoral tras 17 años.

El 14 de diciembre de 1989, y tras una masiva inscripción en los registros electorales, 7.588.346 chilenos llegaron a las urnas para manifestar su preferencia por alguno de los tres nombres que aspiraban a convertirse en la máxima autoridad del país. Tras una extensa y polémica negociación, Patricio Aylwin postulaba en representación de la Concertación de Partidos por la Democracia, conglomerado conformado por 17 movimientos que se oponían a la dictadura militar; el ex ministro de Hacienda de Pinochet, Hernán Büchi, también peleaba por el sillón presidencial representando a la Unión por el Progreso; mientras que bajo el slogan “Errázuriz, la oportunidad de un Chile digno” el empresario Francisco Javier Errázuriz era el candidato de la Unión de Centro Centro. El resultado final de la elección señaló que con un 55, 17 por ciento, el demócratacristiano

⁸¹ Entrevista a Alfredo Castro.

⁸² Entrevista a Alfredo Castro.

Patricio Aylwin era el próximo presidente de Chile, que a modo de transición gobernaría durante los próximos cuatro años.



Capítulo 3- ¿Y la alegría llegó?

El 11 de marzo de 1990 asume como Presidente de Chile, el abogado y ex senador demócratacristiano, Patricio Aylwin, quien recibió de manos del entonces general Pinochet la banda presidencial en la ceremonia realizada en el Congreso Nacional. Sus cuatros años de gobierno no serían nada fáciles pues habría que intentar recomponer el orden institucional del país, vulnerado y modificado durante los 17 años de dictadura, generar políticas públicas de incentivo en distintas áreas y, lo que seguramente resultaba más importante en términos públicos, investigar, juzgar y resarcir a quienes habían sido víctimas de violaciones a los Derechos Humanos durante la era Pinochet. En este sentido, se instauró la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, compuesta por diversas personalidades del país quienes tenían por objetivo realizar un catastro de cuántas personas en Chile habían sido víctimas de atropellos a sus derechos básicos. Tras nueve meses de trabajo, el 4 de marzo de 1991, la Comisión presentó el Informe Retting, estudio que constató que entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990 fueron 2279 las personas que habían sido afectadas. Además de realizar esta suerte de catastro, la Comisión sugería modos de compensación para las víctimas y sus familias. El resultado más concreto en ese entonces fue la creación de la Corporación de Reparación y Reconciliación.

En el ámbito cultural el primer paso ejecutado por el nuevo gobierno tuvo que ver con la apertura de espacios dedicados a la cultura a personas no simpatizantes del régimen de Pinochet. Es así como durante el llamado gobierno de “transición”⁸³ tuvieron cabida pública espectáculos que fueron censurados en dictadura. Además, se produjo el regreso de

⁸³ Período comprendido entre 1990 y 1994 en el que ejercía como Presidente Patricio Aylwin. Se denomina de esa forma debido a que fue el paso entre el fin de la dictadura y el establecimiento del orden democrático en el país, por ello sólo duró cuatro años y no seis como establecía en ese momento la constitución del país.

parte importante del contingente de artistas que debieron partir de Chile por motivos políticos.

“Ese año (1990), el pintor Guillermo Núñez inauguró una gigantesca y magistral exposición retrospectiva, que contó con el auspicio de *El Mercurio*. La exposición de Núñez incluyó la famosa serie de *Jaulas*, pertenecientes a una muestra que fue clausurada en la época de Pinochet, exhibición que le costó al pintor, literalmente, tortura y exilio. El teatrista Óscar Castro, que fue expulsado del país con el Aleph- por lo que debió establecerse en Francia- tuvo una serie de obras en cartelera. Los conjuntos Illapu e Inti- Illimani se paseaban por Chile y América Latina, ocupando lugares destacados en el *ranking* de ventas, Joan Manuel Serrat, al que antes se le pusieron trabas para ingresar, volvió varias veces al país”.⁸⁴ El historiador Bernardo Subercaseux agrega al respecto que “Chile se abrió a flujos internacionales y a relaciones con países con los que se tuvo, en el pasado, una larga tradición de intercambios culturales, por ejemplo, con México. Regresaron artistas y académicos que vivían en el exilio, vinieron conjuntos teatrales, musicales, exposiciones y escritores de jerarquía, y se celebraron festivales y congresos de toda índole. En definitiva, con el primer gobierno de la Concertación se instaló en el país, y adquirió legitimidad, el camino de la libertad y de la cultura democrática”.⁸⁵

Sin embargo, esta restitución de espectáculos y actividades culturales en el país no provocaron un desarrollo explosivo de nuevos movimientos o corrientes artísticas, lo que a juicio de Subercaseux se explica porque “la transición pactada significó enfriar las dimensiones utópicas de la política, con la consiguiente pérdida de épica, este enfriamiento

⁸⁴ SUBERCASEAUX, Bernardo. *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*. Ediciones Consejo de la Cultura y las Artes. Compilado por Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón, Primera edición, 2006, Chile, Página 20-21.

⁸⁵ Ibidem.

repercutió en una suerte de desactivación de las energías culturales que habían sido activadas durante la dictadura por la imaginación contestataria y por los ideales libertarios y democráticos, vale decir, políticos”.⁸⁶ Y claro, ya que el fin de la dictadura obligó a quienes serían las nuevas autoridades a pactar con quienes dejaban la administración pública en distintas áreas resguardando garantías que posteriormente dificultarían los procesos judiciales en los que los militares estaban involucrados, así como también en relación a asuntos propios de la administración pública, acuerdos que obligaban al gobierno de Aylwin a manejar con cautela ciertos temas que pudiesen tornarse conflictivos. La democracia en ese momento aún era frágil y un levantamiento armado, un recuerdo demasiado fresco.

Ya sea por ausencia de voluntad política o por esta excesiva prudencia, temas fundamentales para el mundo artístico, como la instauración de la Ley de Prensa⁸⁷ o la abolición de la censura cinematográfica⁸⁸ debieron esperar hasta el nuevo milenio para ser considerados.

En términos administrativos, el nuevo gobierno - y los que lo sucedieron- ejecutaron acciones que tenían que ver con modernizar el rol del Estado en esta área y dotar al país de una institucionalidad que fomentara el desarrollo artístico nacional, lo que a juicio de Bernardo Subercaseux fue un gran acierto en materia cultural. “Durante los gobiernos de la Concertación se dio un paso importante en términos de políticas culturales con respecto al período democrático anterior a 1973. Las políticas se modernizaron en dos sentidos: en primer lugar, se concibieron con mayor complejidad, entendiendo que la vida cultural

⁸⁶ SUBERCASEUX, Bernardo. Op. Cit. Página 24.

⁸⁷ La Ley de Prensa data del año 2001 y consagró la libertad de informar sin censura previa y el derecho de las personas a rectificar y aclarar informaciones emitidas por los medios de comunicación.

⁸⁸ El año 2002 se eliminó de la Constitución de 1980 la norma que establecía dicha censura y facultó al nuevo Consejo sobre la materia para la calificación de las películas, mas no para prohibir la exhibición de ninguna de ellas

contemporánea es una trama múltiple, y que los agentes, los medios y los fines de las políticas que afectan a esta trama son también plurales y variados. (...) En segundo lugar, se asumió que el rol del Estado debía ser de facilitador y de fomento, pero no de agente directo como lo fue en el pasado (a través de las universidades públicas en la década del cincuenta o de empresas como ChileFilms o Quimantú, en los setenta)".⁸⁹ Estas modificaciones produjeron cambios importantes en el área y permitieron que en la actualidad contemos con una institucionalidad sólida y organizada que busca que las distintas manifestaciones artísticas puedan desarrollarse.

Uno de los grandes problemas que presentaba la institucionalidad cultural de principios de los noventa era la fragmentariedad, pues no existía un único organismo que aunara y dirigiera las acciones y planes. En la realidad, los distintos lugares que resguardaban el desarrollo cultural correspondían a pequeños espacios dentro de organismos relacionados -en alguno de los casos- de manera tangencial al tema. "Por decirlo en pocas palabras, no teníamos un Ministerio de Cultura, ni una Subsecretaría del área en el Ministerio de Educación, ni un Consejo, como el que tenemos ahora, sino una cantidad de organismos culturales sin mayor coordinación entre sí, y que, salvo el caso de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - que es un servicio público- no pasaban de constituir meras divisiones, departamentos u organismos técnicos que, como digo, habían sido creados, en distintos momentos, al interior de diferentes ministerios".⁹⁰ El académico y Premio Nacional de Ciencias Sociales 2009, Agustín Squella, agrega que "uno de los inconvenientes más graves y visibles de una institucionalidad cultural fragmentaria y dispersa era la escasa coordinación entre los distintos organismos que formaban parte de

⁸⁹ SUBERCASEUX, Bernardo. Op. Cit. Página 29-30.

⁹⁰ SQUELLA, Agustín. Op. Cit. Página 53.

ella, así como la dificultad de muchos e importantes agentes culturales, tanto internos como externos, que no conseguían identificar con facilidad cuál de los múltiples organismos debía ser su interlocutor o contraparte para alguna determinada iniciativa, proyecto, e incluso, simple conversación”.⁹¹ Esta fragmentariedad resultaba ser un obstáculo importante para el desarrollo cultural, sobre todo en un momento en que el objetivo central era intentar restablecer y fomentar las manifestaciones artísticas tan dañadas durante los 17 años de dictadura.

Por ello, una de las acciones centrales que la nueva administración impulsó fue la implementación de una serie de fondos de fomento de la cultura a los que se podía acceder a través de concursos públicos. El caso más emblemático es el del FONDART, creado en 1992 con el objetivo de destinar recursos que permitieran la ejecución de importantes espectáculos e investigaciones relacionadas con alguna disciplina artística. Estos fondos “desde que se instauraron se han ido perfeccionando en cuanto a recursos, áreas cubiertas y descentralización. También se han establecido políticas sectoriales en conjunto con los involucrados: es el caso del cine, la música y, recientemente, del sector del libro”.⁹²

Otra iniciativa en pro del fortalecimiento y desarrollo cultural de Chile es la Ley de Donaciones Culturales, conocida también como Ley Valdés en honor al parlamentario Gabriel Valdés, quien la presentó, del 28 de junio de 1991. Esta ley “constituye un mecanismo de financiamiento de actividades culturales, artísticas y patrimoniales en el que participan tanto los privados - empresas o personas- como el Estado. Los primeros se hacen parte en cuanto las donaciones que hacen con fines culturales descuentan el 50% de los impuestos de primera categoría o global complementario que les corresponde pagar al

⁹¹ Ibidem.

⁹² SUBERCASEUX, Bernardo. Op. Cit. Página 29-30.

Fisco, en tanto que éste participa en la medida en que deja de percibir ese 50% al momento de recaudar los impuestos”⁹³.

Pero ¿qué pasaba con el teatro a comienzo de los noventa? La académica e investigadora, María de la Luz Hurtado, explica que durante los 17 años de dictadura “el teatro acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país. A la distancia, se ve como una etapa heroíca, en la que se corrían, a la vez, riesgos personales y riesgos artísticos, acompañados por un público que celebraba y compartía esta actitud. Había un ‘sentido’ que unía el quehacer con la propia identidad”.⁹⁴ Por ello, con el advenimiento de la transición la perspectiva cambió y tanto dramaturgos como directores encabezaron “una corriente de reteatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aún no codificadas por la conciencia social. Hubo una explosión de formas expresivas, preñadas de simbolismo, de ambigüedad, de poesía. Importó transparentar la propia subjetividad, las pulsiones básicas con que se confronta la experiencia de desenvolverse en un tiempo y espacio en que se cruza lo privado y lo público, el proyecto personal con el proyecto histórico”.⁹⁵

La nueva década traía nuevos bríos en términos de creatividad, ya que el fin de la dictadura era un cambio significativo en las condiciones de creación. La esperanza de que el establecimiento de un orden democrático evitaría que el miedo, la persecución política, los crímenes, desapariciones e injusticias continuasen permitía a los artistas poner el ojo en otros temas e iniciar así nuevas búsquedas. “Las temáticas teatrales se recuperan pronto del trauma de perder esa dinámica de escritura (dolorosamente) inspirada en actos de represión

⁹³ SQUELLA, Agustín, Op. Cit. Página 61.

⁹⁴ HURTADO, María de la Luz. *Teatro: en la difícil transición*. S/R. Página 1.

⁹⁵ *Ibidem*.

que debía denunciar, para abordar asuntos más íntimos en los cuales el modelo social (no sólo político) aparece como norte del destino de sus personajes. En este escenario, el teatro pasa (metafóricamente) de ser ‘trinchera’, a ser ‘muelle’, ofreciendo así una plataforma para explorar en libertades de género, de minorías étnicas y sexuales, de estéticas y estilos”⁹⁶, explica Pedro Celedón.

Coincide con los juicios anteriormente expuestos, el periodista y crítico teatral Javier Ibacache, quien define el comienzo de los años noventa, en términos teatrales como “una explosión de teatro visual”⁹⁷, debido principalmente a que las compañías que irrumpen a comienzos de la nueva década destacan por tener propuestas cuidadosamente visuales, atrapando al espectador tanto por el mensaje que presentan como por las formas escogidas para llevarlos a escena. Compañías como el Teatro del Silencio, La Troppa, el Gran Circo Teatro, La Memoria “desconfiaban de cómo se pensaba la palabra hasta ese momento en el teatro. No significa que renunciaran a la palabra, sino que se hacían cargo, de alguna manera, de un cuestionamiento surgido en los años sesenta, incluso durante los setenta, sobre la figura del autor”.⁹⁸ Si uno mira en conjunto el trabajo de estos grupos puede deducir que “lo que comparten es que el componente visual, la visualidad de estos trabajos es un componente significativo, significa algo, tanto o más importante como la palabra. La metodología es lo que varía, la forma de trabajar es lo que define a cada uno”⁹⁹.

Las formas clásicas de representación, basadas fuertemente en el realismo, comienzan a perder protagonismo ante esta impetuosa generación que busca nuevos y estilizados modos de poner en escena. Tras los primeros años de la década del noventa es

⁹⁶ CELEDÓN, Pedro. Opc. Cit. Página 244.

⁹⁷ IBACACHE, Javier. Entrevista realizada el 10 de marzo de 2010 en el Café Literario de Parque Bustamante.

⁹⁸ Entrevista Javier Ibacache.

⁹⁹ Entrevista Javier Ibacache.

posible determinar que las producciones de teatro nacionales transitan entre “el grotesco, excesivo y carvavalesco; la estilización onírica, fuertemente simbolista; o la depuración escénica, que deja que la palabra resplandezca desde su propio juego de representación del mundo”.¹⁰⁰ Y es en la categoría de estilización onírica y fuertemente simbolista donde la académica de la Universidad Católica, María de la Luz Hurtado, ubica al trabajo de la compañía teatro La Memoria. “Es probablemente Alfredo Castro, con el teatro La Memoria, quien depura más esta expresión. En su Trilogía Testimonial de Chile, en la que destacan *La manzana de Adán* e *Historia de la sangre*, hurga en personajes fuertemente transgresores, que conviven con la muerte, a partir de la imposible consumación del deseo amoroso, por su identidad perturbada entre el ser y el deber ser, (travestis prostitutas, criminales pasionales)”¹⁰¹. Además, la propuesta de Alfredo Castro “concibe la escena como un lugar escritural de las diversas zonas de la experiencia, desde las más inconscientes, donde tienen cabida las emociones, los sueños, las transgresiones rotundas de lo socialmente prescrito, de lo palpitantemente oculto, que sólo puede aflorar en un juego de espejos cóncavos”¹⁰². Esto explicaría también la fragmentación de los relatos que sus obras presentan ya que de ese modo es posible “tocar el fondo de la búsqueda, e incluir en ella al espectador. Este desgarró expresivo se alimenta de la memoria personal de los creadores, y su tensión es hacia la poetización de dicha experiencia para, desde el símbolo, poder abarcarla en sus diferentes niveles”.¹⁰³

¹⁰⁰ HURTADO, María de la Luz. Op. Cit. Página 2.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

3.1- Trilogía Testimonial de Chile

Tras casi ocho años de trabajo conjunto, en 1990 la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista y escritora Claudia Donoso presentan la exposición titulada *La manzana de Adán*. La muestra, instalada en la desaparecida galería de arte Ojo de Buey, recogía a través de imágenes y textos los testimonios de travestis chilenos con quienes se habían relacionado por extenso tiempo en los prostíbulos la Jaula de Talca, La Carlina de Santiago, además de la experiencia de la familia de Mercedes Sierra, madre de dos hijos travestis y homosexuales. La idea de este trabajo era indagar en la cotidianidad de los travestis, darles un espacio de expresión, el que usualmente les era negado, y mostrar sus experiencias, vivencias y opiniones. “Fuimos a un lugar extremo porque allí se establece una metáfora de lo que pasa en el resto del tejido social (...)En él pudimos expresar nuestra cuota de dolor por lo que estaba pasando, porque durante la dictadura se extremaron tanto las situaciones que no había palabras. Logramos romper la relación usual entre texto y fotografía, nosotros hicimos de dos miradas una sola, sentimos que nuestro trabajo es arte”¹⁰⁴, comentó la periodista respecto a su propuesta en ese entonces.

Claudia Donoso conocía desde hace un tiempo al actor y director teatral Alfredo Castro, a quien invitó a visitar la muestra. El interprete llegó a la exposición y tras apreciarla quedó simplemente fascinado con aquellos testimonios. Dada su cercanía con Claudia Donoso y Paz Errázuriz, decide contactarse con ellas para hacerles una interesante propuesta: llevar a escena la investigación realizada por ambas. Las autoras aceptan y así comienza a gestarse el proyecto homónimo del libro, que se estrenaría el 6 de junio de

¹⁰⁴ DONOSO, Claudia en *La manzana de Adán, seducción en escena* de Marietta Santi, Revista *Maga*, Chile, número 3, agosto 1990, página 58.

1990. Castro manifestó su interés en el texto ya que “es una mirada muy chilena a nuestra sociedad, hecha por un grupo marginal que no tiene acceso a los medios de comunicación. Ellos ven lo que ha pasado y sigue pasando en Chile de una manera tan especial, que me pareció necesario rescatar sus opiniones. Hablan con crudeza de la vejez, la muerte, lo masculino, lo femenino, el golpe de Estado. A mí me ayudó conocer los pensamientos de ese grupo humano”.¹⁰⁵

Sin cuestionamientos se embarca en el proyecto de llevar a escena ese trabajo. El proceso fue lento y evolutivo, sin embargo, la idea central estaba clara: los testimonios no se tocarían y el lugar donde se presentaría el montaje debía permitir que la intimidad de los mismos se mantuviera. “Si los hubiera intervenido (testimonios) se habría roto la calidad de confesión, cosa que quiero mantener a toda costa. (...) Estas confesiones se volverían vulgares ante quinientas personas...son muy frágiles porque provienen de personas reales, no de personajes”¹⁰⁶, explicó el director días después del estreno de *La manzana de Adán* acontecido el 6 de junio de 1990 en una pequeña casa de la calle Capellán Abarzúa número 4.

Quienes llegaban al lugar habilitado como sala de teatro se encontraban con un escenario oscuro, minimalista en el que con símbolos como un espejo y un acuario el espectador veía en escena a los actores Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia, Luis Gnecco y Amparo Noguera interpretando a un grupo de travestis, pero sin ningún indicio que evidenciara su condición, personajes que a través de una austeridad escénica conmovedora expresaban sus opiniones, temores y vivencias, en definitiva entregaban fragmentos de su existencia. Una madre, interpretada por Paulina Urrutia, contaba sus

¹⁰⁵ CASTRO, Alfredo en *La manzana de Adán, seducción en escena*. Op. Cit. Página 56.

¹⁰⁶ Ibidem.

experiencias al ser la progenitora de dos hijos homosexuales y travestis: Leo- Evelyn y Keko-Pilar, quienes con una cinta negra en el cuello intentaban ocultar el signo más claro de su masculinidad. A su lado, la joven Amparo Noguera interpretaba a Leyla, un travesti que había huído de su casa en el sur de Chile aburrido de los constantes maltrados recibidos por su madre a causa de su condición, mientras que Luis Gnecco daba vida a un amanerado sujeto - el señor Padilla- que por años había escondido su tendencia homosexual a su madre que acababa de morir. “Fue un trabajo mío, yo hice la dramaturgia de esa obra, dirigí los ensayos, hice las propuestas estéticas de esa obra, buscamos en conjunto un lenguaje común que nos ayudara a traspasar estos textos a la escena. Luego yo fui donde Rodrigo Vega (pintor y quien se encargó del diseño) y le pasé un conjunto de hojas con los textos y le pedí que me propusiera algo escénicamente, él me propuso una cantidad de objetos que finalmente decidimos poner en escena”.¹⁰⁷

La primera gran sorpresa que causó esta pieza fue la ausencia de caracterización de los actores. Alfredo Castro explicó a los medios de comunicación de ese entonces que “partimos disfrazándonos, pero lentamente fuimos eliminando cosas, llegando a zonas profundas de uno como actor. Uno es, pero no porque se ponga medias y sostén, sino porque tiene coincidencias emotivas con ellos como las que tiene cualquiera”.¹⁰⁸

Amparo Noguera, última incorporación del grupo La Memoria en ese momento, que tras realizar obras más bien convencionales, es invitada a sumarse al montaje recuerda su primera participación bajo la dirección de Alfredo Castro como “un proceso bastante extraño porque era un teatro súper raro para mí en ese momento, una propuesta que no apelaba a historias convencionales sino que a historias que tenían que ver con un

¹⁰⁷ Entrevista a Alfredo Castro.

¹⁰⁸ CASTRO, Alfredo en *La manzana de Adán, seducción en escena*. Op. Cit. Página 56.

imaginario colectivo nacional y ese lenguaje era nuevo para mí. Sin embargo, para mí era muy importante trabajar con Alfredo Castro, porque sabía que Alfredo era una persona muy importante, muy inteligente, muy brillante, con un discurso teatral y político destacado, y a pesar de la extrañeza que esto me producía yo sabía que iba aprender mucho en ese montaje”.¹⁰⁹Y a pesar de la extrañeza y dificultad que los preceptos e ideas de Castro generaban en ella, Amparo Noguera fue parte de todos los montajes de la Trilogía Testimonial de Chile y participó de varias de las obras posteriores que dirigió Alfredo Castro.

Antes del estreno, el cerebro del teatro La Memoria había señalado a los medios de comunicación que *La manzana de Adán* buscaría espacios íntimos y pequeños para presentarse, por ello, Amparo Noguera recuerda que “andábamos rotando por diferentes bares, salas de teatro, en una cosa que se llamaba la Caja Negra en Irrazaval, que era un galpón en un segundo piso que no tenía ni baño, después íbamos a Quinta Normal, y siempre teníamos unas salas muy extrañas, muy marginales que servían para el montaje. La verdad es que no sé si *La manzana de Adán* era un montaje que se podría haber puesto en una sala de teatro convencional. Esta itinerancia obedece a decisión y circunstancia, yo creo que fue decisión porque eran las salas que acompañaban los montajes que hacíamos y circunstancia porque eramos una compañía independiente que no tenía ningún apoyo financiero de nada, entonces se movía de esa manera”¹¹⁰. Las condiciones físicas de los recintos escogidos para llevar a escena la pieza contribuyeron enormemente a que la atmósfera de desolación de la obra invadiera a los espectadores, quienes además no se enfrentaban al montaje con la distancia tradicional entre público y actores, sino que

¹⁰⁹ NOGUERA, Amparo. Entrevista realizada el 23 de octubre de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.

¹¹⁰ Entrevista a Amparo Noguera.

entraban cuándo los actores ya estaban en escena y se acomodaban en lugares bastantes cercanos al escenario.

Al ser consultado por la recepción del público ante *La manzana de Adán*, Rodrigo Pérez responde apresuradamente que “no había público”¹¹¹. Sin embargo, su compañera de elenco Amparo Noguera se explaya un tanto más al mencionar que “partimos con muy poca gente y poco a poco el público fue creciendo, creciendo, creciendo. *La Manzana de Adán* se transformó en un nuevo lenguaje teatral y era muy bonito porque toda la trilogía en general instaló una nueva forma de hacer teatro chileno. Uno hasta ese momento conocía el teatro chileno como teatro costumbrista, pero en ese momento con la dramaturgia de Alfredo Castro, su dirección en el teatro, se instaló un nuevo teatro chileno que tenía que ver con lo marginal y con una puesta en escena también marginal en el sentido de que no estaba toda la información entregada, sino que eran montajes tremendamente personales, o sea entregabas en el escenario una idea de x personas y uno como espectador completaba desde su asiento con su propia intimidad”¹¹².

El montaje no pasó indiferente ni ante la crítica ni ante la gente de teatro. Alfredo Castro cuenta que “hubo varias reacciones. Hubo gente bien importante de teatro, en especial un director a quien no voy a nombrar por el respeto que le tengo, que me dijo ‘¡pero esto no es teatro!’, a lo que yo contesté ‘no es el teatro que tú haces, es el teatro que yo hago, para mí sí es teatro’”¹¹³. Sus pares, en tanto, tuvieron “una acogida bastante impresionante porque algo sucedió ahí, hubo un cambio de mirada, de eje, del cual yo no tuve conciencia hasta que mucha gente me dijo que es lo que yo había hecho, que les pasaba a ellos con la obra. Era una obra de travestis y recuerdo que mucha gente me dijo

¹¹¹ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹¹² Entrevista a Amparo Noguera.

¹¹³ Entrevista a Alfredo Castro.

que venían con la impresión de vernos travestidos, con pelucas, veían a ver otra típica obra sobre el tema y se encontraron con otra cosa, una pieza en que los textos eran bastante susurrados al espectador, con un montaje muy precario, con mucha verdad escénica por parte de los actores, con un sentido del humor, con cierta textura y poética que los textos ya traían, pero yo creo haber inyectado una mirada, un pensamiento, que resultó que esto fuera una puesta en escena bastante especial, bastante única”¹¹⁴, sentenció. Al respecto, Rodrigo Pérez añade que “había una cosa súper rara porque la crítica fue bien escéptica y algunas personas, colegas especialmente, alucinaron mucho. No hubo un rechazo, pero tampoco iban millones de personas, ya que era una época en que tampoco se iba tanto al teatro y esta obra por insistencia empezó a tener resonancia en otros lados. Me acuerdo una vez que un director muy importante de Alemania rayó con la obra y empezó a existir la casualidad de que nos vieran más”.¹¹⁵

Por su parte, la crítica recibió de buena manera el nuevo montaje del grupo La Memoria. La academia, representada por investigadora y docente de la Universidad Católica de Chile, María de la Luz, señaló que “en Chile nunca antes se tocó el tema de la homosexualidad salvo como chiste y se aprovechó del prejuicio”.¹¹⁶

Italo Passalacqua, quien tiempo atrás no realizó coneción alguna al momento de criticar el trabajo anterior de Alfredo Castro, esta vez caía absolutamente rendido a los pies de este nuevo montaje, señalando que en la puesta en escena se exhibían “características muy especiales, que reflejan un trabajo de experimentación tremendamente profesional y sacrificado, en el que se resaltan la autenticidad del camino elegido y el amor hacia el teatro. Un cariño que se expresa dando forma a un estilo particular donde el movimiento es

¹¹⁴ Entrevista a Alfredo Castro.

¹¹⁵ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹¹⁶ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

producto de la acción y de lo que se quiere decir, en tiempos y momentos diferentes a los tradicionales. Existen aceleramientos, frenadas bruscas, minutos estáticos y desdibujados impulsos, tratados en cámara lenta”.¹¹⁷ Quien antes había cuestionado la utilización de símbolos y metáforas, a su juicio elementos herméticos y que dificultaban la comprensión del montaje, esta vez destacaba que esta pieza “no es un teatro fácil. De degustación al primer sorbo. Requiere de un espectador pensante, curioso, maduro. No es la entretención por la entretención. Es el teatro en su altura intelectual, con notorios y positivos deseos de remecer, mostrar, reflexionar y hacer nacer arte”.¹¹⁸ Finaliza su comentario señalando que “en general, lo histriónico exhibe la misma elegancia del total, con su punzante realidad, nacida de la humana investigación hecha por las autoras del libro, plasmada aquí por el texto de Claudia Donoso, que se vive inteligente y directo en esta *La manzana de Adán*, absolutamente obligatoria para los amantes del buen teatro”.¹¹⁹ Coincide con que este trabajo no es un montaje común, la periodista Marietta Santi, quien desde su espacio en la revista *Maga* señala que “*La manzana de Adán* no es un montaje de teatro usual. No hay desarrollo dramático- el comienzo bien podría haber sido el final-, no hay acciones, todos son protagonistas porque no hay personajes y el gran antagonista, que sería la sociedad, no aparece en forma directa”.¹²⁰

El crítico Pedro Labra describe el espectáculo explicando que “lo que se presencia es una abstracción poética en la que cualquier elemento de escándalo, efectismo o tremebunde se vuelve imposible. Predomina un tono de profundo dolor y respeto por esa

¹¹⁷ PASSALACQUA, Italo. *La manzana de Adán que estremece y obliga. La segunda*, Chile, 19 de junio de 1990, página 33.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ SANTI, Marieta. *La manzana de Adán, seducción en escena*. Op. Cit. Páginas 56-58.

experiencia humana que sufre doble, triple marginalidad”.¹²¹El mismo aspecto destaca Marietta Santi: “El montaje es un impecable experimento teatral. Fotográfico, íntimo y sensible, entrega la interioridad de los travestis con discreción y respeto. No hay maquetas, ni recargos, sólo personas que revelan su mundo, situadas en un espacio sin tiempo. La atmósfera -ambigua, emotiva y triste a la vez- está bien conseguida con la música de José Miguel Miranda y la escenografía del pintor Rodrigo Vega. Los actores son veraces, emocionan, sorprenden...se comunican con gestos, con miradas. Sólo Luis Gnecco pareciera estar representando en ciertos momentos, lo que triza un poco el diálogo con el espectador”.¹²²

Por su parte, en la revista *Hoy* Roberto Brodsky acentúa que en la pieza “no hay recriminaciones ni alegatos, y el único conflicto posible es la condición del travesti en si mismo. Escapando a la exposición anecdótica, y con un texto preservado de cualquier tipo de gula actoral, el montaje del teatro *La Memoria* transcurre siguiendo la frágil línea argumental, dada por los acontecimientos familiares, y permanentemente desviada hacia el rumor de una matriz que se va ajando en la desesperanza”.¹²³

La periodista Marietta Santi, finaliza su escrito declarando que *La manzana de Adán* ofrece “una mirada diferente, que llegará a la sensibilidad del espectador, tanto por fascinar como para causar rechazo. Una obra documento, recomendable para el ojo acostumbrado o deseoso del juego teatral, y para el que simplemente quiera conocer a unos compatriotas que no tienen voz”.¹²⁴

¹²¹ LABRA, Pedro. revista *Cosas*, Chile, número 359, 26 de junio de 1990, página 114.

¹²² Ibidem.

¹²³ BRODSKY, Roberto. *La manzana de Adán, un purgatorio travesti*. Revista *Hoy*, Chile, número 675, 1 de julio de 1990.

¹²⁴ SANTI, Marietta. Op. Cit. Páginas 56-58.

En términos generales la crítica alabó el montaje debut de la denominada Trilogía Testimonial de Chile, haciendo énfasis en la efectividad del lenguaje escénico, el que permitía instalar una mirada inteligente, poética y conmovedora acerca de personajes tan típicos del imaginario nacional, pero a quienes desde siempre se había observado desde el prejuicio y la caricaturización. La lejanía del cliché, del estereotipo y el lugar común fue algo que la crítica de esos años agradeció.

Tras presentarse en distintos lugares del país, el grupo La Memoria recibe invitaciones del extranjero. Gracias a ellas se presentan en Argentina (Córdoba), en funciones que resultaron muy exitosas. Amparo Noguera rememora la experiencia comentando que “cuando estábamos en Córdoba (Argentina), tras una función, mientras nosotros nos sacábamos el maquillaje entró la productora y nos decía ‘Sabes, tienen que dar otra función porque afuera hay miles de personas pidiendo que por favor hagamos otra función porque la gente no alcanzó a entrar’”.¹²⁵

El teatro La Memoria finaliza de manera exitosa el año 1990 y el siguiente se inicia lleno de oportunidades y proyectos. Mientras Alfredo Castro ya comienza a elucubrar el que será su nuevo montaje, la compañía es invitada a exhibir *La manzana de Adán* en el marco de la Muestra Experimental realizada en la sala Arte Cámara Negra, donde también se repone *El paseo de Buster Keaton*, primer proyecto que se firmó con la denominación teatro La Memoria y que fue dirigido por Aldo Parodi. A estas invitaciones se sumarán las internacionales, las que les permitieron presentar *La manzana de Adán* en el Festival de Manizales en Colombia, en agosto de 1991, y participar en La Semana de Chile en Buenos Aires durante el mismo mes.

¹²⁵ Entrevista Amparo Noguera.

Mientras *La manzana de Adán* comienza a difundirse y la ardua e intensa búsqueda teatral iniciada años atrás comienza a dar los primeros frutos, Alfredo Castro ya tiene clara cuál será la temática que dará origen a la nueva puesta en escena del teatro La Memoria. Con el objetivo de continuar su búsqueda de nuevas fuentes para la creación teatral, Castro presenta a la Fundación Andes el proyecto “Testimonios: fuente de creación para un neoteatro chileno”, iniciativa que proponía realizar una investigación durante seis meses en cárceles y hospitales psiquiátricos con el fin de recoger testimonios e historias de personas que hubiesen cometido crímenes pasionales, que hubieran matado por amor. El director obtiene la beca y se embarca en la labor de recolección de esa información, proceso en el que es secundado por Rodrigo Pérez, quien se había titulado de psicólogo en la Universidad de Chile antes de convertirse en actor. “Yo recogí parte de los testimonios porque yo tenía la expertiz, por decirlo de alguna manera, los contactos y el delantal para entrar al psiquiátrico y por mis estudios de psicología sabía como realizar las entrevistas”¹²⁶, expresó Pérez. El proceso de recolección de testimonios no fue sencillo. “Planteé un proyecto en torno al testimonio y su confrontación con el simbolismo y me dediqué a trabajar con el crimen pasional y ha sido apasionante. Meterse en el mundo del crimen es bien especial. He estado yendo a conversar con los presos sicóticos, que son bien especiales”¹²⁷, comentó Alfredo Castro, quien además agregó que “fue un año de dolor bien fuerte, porque las entrevistas miradas desde fuera parecen ‘bonitas’, pero es difícil estar frente a una persona

¹²⁶ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹²⁷ CASTRO, Alfredo en *Teatro La Memoria, con Alfredo Castro como cerebro, actuará tres meses en Estados Unidos* de Amparo Lavín, *La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 28 de junio de 1991, página 52.

que ha estado en una situación tan límite como ésa. Meterse en el delirio de alguien, o abstraerse de él, fue doloroso. No salí incólume”.¹²⁸

Paralelamente a esta investigación, Castro se sumergía en la crónica roja nacional buscando más antecedentes que contribuyeran en la creación del montaje, pero con la necesidad vital de que su trabajo se alejara del crimen mismo, de los hechos de sangre, y que a través de él aflorara la poética de los testimonios y la visión de la realidad de aquellas personas. La prensa de la época, muy pendiente de los acontecimientos y desarrollo del ambiente cultural nacional se preguntaba ¿cómo basar un montaje en asesinatos sin caer en el morbo o en lo excesivamente sangriento?. Alfredo Castro respondía señalando que “en el montaje no hay ni una gota de sangre, ni un crimen tampoco; estoy contando la historia del descuartizamiento como tema y no como acto”.¹²⁹

Los objetivos del montaje estaban claros, pero a pesar de ello tras finalizar la investigación y el trabajo sobre los testimonios, Alfredo Castro no estaba conforme con el material que poseía. “Sentía que necesitaba que una persona me ayudara a darle una estructura teórica a esa estructura dramática”¹³⁰, explicó. Cuando se encontraba en búsqueda de una solución a la disyuntiva, gracias a una buena amiga se enteró del regreso a Chile de la psiquiatra y especialista en psicoanálisis, Francesca Lombardo, quien le pareció de inmediato la persona idónea para asesorarlo en la elaboración del texto que posteriormente denominaría *Historia de la sangre*. “Le conté (a Lombardo) el problema en el que me encontraba o más bien el deseo que tenía, nos presentamos y desde el primer día

¹²⁸ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro estrena Historia de la sangre, obra inspirada en crímenes pasionales cometidos en Chile* de Cecilia Valenzuela León, *La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 24 de marzo de 1992, página 27.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Entrevista a Alfredo Castro.

que nos entrevistamos nos hicimos muy amigos y comenzamos a trabajar juntos hasta el día de hoy”.¹³¹

Francesca Lombardo le dio el peso y orden teórico a los testimonios que Alfredo Castro anhelaba y el montaje denominado *Historia de la sangre* se construyó en base a las experiencias de seis personas-personajes: Cachito, el Chilenito Bueno, un mozo obsesionado con Bernardo O`Higgins, el padre de la patria, que asesinó a su familia; La Gran Bestia, campesino que acuchilló a su hermano y que evidenciaba severas tendencias zoofílicas; Peso Hoja Mosca Junior, un boxeador que violó de una niña; La Chica del Peral, mujer inmersa en una situación familiar de incesto y quien en escena asesina simbólicamente a los hombres; Rosa La Descuartizadora, protagonista de uno de los primeros crímenes de la crónica roja nacional, quien asesinó a su pareja y lo descuartizó repartiendo por todo Santiago las partes de su cuerpo, e Isabel, La Mapuche, quien mataba su apellido y etnia. Los encargados de llevar a escena estos testimonios eran los actores Rodrigo Pérez, Francisco Reyes, Pablo Schwarz, Paulina Urrutia, Amparo Noguera y Maritza Estrada, respectivamente.

El proceso de desarrollo del montaje no fue sencillo, ya que Alfredo Castro decidió que ninguno de los intérpretes tendría más relación con las historias que la cercanía que consiguieran gracias al estudio de sus respectivos testimonios (textos). “Ningún actor tuvo acceso a los autores de los crímenes pasionales que eran el referente. Tampoco recurrí a sus fotos. Y trabajar de esta manera implicó preguntarse qué es lo que flota, qué es lo que no existe en ese testimonio. Por lo tanto, el elenco se vio enfrentado a su propio fantasma, al sector más ominoso y doloroso de sí mismo, de mayor pérdida y de mayor humor a la

¹³¹ Entrevista a Alfredo Castro.

vez”.¹³² Con la finalidad de que esa ausencia de referente no mermara la calidad de la propuesta Castro explica que el grupo realizaba “hartos ejercicios, o sea yo les entregaba a los actores su rol y su testimonio, su texto, leíamos cada uno y después yo empezaba a tejer escénicamente”.¹³³ En referencia al mismo tema y a propósito de la reposición de *Historia de la sangre* en el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil 2010, el actor Francisco Reyes confirmó que “nunca estuvimos con las personas reales, solamente ellos (Alfredo, Rodrigo y Francesca) y después se nos presentó este material y lo fuimos articulando entre todos. El proceso se armó según como ese material nos fue resonando a nosotros como actores, que no teníamos idea de la existencia de estos seres y así se fue articulando en el escenario. Todo esto, obviamente, con la visión y la creatividad de Alfredo, que después se fue complementando con la música de Miguel Miranda y la plástica de Rodrigo Vega. Fue un proceso tremendamente rico, con mucho sentido creativo, y que fue realmente positivo para todo el equipo”¹³⁴, sentenció a Radio Universidad de Chile.

Meses antes del estreno de *Historia de la sangre*, Alfredo Castro y su equipo reciben una importante oferta proveniente de Estados Unidos. El director y la compañía teatro La Memoria eran invitados a participar durante tres meses del montaje y exhibición de una obra que se ejecutaría en conjunto con el teatro Touchstone de Bethlehem. Esta suerte de intercambio permitiría que la compañía chilena junto a actores estadounidenses trabajaran en un montaje de autoría de Marco Antonio de la Parra que presentarían en el país del norte y también en Chile. Paralelamente, Castro recibe una petición de la Universidad Católica para dirigir el montaje *El Rey Lear* de William Shakespeare, trabajo que complementa con la puesta en escena de *Historia de la sangre*.

¹³² CASTRO, Alfredo en *Santiago a mil es volver a sentir*. Op. Cit. Página 42.

¹³³ CASTRO, Alfredo en www.stgoamil.cl. Disponible en <http://www.santiagoamil.cl/es/?p=1741>.

¹³⁴ REYES, Francisco en el programa *Semáforo Matinal*, *Radio Universidad de Chile*, 23 de marzo de 2010.

Estos dos acontecimientos permitirán que Alfredo Castro y Francesca Lombardo entreguen anticipadamente algunos detalles de la nueva obra de la compañía La Memoria. Al ser consultado por la periodista Amparo Lavín, en ese entonces parte del suplemento de espectáculos del diario *La segunda*, respecto a la forma de abordar la temática criminal, el director responde que “todo está explicado por otros causas. Lo que hablan los presos sicóticos tiene un nivel de abstracción y de poesía impresionante. No se quedan en el hecho de sangre, del cual yo me quiero abstraer. Trascienden a contarte una visión de la realidad que es muy especial. Por ejemplo, uno tiene un discurso sobre el Padre de la Patria, Bernardo O`Higgins, que es precioso. A la vez, estoy tratando con casos de mapuches sicóticas, que tienen arraigo con su mitología y su raza”.¹³⁵

Francesca Lombardo, por su parte, explica: “Hicimos una reelaboración simbólica de los textos; estudiamos qué los cruzaba; descubrimos que era la ausencia del padre. El matriarcado es fuerte. Para bien o para mal, la mujer está muy presente: la madre soltera de población, con su fuerza pasional; la multípara de muchos hijos, de repente de papás diferentes (...) La criminalidad va muy ligada a la pobreza; a la falta de una educación que canalice por vías positivas la agresividad natural. Allí no tienen mucho que perder: ni bienes ni prestigio social, los grandes diques de contención en los estratos altos”.¹³⁶ Añade además que “todos somos susceptibles a cometer actos de violencia y sólo a nivel civilizatorio y de renuncia a esos instintos nos separa de los que sí los ejecutan”. Castro adelanta que “mi interés es ése; producir una catarsis cuando la gente vea en el escenario lo

¹³⁵ CASTRO, Alfredo en *Teatro La Memoria, con Alfredo Castro como cerebro, actuará tres meses en Estados Unidos* de Amparo Lavín. Op. Cit. página 52.

¹³⁶ LOMBARDO, Francesca en *El crimen más que una historia de sangre* de Ana María Egert, Revista *Ya*, Chile, 21 de julio de 1992. Página 26.

que tiene dentro suyo. Se habla de temas que nos tocan a todos; quiero provocar una conmoción limpia, no autocompasiva ni cochina; como purgación”¹³⁷, sentenció.

Finalmente *Historia de la sangre* se estrena el 20 de marzo de 1992 en la sala Nuval en Santiago. Quienes asisten a las funciones se enfrentan a una puesta en escena basada en seis personajes que cuentan de manera fragmentada y sin aparente vínculo sus experiencias de vida, las que tienen como eje común la ejecución de un asesinato cometido por amor. Ya sea porque un padre no desea que sus hijos tuviesen otro progenitor o por celos, estos sujetos se presentan descentrados, fragmentados y con una naturalidad perturbadora dan cuenta de su realidad incenstuosa, violenta y marginal. Todos estos relatos son articulados por Rosa Faúndez y los personajes son supervisados por la figura de una perra embalsamada que simboliza a la madre. “Son personajes frágiles, amorosos, con una vida tremendamente simple y que en un momento determinado no pueden con ella, se les escapa de las manos. Todo eso a mí me conmueve, me parece tan cercano. Tenemos estas zonas oscuras, que existen, que están ahí y que yo creo que es interesante escucharlas”¹³⁸, explica el actor Francisco Reyes. Por su parte, Alfredo Castro añade que *Historia de la sangre* es “un pasito más allá en la puesta en escena. Mi interés es mostrar cómo la realidad no es tan real. Cómo estos tipos en su delirio te manifiestan otra verdad que de repente te hace luces; te dice que algo hay por ahí. Y en lo actoral, seguiremos con nuestro estilo de no a la autocompasión, no a la emoción desbordada; que el diálogo suceda por regiones casi inconscientes y trabajando significaciones corporalmente”.¹³⁹

¹³⁷ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro estrena Historia de la sangre, obra inspirada en crímenes pasionales cometidos en Chile* de Cecilia Valenzuela León. Op. Cit. página 27.

¹³⁸ REYES, Francisco. *Semáforo Matinal*, Radio Universidad de Chile, 23 de marzo de 2010.

¹³⁹ CASTRO, Alfredo en *Teatro La Memoria, con Alfredo Castro como cerebro, actuará tres meses en Estados Unidos* de Amparo Lavín. Op. Cit. Página 52.

Nuevamente el teatro La Memoria presentaba un trabajo de enorme calidad simbólica y carente de todo prejuicio o lugar común respecto a los personajes- personas puestos en escena. Al igual que con *La manzana de Adán*, *Historia de la sangre* tuvo una positiva reacción del público, compuesto principalmente por jóvenes que habían quedado asombrados con el primer montaje de la Trilogía Testimonial de Chile. En tanto, la crítica de la época reaccionó de manera dispar, pues hubo personas como Ítalo Passalacqua, quien desde su columna semanal en el diario *La segunda*, alabó la nueva propuesta de La Memoria argumentando que “el lenguaje usado por Alfredo Castro, el director, para materializar en el escenario todo esto, maneja fundamentalmente los conceptos estéticos, intelectuales, plásticos, mímicos, técnicos y surrealistas, que arrojan una puesta en escena interesante, pensadora, llena de símbolos, unos claros y otros de difícil comprensión. Es un arte dramático inteligente, buscador de emociones y nuevas rutas. Requiere de público inquieto, maduro y capaz de ir más allá de lo meramente dicho, de lo, quizás, escuetamente presentado. Lo construido refleja una labor artística valiosísima, con los aciertos de la vanguardia y los peligros de la incomunicación, de un teatro para cerebros en uso y previamente informados del tema a tratar”.¹⁴⁰ El periodista añade que “el teatro La Memoria es gran parte Alfredo Castro. Su mano guiadora es osada, sensible, busquilla, arriesgada, profesional y equilibrada. No hay concesiones ni excesos. Tal vez, demasiada altura. Pero esto nos parece positivo. Entre tanto montaje fácil o exitista, surge una propuesta investigadora y artística. *Historia de la sangre*, además, muestra a un creador musical rico en matices y sensaciones, Miguel Miranda, y sus composiciones empujan, ambientan y deleitan. Con este montaje, la sala Nuval se viste de originalidad y con un poco más de una

¹⁴⁰ PASSALACQUA, Ítalo. *A través de la 'sangre' teatral buscan rutas válidas y dan vida*, *La segunda*, Chile, 1 de abril de 1992, página 49.

hora de teatro con futuro”.¹⁴¹ De las palabras de Passalacqua se desprende que en *Historia de la sangre*, Alfredo Castro encontró y cimentó su propio lenguaje escénico pues en este montaje funcionaban todos los elementos y las propuestas que en las piezas previas a la trilogía se manifestaban confusas y de difícil comprensión.

Sin embargo, no coincide con esta positiva valoración, Willy Nikiforos, quien en la edición número 262 de la revista *Punto Final* manifiesta que el montaje le parece poco fluído y demasiado experimental. “Es tan compleja la elaboración vertical de este material que conlleva una suerte de puente entre lo misterioso y lo incomprensible, en términos de oído y vista. Uno se siente atrapado no por la historia sino por la forma en que se la presentan. Alfredo Castro, legítimamente, se merece el título de director filo-científico. *La manzana de Adán* al lado de estas *Historias de la sangre* es, simplemente, kindergarden. Su espacio teatral es un laboratorio de experiencias bioquímicas y sus actores (que ya no hacen más roles, ni mucho menos personajes) la punta de lanza de una gama de profundas alteraciones gestuales y anímicas. Castro rompió no sólo los límites de lo convencional, sino que introdujo el ‘virus’ de la ilimitada exploración. Es natural que, entre fantasmagorías y alardes doctorales Castro y los demás autores hayan caído en la confusión”.¹⁴² A pesar de su impresión negativa respecto a la obra, el crítico valora ciertos aspectos de la pieza entre los que se encuentra que “el grupo teatral volcó sus esfuerzos a elaborar una tesis artística-científica sobre horrosos hechos de sangre. Procedió a la síntesis y de inmediato se descartó ese hampón de mirada bastarda que es el texto escrito argumental”.¹⁴³ El comentarista concluye su texto señalando que “Castro se puede dar estos

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² NIKIFOROS, Willy. *Crimen y teatro*, Revista *Punto Final*, Chile, número 262, 13 de abril de 1992, página 17.

¹⁴³ Ibidem.

lujos porque tiene el don de un geómetra que domina la energía, sus potencias y límites. Es artista hasta cuando está enmarañado. Este espíritu de espeleólogo se lo transmite a sus actores. La pregunta es: ¿tiene límites la experimentación? Sí, el límite es la extrema soledad, el aislamiento, el dolor que Castro deberá sentir en corto tiempo. Se ha inventado seres y situaciones químicamente puros, sin alma, ni corazón, ni sentimientos. Seres deshuesados cuyas carnes palpitantes yacen diseminadas como el marido de Rosa Faúndez”.¹⁴⁴

Desde su ventana en el diario *El Mercurio*, la comentarista Carola Oyarzún comienza su escrito con una extensa y una obvia explicación respecto a la etimología de la palabra testimonio para reforzar así sus impresiones respecto a *Historia de la sangre*. “La palabra testimonio entre sus varias acepciones, significa un tipo de discurso que procura transmitir la voz de aquellos que no tienen voz dentro del sistema establecido, con el objeto de abrir un espacio, por lo general ignorado y desplazado. La misión del recolector de testimonios es ‘desenterrar’ historias reprimidas por la historia dominante, abandonar el yo burgués para permitir que los testimoniantes hablen por su cuenta propia. De esta forma el artista, investigador o intelectual crea un puente entre los que no tienen voz y la sociedad, pretende crear conciencia respecto de aquellos esquemas renegados, aunque visibles y latentes. Por lo tanto, el teatro basado en testimonio, o el testimonio como fuente de creación para el teatro, persigue un objetivo claro en cuanto a acercar un mundo al otro y al mismo tiempo descubrir aquello en común que subyace y nos pertenece a todos (memoria colectiva)”.¹⁴⁵ Tras la explicación inicial, la comentarista hace una ligazón con el trabajo anterior de la compañía al plantear que “nuevamente estamos ante una forma escénica

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ OYARZÚN, Carola. *Crítica Historia de la sangre, El Mercurio*, Chile, 6 de abril de 192, página C13.

altamente cuidada, rasgo comentado en *La manzana de Adán* y que aquí adquiere similar importancia. Los vestuarios, los objetos, la escenografía, la música, el caminar, el movimiento visible de cada músculo, el juego de miradas, la gradación de la voz y los quiebres del lenguaje hablado conforman un sistema de signos estudiados. Hay momentos donde esto funciona como un todo comprensible y hay otros en que ya sea por exceso, confusión o rebuscamiento de los símbolos, el espectador se ve involucrado en una tarea complicada”.¹⁴⁶ Sin embargo, Oyarzún enfatiza que “hay en *Historia de la sangre* proposiciones formales interesantes que demuestran el talento de Alfredo Castro. Sin embargo, este proyecto queda más en la forma que en el fondo, por tanto, la reconstrucción de una memoria colectiva, objetivo central, no convence detrás de un discurso paralelo empalagoso y racional formulado especialmente, a través de uno de sus personajes. Ello contribuye a que el material de testimonios no traspase los umbrales de lo espectacular”.¹⁴⁷

La diversidad de opiniones que genera *Historia de la sangre* es un fenómeno sobre el cual Alfredo Castro ha reflexionado. Ya sea porque el trabajo de la compañía La Memoria resultó transgresor y vanguardista, por la falta de preparación de las personas encargadas de opinar sobre las puestas en escena nacionales o por la enorme influencia que por años el teatro “tradicional y líneal” tenía en el país, las propuestas del grupo La Memoria fueron valorándose a medida que el tiempo transcurría. Alfredo Castro ha evidenciado en reiteradas ocasiones su distancia con la crítica, llegando incluso a señalar veinte años después que “la Trilogía Testimonial de Chile fue muy maltratada por la crítica en su momento. Con el paso del tiempo la gente la ha sabido apreciar. Por ejemplo, yo tengo la impresión que *Los días tuertos* era un gran montaje, sin soberbia, pero que estaba

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

desfasado de la época y fue súper incomprendido y muy maltratado por la crítica, igual que *Historia de la sangre*”¹⁴⁸.

Pero si hubo un punto en el que la mayoría de los críticos coincidió en ese momento fue en el evidente protagonismo de Paulina Urrutia, que en su rol de La Chica del Peral, simplemente deslumbró. Carola Oyarzún argumenta que “unos más coherentes que otros, unos más delirantes que otros, transmiten su historia de sangre, entre las que sin duda, resalta la Chical del Peral encarnada por Paulina Urrutia. La actriz envuelve con su capacidad de llevar su historia al plano de lo real, sorprendente e intolerable, a través de una variedad de estilos: voz desarticulada, poderosa gestualidad y fluidez del movimiento”.¹⁴⁹ Passalacqua, por su parte, califica como “impactante” a Paulina Urrutia. “Su La Chica del Peral conmueve por su intencionalidad vocal, postura física y entrega interna. Un trabajo macizo, creativo, admirable”.¹⁵⁰

El historiador del arte, Pedro Celedón, en su ensayo para el texto *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*, que se tituló “Una curatoría posible del teatro chileno durante la transición” establece que durante los primeros 16 años post dictadura, lo acontecido en la escena teatral de nuestro país está contenido en la figura de cinco personajes femeninos: Ester de la obra *La Negra Ester* de Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, La abuela del montaje *Gemelos* de la compañía La Troppa, Alicia de la pieza *Alice Underground* del teatro del Silencio, Dora de la obra *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* del teatro Ictus y La Chica del Peral de *Historia de la sangre* de la compañía teatro La Memoria.

¹⁴⁸ Entrevista a Alfredo Castro.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ PASSALACQUA, ÍTALO. *A través de la ‘sangre’ teatral buscan rutas válidas y dan vida*. Op. Cit. Página 49.

Celedón califica al personaje de Paulina Urrutia como la reina de la melancolía, destacando además que “La Chica del Peral se presenta físicamente construida por líneas corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos, con movimientos y contramovimientos. Cada discurso es, a su vez, acompañado por un contradiscurso, dejando en evidencia la lucha permanente entre el deseo de ser y el de no ser, contradicción que la inmoviliza”.¹⁵¹ Agrega además que “el personaje representado por Paulina Urrutia, que aquí nos convoca, es quién en forma más didáctica reúne los principios teatrales propuestos en esta puesta en escena, al construir un personaje que llegó al grado de des-construirse incluso fonéticamente, mutilando sus discursos verbales, interrumpiéndolos con sonidos onomatopéyicos que provienen más de silencios de su alma, que de su garganta”.¹⁵²

Respecto a la recepción y el impacto del montaje, Francisco Reyes, explica que para él “*Historia de la sangre* fue un hito dentro de la creación del teatro, y pienso que en ese momento impactó mucho más por la forma que por el fondo, la plástica, la música, la actuación, la dramaturgia, todo. Me da la impresión que hoy se escuchan más los textos que en aquella época y me parece que sigue siendo muy novedoso como puesta en escena, como tratamiento dramático y de dramaturgia”.¹⁵³

Para el crítico teatral Javier Ibacache, una de las grandes virtudes de *Historia de la sangre* es que “los testimonios se internaban en territorios tabúes que cuestionaban las bases del orden social y desnudaban las pulsiones de deseo y poder desde la marginalidad. Historias de abuso, incesto, abandono y violencia adquirirían una dimensión poética gracias

¹⁵¹ CELEDÓN, Pedro en *La cultura durante el período a la transición democrática 1990-2005*. Ediciones Consejo de la Cultura y las Artes. Compilado por Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón, Primera edición, 2006, página 250.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ REYES, Francisco en *Semáforo matinal*, Radio Universidad de Chile, 23 de marzo de 2010.

al despliegue de elementos de fuerte carga simbólica en escena, como una perra embalsamada que representaba el arquetipo de la madre. Además de la asistencia teórica de la psicoanalista Francesca Lombardo, el espectáculo potenció su resonancia con la música compuesta por Miguel Miranda y el diseño espacial del artista plástico Rodrigo Vega”.¹⁵⁴ Alfredo Castro, en tanto, señaló dieciocho años después que para él y el resto de la compañía este montaje “es una obra fundacional. Yo creo que para todos nosotros, porque marca el momento donde cada uno marcó una autoría en su vida”.¹⁵⁵

En septiembre de 1992 y tras cinco meses de ensayos Alfredo Castro estrena en Estados Unidos *Delanus en el vientre de la bestia*, pieza del dramaturgo chileno Marco Antonio de La Parra. Con un elenco compuesto por los actores chilenos Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia, Amparo Noguera y Pablo Schwarz, más los estadounidenses Bill George, Susan Chase y Eric Beatty, *Delanus* se presentó en el Touchstone Theatre, en el Theatre Projetc de Baltimore, en el Painted Bride de Filadelfia y en el Intar Artes Center de Nueva York. En Chile también tuvo una breve temporada. Fue en medio de ensayos en Estados Unidos donde se ultimaron detalles del tercer y último montaje de la Trilogía Testimonial de Chile.

Para su ejecución, Alfredo Castro y la compañía La Memoria vuelva a trabajar con Claudia Donoso, quien esta vez se había sumergido en el mundo de artistas circenses, actores, luchadores y distintos personajes relacionados con el espectáculo y la muerte. El proyecto se titula *Los días tuertos* y se estrena en mayo de 1993. El nombre obedece a un dicho utilizado por prostitutas para calificar de esa forma a las jornadas malas para el comercio sexual. “La verdad es que me pareció un nombre súper significativo. Tal vez

¹⁵⁴ IBACACHE, Javier en *Santiago a mil es volver a sentir*. Op. Cit. Página 44.

¹⁵⁵ CASTRO, Alfredo en *Platea 24, Televisión Nacional de Chile*, 15 de enero de 2010.

cuando uno se muera pueda ser un día tuerto”¹⁵⁶, explicó Castro al respecto. La periodista Verónica San Juan en un artículo publicado en el diario *La Nación* explica que “en *Los días tuertos* se habla del espectáculo que no llega a suceder. En esta obra hay una escena que no se representa jamás. Es un constante ensayo de algo que no va suceder nunca. La escena es irrepresentable, porque tiene que ver con la muerte, con la pérdida en todos los seres humanos”.¹⁵⁷ Por su parte, la revista *Caras* a través de un reportaje fotográfico añade que “*Los días tuertos* transmuta testimonios de luchadores de catch, cuidadoras de tumbas de cementerios, magos y otros artistas circenses, en una metáfora sobre la fascinación y el vértigo contenidos en el mundo del espectáculo. El resultado es hipnótico y atrapa con su ritmo sincopado, equívoco y lujoso”.¹⁵⁸

Castro y la compañía La Memoria ponen en escena a Pedro Vicuña, interpretado al Mago, Paulina Urrutia, La Partenaire del Mago, Rodrigo Pérez como La Momia de Guanajuato, destacado personaje de la lucha libre nacional, Amparo Noguera en el rol de Mabel Retamales, la actriz extranjera y Verónica García- Huidobro, quien interpreta al Ángel Chichi Zarzosa. Francesca Lombardo nuevamente asesora en la dramaturgia y Rodrigo Vega y Miguel Miranda se encargan de la composición musical y diseño respectivamente. Rodrigo Pérez reconoce que *Los días tuertos* es su montaje favorito de la trilogía ya que es “la obra más poética de todas”.¹⁵⁹ Amparo Noguera coincide con esa apreciación y señala que “era violenta, con textos claramente fuertes. Yo creo que fue la obra que más costó a la gente entender de la trilogía, la más hermética quizás”.¹⁶⁰ La

¹⁵⁶ CASTRO, Alfredo en *El espectáculo de la muerte* de Verónica San Juan, *La Nación*, Chile, 7 de mayo de 1993, página 7.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ *Los días tuertos, Pura magia*. S/A, revista *Caras*, Chile, número 133, 17 de mayo de 1993, páginas 84-85.

¹⁵⁹ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹⁶⁰ NOGUERA, Amparo. Entrevista realizada el 23 de octubre de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.

intérprete, además, cuenta que tras tres semanas en cartelera la sala Nuval- lugar donde se estaba presentando el montaje- el recinto fue vendido y el elenco completo se quedó sin lugar donde exhibir el trabajo preparado durante meses. “Nos quedamos sin sala y entonces dimos de esa obra como tres semanas no más y después la remontamos en algunos lugares distintos, pero era complicado porque fue un largo proceso de ensayo y fue muy frustrante trabajar tanto para exhibirla sólo durante tres semanas”.¹⁶¹

Con *Los días tuertos* nuevamente la crítica nacional tuvo una reacción dispar. Hubo quienes como Pedro Labra consideraron demasiado hermética y confusa la propuesta. “Esta tercera parte, sobre el mundo del espectáculo ‘rasca’, resulta invertebrada y no absorbente, incapaz de despertar asociaciones de cierta coherencia. Tanto el texto (de Claudia Donoso, que no puede llamarse dramático) como su teatralidad, despliegan signos dispersos y erráticos que el espectador no llega a sistematizar. Los personajes nunca definen sus relaciones con el mundo real. Hay aciertos aislados, pero sin referentes como para generar tensión o una atmósfera específica; en general predomina un aire innecesariamente hermético y extraño. Francamente uno no sabe lo que está viendo”.¹⁶² Similar opinión sostiene Carlos Mella, quien desde su artículo en la revista *Punto Final* señala que “al cabo de la hora y veinte que dura esta sesión experimental, el espectador se pregunta si no pudo entender lo que vio por carecer de herramientas para decodificar el enjambre de textos o si, simplemente, el grupo La Memoria se situó más allá de toda posibilidad de comprensión”.¹⁶³ Agrega que “no existe (no fue concebida para serlo) en *Los días tuertos* nada parecido a una historia, ni mucho menos de amor. Salvo un obsesivo cariño por las

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² LABRA, Pedro. *Los días tuertos*, revista *Cosas*, Chile, número 435, 25 de mayo de 1993, página 146.

¹⁶³ MELLA, Carlos. *Ensayo frustrado*, revista *Punto Final*, Chile, número 292, 13 de junio de 1993, página 20.

ideas puras, sueltas, inanimadas. Se trata de un teatro que en su evolución (llamémosla supraexperimentación) se situó más lejos que nunca; rompió límites y cayó al vacío. Frío, impersonal, su teatro no muestra interés en querer ser apreciado. Estas vidas de seres al borde de toda formalidad social, son tratados por Castro con un velo oscuro que provoca lejanía”.¹⁶⁴

A pesar de manifestar su incompreensión con el montaje, el crítico Hans Ehrmann es cauto al manifestar sus planetamientos ante *Los días tuertos*. “No es que el tiempo pese durante la hora y tanto de *Los días tuertos*, pero sí se torna una vivencia semejante a enfrentar un mundo cerrado o presenciar una obra en un lenguaje desconocido. Hay momentos poéticos, pero la obra se queda en la lejanía, lo que no sucedió con *La manzana de Adán* o *Historia de la sangre*, las dos obras anteriores de esta trilogía del teatro La Memoria. Sin embargo aún después de ver la obra dos veces, y leer su texto, se mantiene la sensación inicial de estar frente a un lenguaje del que sólo se comprende una que otra frase”.¹⁶⁵El comentarista agrega que “no obstante, comparando a Castro consigo mismo, hubo algo que falló en esta oportunidad y, dentro de su estilo muy personal parecía haber reiteraciones formales. También de personajes que, encerrados en su mundo, no se topan, junto al Mago y su Asistente entre los que sí hay una relación. El efecto general que queda con *Los días tuertos* es que Castro recorrió y tal vez agotó un camino con las dos primeras obras de su trilogía y que ahora necesita un período de reflexión y de renovación para revitalizar lo suyo. Bien podría estar en una de esas esquinas peligrosas, inevitables en el recorrido de un camino creativo”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ EHRMANN, Hans, *Esquina peligrosa*, *La Nación*, Chile, 18 de mayo de 1993, página 33.

¹⁶⁶ Ibidem.

Sin embargo, algunos medios de comunicación alabaron el montaje. Es el caso de la revista *Caras* que en su edición número 133 destaca la estética de la obra señalando que ésta “seduce por su ambigüedad y fuerza expresiva. Esto no es casual: se trata de un grupo que ha trabajado durante años en conjunto hasta encontrar un lenguaje particularísimo. Han buscado en fuentes atípicas, como son el testimonio, los mitos, el inconsciente”.¹⁶⁷ En el vespertino *La segunda* se suman a los comentarios positivos y agregan que “con los personajes interrelacionados, la acción avanza o se detiene, armando una plástica atractiva, con cortinas descubridoras, lentejuelas, trajes ceñidos, luces de colores y referencias obvias a los dos montajes anteriores. Sobre todo en imágenes. Bastante menos hermética, si continúa con su lenguaje general elitario, donde la concentración absoluta es requisito esencial y donde los seguidores del estilo gozarán y los detractores sobrarán. Sin duda *Los días tuertos* concluye un capítulo de un teatro nacido y desarrollado acá, sin rasgos imitativos, con intenciones claras y sostenidas, con actores ejercitantes de una expresión corporal propia y con textos muy responsables. Representante de una línea de desarrollo auténtica, sin concesiones. Una labor reflejadora de verdad, donde se asumen plenamente riesgos, sacrificios, éxitos y fracasos. Con un contingente artístico maduro, cuya propuesta entusiasma y suma a bastos sectores juveniles, muestra actores de talento”.¹⁶⁸

Con *Los días tuertos* concluye el proceso denominado Trilogía Testimonial de Chile que le permitió a Alfredo Castro y su equipo forjarse un nombre destacado dentro de la escena teatral nacional. Estas obras serán remontadas durante los años siguientes en distintos lugares, dentro y fuera del país, a propósito de distintos sucesos, logrando que fuera vistas por nuevos espectadores. En una de esas oportunidades, específicamente en

¹⁶⁷ *Los días tuertos, Pura magia*. S/A, Op. Cit. Páginas 84-85.

¹⁶⁸ *Los días tuertos cierra con un amargo divertimento*, S/A, *La segunda*, Chile, 3 de mayo de 1993, página 36.

1996 y en el marco de la muestra Teatro Chile-Alemania realizada en el Goethe Institute es cuando *Historia de la sangre* vuelva a ser llevada a escena. Será en medio de esta actividad cuando la periodista y comentarista del diario *El Mercurio*, Carola Oyarzún vuelva a ver el montaje que años atrás le pareció tener buenas proposiciones pero que, sin embargo, fallaba en la concreción de éstas, quedándose más en la forma que en el fondo. Tras enfrentarse nuevamente a la obra, sus percepciones e impresiones respecto a ella cambian radicalmente, lo que la motiva a realizar una relectura de la misma. La comentarista inicia su nuevo artículo destacando que *Historia de la sangre* es “un trabajo extenso en materiales testimoniales, que conforman una escritura teatral nueva en nuestro medio. Si pensamos que en principio, parte importante de toda creación proviene de testimonios sean éstos explícitos o no, esta trilogía tendría poco de original. Sin embargo, su interés radica en las características específicas de las voces que el grupo de trabajo de Alfredo Castro ha escogido y su particular escenificación”.¹⁶⁹ Continúa señalando que “especialmente en *Historia de la sangre* estamos frente a un discurso tal vez reconocible en la crónica roja o en ciertos programas ‘testimoniales’ transmitidos por TV, puesto que en su línea narrativa esta obra tiene como referente varias historias de crímenes pasionales, tomados de entrevistas a sicópatas y asesinos. No obstante, la organización y disposición de estas voces testimonios desplaza este discurso a un plano donde la palabra, el movimiento, la luz, el sonido, el color, el gesto, el vestuario, música y escenografía, se transforman en otra realidad, aún más desconcertante y envolvente. En *Historia de la sangre* los testimonios recogen aspectos sórdidos e inexplicables, develan un instinto destemplado, ilustran un alto estado de perturbación mental, y por sobre todo, muestran la más total precariedad humana. Se trata de seres que han traspasado los bordes, convirtiéndose en marginales obsoletos,

¹⁶⁹ OYARZÚN, Carola, *Historia de la sangre: relectura*, *El Mercurio*, Chile, 8 de enero de 1996, página C13.

desconectados y aislados de cualquier proceso habitual”.¹⁷⁰ Esta vez los mismos símbolos, gestos y disposición escénica le parecen más claros que la primera vez que vio la obra. Un hecho interesante de esta relectura es que la comentarista identifica una maduración en el elenco, quienes a su juicio “parecen haber llegado hasta lo más profundo de su personaje, concentrando un mundo de culpas, miedos y tormentos en un formato sofisticado, simbólico, prolijo en cada detalle, de cuidado en los ritmos y quiebres del lenguaje para llegar a visualizar esa precariedad traducida en violencia, en desproporción y en castigo, cuyos efectos sobre el espectador son altamente emotivos y devastadores”¹⁷¹, sugiriendo con esto que su negativa apreciación anterior tuvo que ver con este aspecto y no con su incapacidad o dificultad al enfrentarse a lenguajes novedosos.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

Capítulo 4- Estilo La Memoria

Innovador, inteligente, creativo, intelectual, de vanguardia, hermético y elitero, estos han sido algunos de los calificativos que se ha puesto al trabajo realizado por Alfredo Castro y su teatro La Memoria. Tras las alabanzas o críticas que estos montajes provoquen en quien los aprecie, vale la pena porfundizar un poco en la estética de esta compañía y preguntarse ¿cómo se podría explicar la propuesta escénica del teatro La Memoria?

Traer a colación variados aspectos y elementos involucrará la respuesta a esta interrogante. El trabajo de la compañía La Memoria fue innovador por basarse en la utilización, novedosa también, de distintos aspectos, fuentes, perspectivas y modos, los que finalmente constituyeron un lenguaje propio y reconocible del grupo encabezado por Alfredo Castro.

El nombre de la compañía nos entrega los primeros indicios de su estética o de las motivaciones que guían su quehacer. Entre las diversas acepciones de la palabra memoria se encuentra la que se refiere a “relaciones históricas escritas por los que han tomado parte en los acontecimientos que refieren o han sido testigos presenciales de los mismos”.¹⁷² Tras esta definición, la memoria estaría indisolublemente ligada a la acción y participación de testigos que entreguen sus vivencias- testimonios- respecto a algún hecho o suceso. El académico y coordinador del Postítulo en Semiótica del arte, sociosemiótica y semiótica de la cultura de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Héctor Ponce explica que la palabra testimonio “deriva desde el latín de dos expresiones: *testa* y *superstos*. En la primera acepción se indica que el testimonio es la persona que atesta, es decir, que da

¹⁷² Diccionario Enciclopédico Salvat, S/A, Salvat Ediciones, Barcelona, España, 1997, página 2491.

testimonio, es una persona que en relación a un tercero da a conocer algo, que actúa como una experiencia y tiene que ver con una experiencia vivida, algo ocurrido a modo de recuerdo, dando a entender que ese testigo estuvo ahí. En la segunda definición, ese testigo se identifica con la expresión superviviente, él que sobrevivió y por este hecho es capaz de dar testimonio de algo”.¹⁷³

Memoria y testimonio, entonces, estarían absolutamente ligados. El académico explica, además, que la memoria debe lidiar desde siempre con la historia, en una relación bastante tensa. “La historia está arraigada con el concepto de memoria. La relación es bastante conflictiva, ya que la memoria apuesta por lo subjetivo y por el rescate de aquello que la historia no representa. Lo que la historia hace evidente, no siempre es retenido por la memoria. Es común que historia y memoria sigan derroteros paralelos, que aspiren a no cruzarse. La memoria acostumbra recordar acontecimientos que la historia nunca relató. Familiarizada con el imaginario social, se aleja de la erudición y encuentra un lugar menos conflictivo en la intimidad humana”.¹⁷⁴

De las palabras de Ponce se desprende que los acontecimientos contenidos en la historia son aquellos hechos que ‘la academia’¹⁷⁵ considera oficiales, mientras que la memoria opera desde la subjetividad, abarcando esos relatos y sucesos que se mantienen al margen de lo que la historia considera ‘oficial’ o digno de ser narrado.

En su libro *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, la teórica argentina Beatriz Sarlo analiza la importancia de memoria y testimonio, estableciendo como punto fundamental el advenimiento de dictaduras en Latinoamérica.

¹⁷³ PONCE, Héctor. *Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria*, 5 y 6 de enero de 2009.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Entendiendo por academia al grupo de estudiosos, historiadores o investigadores encargados de seleccionar y escribir los acontecimientos y procesos que deben estar en el devenir oficial del país.

Los gobiernos de facto, establecidos a partir de 1970, se hicieron del poder y su autoritarismo máximo causó la muerte de miles de personas, cuyos crímenes estuvieron en la más completa impudicia- algunos incluso hasta hoy- debido a que los resguardos y garantías constitucionales de los ciudadanos en ese período simplemente no se respetaron. Además, archivos, documentos y lo más importante, las víctimas, no estaban para dar cuenta de lo sucedido. Esta situación alcanzó ribetes judiciales ante la imposibilidad de juzgar a los responsables por falta de pruebas. En ese momento es cuando los testimonios de familiares y sobrevivientes adquieren una importancia legal y social en la reconstitución de esos traumáticos acontecimientos. “La memoria y los relatos de memoria serían una ‘cura’ de la alienación y la cosificación. Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que, hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple”.¹⁷⁶ La autora además agrega que “estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los ‘discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones”.¹⁷⁷ La memoria se transforma así en “un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política”¹⁷⁸, en un elemento que “cada cierto tiempo nos interpela, independientemente de que existan historias oficiales, la memoria siempre está pidiendo espacios de representación”.¹⁷⁹

¹⁷⁶ SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Editorial Siglo XXI, Argentina, 2007, página 51.

¹⁷⁷ SARLO, Beatriz. Op. Cit. Página 19.

¹⁷⁸ SARLO, Beatriz. Op. Cit. Página 62.

¹⁷⁹ PONCE, Héctor. *Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria*, 5 y 6 de enero, 2009.

Tras esta aproximación conceptual, para la académica e investigadora María de la Luz Hurtado, el hecho que la compañía haya decidido denominarse La Memoria manifiesta de manera evidente que el grupo busca “indagar en los grandes temas que subyacen a los imaginarios nacionales, pero también buscándolos desde otro lugar. La diferencia es que él (Alfredo Castro) no busca lugares directos, busca los lugares marginales, de los que no son reconocidos, de los que no son escuchados, de los que no están puestos nunca en el centro de la historia. Va a buscar a los que están al margen de las historias, porque han sido puestos en lugares de negación, de menosprecio y de incompreensión”.¹⁸⁰ Estas intenciones son evidentes en la Trilogía Testimonial de Chile que pone en escena a travestis, asesinos, locos, artistas circenses, personajes que hasta ese momento subsistían en el arte y en el país desde el margen, absolutamente acallados y víctimas del prejuicio y la caricaturización, a quienes Castro les da voz y les permite testimoniar, logrando con ese simple gesto incorporarlos a una parte de la historia de Chile. “Esas memorias individuales enfrentan la historia publicada y acabada por estudios profundos realizados por gente culta, de nivel económico alto que, además, gozan de un prestigio en sus respectivos círculos sociales, universitarios, laicos, pontificios y castrenses”.¹⁸¹

Para Alfredo Castro, decidir denominarse teatro La Memoria, a fines de los años ochenta, “era necesario en ese momento”¹⁸² y “una cuestión bastante política. En el fin de los ochenta y el principio de los noventa, luego de haber vivido toda mi juventud creativa en la dictadura, surgió una necesidad en mí de la memoria, de la memoria social, de la

¹⁸⁰ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

¹⁸¹ ESPINOZA, Violeta. *Tres montajes destacados de teatro chileno: Cinema Utopia (1985), La negra Ester (1988) y La manzana de Adán (1990)*, Violeta Espinoza, Tesis para optar al título de actriz, agosto, 1999, página 81.

¹⁸² CASTRO, Alfredo en “Seguiré buscando de qué modo instalar la subversión” de Maira Mora, www.artes.uchile.cl, 10 de enero de 2009. Disponible en <http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=49366>.

memoria política, de la memoria del cuerpo, del territorio, memoria de la ciudad, memoria histórica por supuesto”.¹⁸³ Respecto al tema de la denominación de la compañía, el actor y fundador del grupo, Rodrigo Pérez entrega una perspectiva más anecdótica en relación a la decisión de firmar los montajes como teatro La Memoria.

“Coincidía que al mismo tiempo que trabajábamos yo estaba haciendo mi memoria en Psicología, para cerrar el ciclo, y yo webiaba todo el día con la memoria. Además mi compañera de tesis, Carla Vidal, había participado como extra en *Amadeus*, entonces Alfredo la conocía y por ejemplo, si teníamos ensayo a las seis, yo me juntaba a las cuatro con ella en el lugar de ensayo para avanzar, y el Alfredo decía ‘¡ya están con la tesis!’. Y de repente un día dijo ‘teatro La Memoria’. Qué pasó ahí, qué fue primero y qué fue después, no lo tengo muy claro”¹⁸⁴, comentó entre risas.

Las obras de la Trilogía Testimonial de Chile surgen entre 1990 y 1993, durante los primeros años del denominado “gobierno de transición” del ex presidente Patricio Aylwin, fecha significativa para la aparición de estos montajes según la impresión de la académica e investigadora, Soledad Lagos, para quien “el momento en que Alfredo Castro saca su Trilogía Testimonial es un momento donde se supone que hay una esperanza social con la vuelta a la democracia, pero las obras que hace Alfredo son muy desoladas, muestran el lado oscuro de la sociedad chilena. De manera que al montar esa trilogía hay un quiebre desde el punto de vista de los lenguajes escénicos que se emplean en ella. Es decir, es un tipo de teatro basado específicamente en la experiencia, la vivencia. Los textos son casi pretextos para hablar de algo”.¹⁸⁵ Coincide con este punto Héctor Ponce, quien propone que

¹⁸³ CASTRO, Alfredo en “*Me interesa poner en escena la enfermedad para provocar el síntoma*”, *SlA*, revista *Caronte, Chile*, número 2, noviembre 2002, página 4.

¹⁸⁴ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹⁸⁵ LAGOS, Soledad. Entrevista realizada el 20 de junio de 2008.

“el contexto de producción y circulación en el que se sitúa la Trilogía Testimonial podría ser entendido, desde una perspectiva sociosemiótica, como el despuntar de una semiosis social conflictiva en la que la interdiscursividad artística aparece marcada por los registros testimonial y la apertura a nuevos modos de enunciación dramática y escénica. Los pliegues de la voz ajena, de los extramuros de la ciudad, revelan una zona extraña para el lenguaje teatral de la época, generalmente habituado a otras sintaxis de los discursos”.¹⁸⁶ Javier Ibacache al respecto acota que “los personajes de Alfredo también están fuera de la discusión, no son obras que quieran hablar del Chile posdictadura, ni de la dictadura sino de los márgenes de la sociedad chilena, los márgenes del verbo, del logo”.¹⁸⁷

Al ser consultado respecto al mismo tema, a cuán importante o significativo es el momento en que las obras de la Trilogía Testimonial de Chile se estrenan, Alfredo Castro señala en una entrevista publicada en el sitio web de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile del 10 de enero de 2009 que “inevitablemente ese teatro que yo fundé hace casi veinte años, surge en un momento histórico bien especial, que es el término de la dictadura y principios de la democracia”.¹⁸⁸ Días después, el 28 de enero, al ser consultado sobre el mismo tema plantea que “he pensado que no influye mucho. Influye un poco el terror porque eran temas que efectivamente eran difíciles de tratar, no eran temas abiertos como ahora que cualquier persona los aborda. Eran temas que estaban bastante fondeados y era difícil tratarlos y el tratamiento que había que darles también era complicado. Yo creo que

¹⁸⁶ PONCE, Héctor. *La puesta en discurso de la memoria. La Trilogía Testimonial del teatro La Memoria, Seminario Internacional. Teatro, Memoria, Historia*, Pontificia Universidad Católica de Chile, octubre 2008, página 7.

¹⁸⁷ Entrevista a Javier Ibacache.

¹⁸⁸ CASTRO, Alfredo en “*Seguiré buscando de qué modo instalar la subversión*” de Maira Mora, www.artes.uchile.cl, 10 de enero de 2009. Disponible en <http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=49366>.

fue bastante subversivo porque era algo que nadie esperaba ver”.¹⁸⁹ Pero ¿es decidor el momento en que aparecen estas obras?. Sí, del mismo modo que lo son las condiciones de formación de Alfredo Castro, sus trabajos anteriores y sus experiencias personales, todo aquello influye en estas obras y en sus futuras producciones. En el caso de la Trilogía Testimonial de Chile, el termino de la dictadura significó que la esperanza de un futuro mejor fuera el sentimiento que primaba, pues por fin el gobierno militar había cesado y Chile comenzaría de nuevo, intentando retomar el desarrollo truncado drásticamente por Pinochet y sus aliados. El enemigo evidente en ese momento eran los militares y todos quienes apoyaron la dictadura y las víctimas quienes habían visto vulnerados sus derechos básicos. Sin embargo, los personajes de la Trilogía Testimonial de Chile evidenciaban un sufrimiento distinto, poco conocido, un pesar que independientemente de las autoridades de turno arrastraban desde hace años. Un padecimiento que tenía que ver con la condición, sexual, social y laboral, que los situaba en el margen del imaginario social del país. Sobre el mismo punto, el profesor Héctor Ponce va más allá en sus apreciaciones iniciales explicitando que a su juicio “las circunstancias de producción y recepción de sus obras no son las mismas que para un Luis Barrales o una Manuela Infante u otros directores o autores hoy en día, es decir, el contexto político ideológico cultural es distinto. El escenario de lucha material y simbólica que se vivía en el inicio de la transición hacía muy ingente, vigente y necesaria la posibilidad de la puesta en valor de cosas que estaban o veladas o clausuradas, que no tenían espacio de legitimación”.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Entrevista a Alfredo Castro.

¹⁹⁰ PONCE, Héctor. *Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria*, 5 y 6 de enero, 2009.

Pero si hay un elemento distintivo en las obras que componen la Trilogía Testimonial de Chile y que también está explicitado en el nombre de estas piezas es la utilización de nuevas fuentes de inspiración para la dramaturgia. Tanto *La manzana de Adán*, *Historia de la sangre* como *Los días tuertos* surgen de procesos de investigación llevados a cabo por Paz Errázuriz y Claudia Donoso, en el primer caso, por Alfredo Castro, Rodrigo Pérez y Francesca Lombardo, en el segundo, y Claudia Donoso en el último. La utilización de testimonios es algo que define al trabajo de La Memoria. Sin embargo, de lo anterior sería erróneo inferir que con Alfredo Castro se inició la utilización de testimonios en el teatro chileno, pues ya lo habían hecho tiempo antes compañías como el Ictus o directores como Raúl Osorio y Juan Radrigán, quienes acuden a fuentes reales en busca de inspiración para sus obras y personajes. La innovación que introduce La Memoria es, en palabras del periodista Javier Ibacache, “que ocupa el testimonio desde la ilógica, es decir, no intenta construir una narrativa aristotélica. Toma los materiales y los pone en tensión, trabaja con la paradoja, trabaja con distintas figuras que desde la literatura uno podría pensar, como metáfora, alegoría, hipérbole y de alguna manera trabaja con un montaje en que las piezas las va entrelazando de una manera que hasta ese momento - yo diría- el teatro chileno no era conciente”.¹⁹¹ Precizando las impresiones de Javier Ibacache es importante señalar que en casos como el del teatro Ictus o de los montajes encabezados por Raúl Osorio el proceso investigativo da como resultado un texto dramático, con personajes, diálogos, conflictos, finales e incluso moralejas, cosa que no se encuentra en la puesta en escena de las obras de la Trilogía Testimonial de Chile.

“Yo creo que antes de la trilogía no existían puestas en escenas basadas en testimonios, salvo en el Ictus que hacían muchas entrevistas, pero finalmente siempre había

¹⁹¹ Entrevista a Javier Ibacache.

una dramaturgia. Estaba también el Taller de Investigación Teatral que dirigía Raúl Osorio, de donde salió *Tres Marías* y *una Rosa* por ejemplo, eso también es un trabajo de investigación en que las actrices y el grupo - con un dramaturgo incluido- estuvo escuchando, compartiendo con las mujeres que hacían arpilleras y después se escribía una obra. Finalmente el resultado de esa investigación era una obra dramática publicable que uno podría hacer en cualquier escuela, y que de hecho se hace. Esto (Trilogía Testimonial de Chile) no se puede hacer en cualquier escuela porque está teñido por la historia, los cuerpos de los que estábamos ahí en ese momento”¹⁹², comentó el actor y director Rodrigo Pérez.

Al ser consultado respecto a qué lo motiva a embarcarse en la búsqueda de nuevas fuentes para el teatro, Alfredo Castro manifiesta: “Siento hasta el día de hoy que la dramaturgia nacional no está, y menos en ese momento, dando cuenta de problemáticas y realidades que realmente nos pertenecían, que estaban latentes y que la dramaturgia no tocaba. Entre la batalla contra la dictadura y los clásicos o obras chilenas antiguas, reeditar nuevos autores, en fin, había un espacio que yo sentía que nadie tocaba y que tenía que ver justamente con la memoria”.¹⁹³ Discrepa de estas apreciaciones quien fue su gran maestro, el destacado actor y director teatral Fernando González. “Yo no estoy de acuerdo con Alfredo con lo duro que es para enjuiciar a sus pares. No es bueno echar todo en un mismo saco. No todo el teatro que a Alfredo no le gusta es teatro al servicio de la dictadura. Hubo teatro al servicio de ésta, sin duda alguna, como hubo arte al servicio del nazismo”¹⁹⁴, sentenció. Sin embargo, y a pesar de la radicalidad de sus palabras, Castro reconoce que desde los años ochenta a la fecha personas como Juan Radrigán, Ramón Griffiero y Marco

¹⁹² Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹⁹³ Entrevista a Alfredo Castro.

¹⁹⁴ Entrevista a Fernando González.

Antonio de la Parra han manifestado la intención de dar cuenta de las condiciones políticas, económicas, sociales y humanas imperantes en el Chile de ese entonces y también en el actual.

Reconociendo que la temática marginal es el punto de unión de estas tres obras, el crítico del suplemento Artes y Letras del diario *El Mercurio*, Agustín Letelier, señala a pesar de ello que “la temática no es lo esencial. Él (Alfredo Castro) busca temas impactantes e importantes dentro de la realidad nacional. Los temas son un material, lo que importa es qué se hace con ellos, cómo se llevan a escena, cómo se interpretan. Lo temático va siendo el ambiente en el que eso se produce”.¹⁹⁵ El comentarista además explica “que no se trata de llevar a escena simplemente un texto, sino llevarlo de una manera especial, que sea artística y eso incluye pensar que hay una dirección que establece un sentido de la obra, que comprende bien el sentido de ésta y que va formando un cierto estilo. Por eso Alfredo Castro ha creado el teatro de La Memoria, que es una de las grandes compañías, cuyo trabajo surge sobre la base de un profundo conocimiento teatral y que busca una profundización, una mirada propia que es lo que lo caracteriza”.¹⁹⁶

A pesar de basar sus montajes en personajes e historias reales, el trabajo de Alfredo Castro presenta dos importantes particularidades. La primera de ellas dice relación con que su puesta en escena se aleja enormemente de esa realidad que la inspiró, evitando la representación y la imitación de las fuentes originales. Un ejemplo de ello es que los intérpretes encargados de escenificar a los personajes de la Trilogía Testimonial de Chile nunca tuvieron oportunidad ni de conocer ni de mirar fotos de aquellos personajes que debían llevar a escena. “Es necesario señalar que, pese a que las fuentes son ‘hiperealistas’,

¹⁹⁵ LETELIER, Agustín. Entrevista realizada el 7 de enero de 2008 en las dependencias de la sede San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁹⁶ Entrevista a Agustín Letelier.

es decir, reales, el tratamiento que Alfredo Castro da a los textos no es realista, por el contrario, cada vez se abstrae más de los referentes originarios de las historias y presenta en el diseño una tensión y hasta contradicción (sobre todo en la tercera obra de la Trilogía), lo que permite expresiones de signos universales a partir de situaciones nacionales, y a la vez, propone metáforas escénicas, es decir, figuras literarias en la puesta en escena como rasgo más preponderante”.¹⁹⁷ Respecto al mismo punto, Alfredo Castro ha manifestado ser “un ponedor en escena, lo único que he sabido hacer es que mi escena es una reconstitución de una escena que existió, en la cual mi escena no calzará jamás con la escena real”.¹⁹⁸

En relación con lo anterior, el segundo elemento reconocible en sus montajes es la clara intención de restarle preponderancia a la palabra, a los textos, a la oralidad de los testimonios. Es aquí donde se evidencia la enorme influencia que tiene en sus obras Antoine Artaud. El poeta, actor, director y teórico francés fue protagonista de una existencia digna de un guión cinematográfico o de una novela de ficción en la que durante cincuenta y dos años se mezclaron problemas familiares, extrañas enfermedades, viajes exóticos y prolongadas estadías en hospitales psiquiátricos. Su intensa existencia se inició en la poesía y a poco andar derivó en la que fue su gran pasión: el teatro. Pero Antoine Artaud consideraba a la representación teatral como un acto mítico, ritual en el que no cabían la repetición, la excesiva oralidad, ni mucho menos la representación mimética de la realidad. El francés diagnostica que sus tiempos son momentos en los que se evidencia una gran confusión, debido -a su juicio- a la “ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representen”¹⁹⁹, “hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite

¹⁹⁷ ESPINOZA, Violeta. Op. Cit. Página 69.

¹⁹⁸ CASTRO, Alfredo. *Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria*, 5 y 6 de enero, 2009.

¹⁹⁹ ARTAUD, Antoine. *El teatro y su doble*, Editorial Edhasa, Barcelona, Primera edición, 1978, página 9.

comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres”²⁰⁰, explicó en sus escritos.

Para Artaud el gran problema del teatro occidental es que, a través de la utilización preponderante de la palabra, le otorga demasiada racional al arte teatral, separando el cuerpo del alma. Por eso en sus textos, pone como ejemplo al teatro balinés, ya que a su juicio ese es el verdadero teatro, concepción que encaja también con el trabajo de la compañía La Memoria. "El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado”²⁰¹, sentenciaba con dureza en esos años y aprovechaba de instalar su concepto de teatro, el que denominaría ‘teatro de la crueldad’. Añadía además que "en todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización - es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir occidental”²⁰². Estas impresiones son claramente aplicables a los preceptos que originan la

²⁰⁰ STOPPELMAN, Gabriela; HARDMEIR, Jorge, *Artaud para principiantes*, Editorial Era Naciente, 1999, Buenos Aires, página 54.

²⁰¹ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 79.

²⁰² ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 46.

propuesta de Alfredo Castro, cuyo eje se central en el alejamiento de la corriente tradicional que imperaba en el Chile de los noventa, propuestas en las que el texto dramático era escenificado con un enorme apego al realismo, buscando recrear una situación del modo más parecido al referente real, y fundamentado primordialmente en la palabra.

Intentando explicar sus conceptos Artaud afirma “que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y al que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”²⁰³, explicando de paso que “no se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea sólo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro sólo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y al hombre en la vida”.²⁰⁴

El ‘teatro de la crueldad’ sería entonces para Artaud “necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro”²⁰⁵, así el teatro de la crueldad “propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes”.²⁰⁶

Basándose en los preceptos impuestos por el teórico francés, Alfredo Castro ha señalado que su “interés siempre es que el público salga bastante contaminado. El teatro no

²⁰³ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 42.

²⁰⁴ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 83.

²⁰⁵ STOPPELMAN, Gabriela; HARDMEIR, Jorge. Op. Cit. Página 54.

²⁰⁶ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 92.

es un acto de inocencia, ni de suerte, es un acto artístico que implica una tremenda necesidad de empatía con un espectador si no el fenómeno no sucede. Empatía que tiene que ver con la producción de rabia, incredulidad, asombro, admiración, aceptación, de toda la gama de las emociones y percepciones que alguien pueda tener”.²⁰⁷ Sobre el mismo punto, Artaud propone en sus manifiestos “un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance”.²⁰⁸ El autor galo ejemplifica a través del mecanismo por el cual las serpientes se contornean al ritmo de música en oriente, la respuesta que el teatro debe generar en el público. "La música afecta a las serpientes no porque les proporcione nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas y se enroscan largamente en la tierra, porque tocan la tierra con casi todos los puntos del cuerpo, y porque las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y muy largo; y bien, propongo tratar a los espectadores como trata el encantador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles".²⁰⁹ Gabriela Stoppelman y Jorge Hardmeir añaden respecto a Artaud que “todo su trabajo apunta a despertar en el espectador una reacción integral. Es decir, emocional, pero también mental, espiritual y corporal. Quiere brindar a la audiencia la posibilidad de ‘vivenciar’ en el teatro el nacimiento de algo nuevo. Quiere que, con cada escena, el observador y el actor

²⁰⁷ Entrevista a Alfredo Castro.

²⁰⁸ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 94.

²⁰⁹ ARTAUD, Antoine. Op. Cit. Página 93.

se sientan como ante el comienzo del mundo”.²¹⁰ En el trabajo de la compañía La Memoria los espectadores salen fuertemente afectados, ya sea agrados, confundidos, molestos, tristes, perturbados, independientemente del grado de erudición que tengan sobre el ámbito teatral. Pero claro, esta interpelación al espectador no se consigue a través de la emoción fácil y gratuita, ni mucho menos desde la victimización de los personajes. “Ellos (compañía La Memoria) por una parte te muestran que existe el fenómeno de marginalización en la sociedad, a juzgar y condenar, pero no va a salvar o redimir al asesino, por ejemplo, no le van a restar culpabilidad sino que va a mostrar sus mecanismos. Ellos no están haciendo un trabajo proselitista sino escudriñando”²¹¹, señala María de la Luz Hurtado, manifestando también que las propuestas del teatro La Memoria consiguen que “uno como público establezca un paralelo, qué me pasaría a mí en esa situación o tendría yo algo de eso y ves el hecho como algo diferente pero ya no lo encuentras tan ajeno o monstruoso y descubres que es un proceso que viene desde lo humano”.²¹² El hecho de que las puestas en escena se construyan a través de testimonios, elementos cuya realidad y veracidad no se cuestiona, generan además un conflicto entre realidad y ficción. “La expectativa del público al enfrentar un montaje es ver una ficción, este montaje, en cambio, enfrentaba al público a una dramaturgia que no está basada en... sino que es cita de...”²¹³

Tanto para Antoine Artaud como para Alfredo Castro, los espectadores tienen un rol esencial en el desarrollo de esta experiencia ritual y onírica que para ellos es el teatro. Al ofrecer un espectáculo donde la palabra no es el sostén del acto teatral, al no respetar la lógica tradicional de la construcción dramática y, tendiendo siempre a la conmoción

²¹⁰ STOPPELMAN, Gabriela; HARDMEIR, Jorge. Op. Cit. Página 15.

²¹¹ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

²¹² Entrevista a María de la Luz Hurtado.

²¹³ ESPINOZA, Violeta. Op. Cit. Página 81.

sensorial del público, los montajes entendidos según esta lógica no entregan un mensaje nítido y definido a quienes asisten a las funciones. Al contrario, la fragmentación, la metáfora, las alusiones a lo onírico requieren de un espectador que participe, que interprete, que conecte su imaginario con el propuesto por actores y director. “Desde su particular lugar Alfredo contribuye a que la gente piense, que se lleve la tarea para la casa porque no es un teatro político de ‘dedo parado’ que te envía un mensaje claro, sino que la tarea te la deja a ti, te deja pensando, por eso es profundamente político”²¹⁴, explica Soledad Lagos. Por su parte, María de la Luz Hurtado realiza una férrea defensa respecto a esta intencionalidad del trabajo de la compañía La Memoria señalando que esa participación del espectador es una necesidad del teatro actual. “No queremos demostraciones pedagógicas. Este hacer es un trabajo político desde el momento en que no te entregan todo hecho, te bombardean con ideas y con ello están yendo en contra de lo que hace la cultura de masas. Esa es la opción de Alfredo Castro. Me parece perfecto porque te hacen recolocarte, sacarte de tu facilidad y acomodo”.²¹⁵

Pero en todo este proceso, quienes sin duda tienen un rol fundamental son los actores, encargados de llevar a escena las historias de un modo que les impone una serie de dificultades a su trabajo, pero que, sin embargo, hacen de él una experiencia eminentemente emotiva. Con el fin de clarificar lo que para él debiese ser la función del actor, Antoine Artaud reitera su desacuerdo con la fragmentación, en este caso, del cuerpo, y anhela “un cuerpo sin órganos”²¹⁶, ya que “la biología corpórea se fragmenta, se agota en la inmediatez de una función o tarea específica. Sólo al descender a un cuerpo como totalidad sensorial,

²¹⁴ LAGOS, Soledad. Entrevista realizada el 20 de junio de 2008.

²¹⁵ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

²¹⁶ IERARDO, Esteban. *El arte y la muerte / otros escritos* de Antoine Artaud, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2005, página 19.

libre de toda división o fragmentación, puede acontecer el nuevo cuerpo, el de la fluidez e hipersensibilidad donde se perciben las corrientes infinitas que atraviesan el espacio y la materia”.²¹⁷ En palabras de la profesora Soledad Lagos en el caso de Artaud y también en el caso de los actores de Alfredo Castro el cuerpo debe entenderse como “una especie de recipiente de todo lo que se supone que es la biografía propia (del actor) y la de la otra gente, un espacio que quiere contener y al mismo tiempo ser una herramienta, un signo, algo que muestra lo que tiene adentro y lo saca al momento de la representación”.²¹⁸

Pero ¿cómo conseguir realizar este proceso durante el desarrollo del espectáculo teatral?. Alfredo Castro explica que sus actores, refiriéndose específicamente a Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia y Amparo Noguera- quienes participaron en todas las piezas de la Trilogía Testimonial de Chile- son intérpretes “capaces de todo, excepto de cometer el fraude de refugiarse detrás de sus roles para simplemente imitar la vida y así evitar vivirla en toda su dimensión de crueldad, se han expuesto a la exhibición de sus demonios y obsesiones. Han caído en escena con sus cuerpos, sus nervios y sus almas, dando aliento a los textos y viviéndoles intensamente, sin intermediarios, siempre por primera vez”.²¹⁹ De las palabras de Castro se desprende que sus intérpretes consiguieron en cada puesta en escena vaciar sus cuerpos y ponerlos a disposición de los textos, sin embargo, la actriz Amparo Noguera recuerda que el proceso no fue nada sencillo ya que su cuerpo debía estar en el escenario “traspasado por el texto, traspasado por ese imaginario, traspasado por esa ideología. Tiene que ver con saber estar en un escenario desde ahí, no desde el disfraz, del maquillaje o desde el simulacro mal entendido, si no que tratar de dejar toda esa postura de lado y transformarse en un instrumento, de alguna manera como un parlante por donde

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Entrevista a Soledad Lagos.

²¹⁹ CASTRO, Alfredo. *Trilogía Testimonial de Chile*, Tesis para acceder al título de actor, 1993, sin número.

pasan todas esas cosas. Comprender eso y poner mi cuerpo y mi cabeza a disposición de esos textos, de esos dolores, de esos temores, es lo que más me costó entender”.²²⁰

Misma dificultad reconoce Rodrigo Pérez, quien sin embargo tenía una experiencia mayor ya que al ser discípulo de Castro en la Escuela de Teatro de Fernando González, había comprendido antes su forma de trabajar con los actores. “Alfredo trabaja desde un lugar que es absolutamente personal y propio de su imaginario, entonces es bien poco el aporte que uno puede hacer. Creo que el gran aporte de uno como actor es confiar y si te pide darte una vuelta de carnero hacerlo al tiro, no hay que dudar, hay que hacerlo de inmediato para ver si es lo que él imagina o no. Pero uno se demora en comprender que va a pasar finalmente, es un gran acto de fe trabajar con él y es genial”.²²¹ En este proceso, según Rodrigo, hay apuestas y peticiones que resultan bastante extrañas, sin embargo “lo bonito que es finalmente todo tiene una lógica, que se demora un tiempito en cuajar hasta que uno lo ve y entiende por qué tiene la pata chueca y es porque él es pura creatividad in situ”.²²²

La conjunción de los elementos antes expuestos, utilización de testimonios como fuente de creación, uso no aristotélico de ellos, restar preponderancia a la palabra, concebir el teatro como un espectáculo ritual y onírico alejado de la representación mimética de la realidad, han sido los aspectos que individualizaron el trabajo del teatro La Memoria, propuestas que, por ejemplo, nunca han podido ser llevadas a escena por otras personas que no sean los integrantes de la compañía.

²²⁰ Entrevista a Amparo Noguera.

²²¹ Entrevista a Rodrigo Pérez.

²²² Entrevista a Rodrigo Pérez.

Fernando González, maestro formador de muchos de los jóvenes directores y actores que revolucionaron el ambiente escénico a comienzos de los años noventa reconoce en el trabajo del grupo encabezado por Alfredo Castro “el defecto de ser desconocedores de la tradición teatral. Ellos, en esa época, no conocían a importantes autores, pero a la vez tenían el mérito de no saber cómo habían hecho Claudel, por lo tanto cualquier autor que ellos tocaran resultaba actual, porque poseían el lenguaje de los jóvenes creadores del presente. Peter Brook dice que cuando se prepara para hacer un nuevo Shakespeare se preocupa de no llamar a actores shakesperianos. Es muy terrible eso porque la tradición aporta muchas cosas muy positivas, la tradición en el arte es algo que no puede faltar, sin embargo hay que saber independizarse de ella porque o si no se hace un arte muerto, de ayer y no de hoy. Ellos felizmente, hasta el momento, han estado haciendo arte de hoy. Alfredo (Castro) y también Rodrigo (Pérez) siempre están ofreciendo cosas nuevas”.²²³

También es posible evidenciar en esta trilogía el interés de Alfredo Castro en el tema sicoanalítico, interés que surge luego de que director se sometiese durante años a este tipo de terapias. Con la incorporación de Francesca Lombardo al grupo esa arista pudo desarrollarse en esas obras y también en las posteriores. “El psicoanálisis lacaniano te lleva a preguntarte por qué tu hablas como hablas, por qué escoges las palabras que escoges, qué implicancia tiene esto en tu historia, qué carga tiene ello, es preguntarse por el verbo, por cómo se ejerce el poder desde el verbo, cómo habla de ti la elección de tu lenguaje. Creo que es interesante mirar el trabajo del teatro La Memoria así, como propuestas resultantes de esa aproximación, de esa forma de pensamiento, del doble link

²²³ Entrevista a Fernando González.

que se produjo con Francesca Lombardo con su escuela y Alfredo que tenía una cierta iniciación en esta materia.”²²⁴

1993 finaliza con sabor agridulce para el teatro La Memoria. La reacción dispar del público y especialmente de la crítica respecto a *Los días tuertos*, montaje que clausuró su Trilogía Testomial, plantea dudas respecto a los caminos a emprender. Considerado como un destacado director teatral, Alfredo Castro decidirá mostrar sus obras durante un tiempo más en Chile y el extranjero, mientras que seguirá encabezando proyectos teatrales en la Universidad Católica y el Teatro Nacional Chileno.

En ese momento en Chile transcurrían los últimos días de la administración encabezada por Patricio Aylwin y el país se aprestaba a vivir un nuevo proceso de elecciones. Los cuatro años de transición habían conseguido su objetivo, ser el paso desde un régimen autoritario a la instalación de un sistema democrático -que aún débil- pudiese garantizar un orden y estabilidad que evitase futuros levantamientos armados. Fue así como en esos cuatro años se controló la inflación, se produjo el retorno de cientos de compatriotas que salieron al exilio, el país se conectó con otras naciones y se lograron acuerdos de cooperación. Sin embargo, el período también vivió sus momentos álgidos, siendo uno de los más importantes el denominado “boinazo”, producido el 28 de mayo de 1993 y que puso a cientos de militares armados rodeando La Moneda con el objetivo de presionar al gobierno para que cesaran las investigaciones del caso “Pinocheques”. Mientras Augusto Pinochet aún encabezaba la Junta Militar y, por ende también el ejército, la institución castrense adquirió la empresa Valmoval, dedicada a la fabricación de fusibles y que por ese entonces estaba prácticamente quebrada. A pesar de la condición económica de la firma, el ejército desembolsó tres millones de dólares en la transacción y ésta quedó a

²²⁴ Entrevista a Javier Ibacache.

nombre del hijo mayor de Pinochet, Augusto Pinochet Hiriart. La maniobra que olía fuertemente a fraude al fisco ya había despertado la suspicacia del Consejo de Defensa del Estado (CDE), organismo que en 1990 había decidido iniciar una investigación, intención que fue abortada debido a otra manifestación similar del Ejército de Chile. Finalmente, el “boinazo” resultó ser sólo una amenaza y le correspondió al próximo presidente, Eduardo Frei Ruiz- Tagle enfrentar la situación. El nuevo mandatario en nombre de la estabilidad de la nación apeló a razones de Estado para ordenar al CDE que interrumpiera la investigación del caso. Años después se descubriría que Pinochet además de cometer crímenes de lesa humanidad había incurrido en malversación de fondos fiscales, los que mantenía en cuentas en bancos internacionales utilizando identidades falsas.

Capítulo 5- El show debe continuar

El segundo proceso electoral tras los 17 años de dictadura se realizó el 11 de diciembre de 1993. En la ocasión fueron cinco los candidatos que aspiraban a dirigir el país. Por la Concertación -y tras la realización de primarias- el representante era Eduardo Frei Ruíz- Tagle; por la denominada Unión por el Progreso (simil de la actual Coalición por el cambio) competía Arturo Alessandri Besa; Pablo Piñera, ex ministro de la dictadura, se presentaba de manera independiente; Manfred Max Neff también competía de la misma forma; Eugenio Pizarro, era el candidato del Movimiento de Izquierda Democrática Allendista y Cristián Reitze Campos era apoyado por la Alianza Humanista Verde. La jornada electoral finalizó con Eduardo Frei como ganador con un 57,98% de los votos.

En el nuevo escenario político los actores y miembros de la compañía teatro La Memoria se encontraban en pleno proceso de búsqueda de un nuevo proyecto en el cual embarcarse. Sin embargo, tras la impresión común dejada por *Los días tuertos*, pieza en la que varios críticos y periodistas consideraron que Alfredo Castro había agotado la fórmula eficazmente usada en las dos obras anteriores, reinaba la confusión. Los medios incluso sugerían la búsqueda de nuevos rumbos, emprender nuevos caminos.

Si bien el grupo seguía cohesionado, distintas circunstancias dificultaron la ansiada continuidad. “Hay un momento después de *Los días tuertos* en que la compañía se separa. La Paulina (Urrutia) quiere probar nuevas direcciones, nuevas formas de hacer teatro, Amparo (Noguera) es llamada a otra compañía, Rodrigo (Pérez) decide dedicarse a la dirección y todo pasa en un mismo tiempo, es un fenómeno que yo encuentro histórico

porque fue en un mes en que todos me fueron diciendo eso”²²⁵, comentó Alfredo Castro, quien en ese momento se vio “en la disyuntiva de decir que sí porque yo no tenía como capturar a esa gente, ni con sueldos ni con algún proyecto como para decirles ‘hagamos esto, montemos esto, no nos separemos’. Entonces la compañía se disgrega”²²⁶. Al ser consultado respecto a qué es lo que define exactamente a la compañía teatro La Memoria, el intérprete aclara que es “la calidad de los montajes, la textura de ellos, el equipo. Posteriormente a la separación yo empecé a montar otras cosas y algunas de ellas eran bien autónomas, que no iban a la Católica, ni al teatro de la Chile o no se financiaban con fondos de otras partes o subvenciones, y yo las firmé como teatro La Memoria. Entonces de ahí para adelante firmo de esa manera aquellas obras que me parece que poéticamente, estéticamente, dramaturgicamente, temáticamente corresponden o siguen una línea que tiene que ver con lo que era/es la compañía de teatro La Memoria”²²⁷.

Así, de manera individual pero manteniendo la fraternidad alcanzada tras cuatro años de trabajo, Alfredo Castro se embarca en el proyecto de llevar a escena la obra *Hombres Oscuros/Pies de Mármol*, pieza basada en el clásico *Edipo Rey* y el texto *Memorias de un enfermo nervioso*, biografía del jurista y escritor alemán Daniel Schreber, que da cuenta de las vivencias del autor que siendo un niño debió servir de modelo para los experimentos ortopédicos de su padre.

Meses después será el turno de ponerse al servicio de otro director. Esta vez la situación se invierte y Alfredo Castro es dirigido por su amigo y *parther* teatral Rodrigo Pérez, quien lleva a escena la obra *Quarteto*, del dramaturgo germano Heiner Müller y cuya temporada se realiza en el Teatro Nacional Chileno.

²²⁵ Entrevista a Alfredo Castro.

²²⁶ Entrevista a Alfredo Castro.

²²⁷ Entrevista a Alfredo Castro.

Por ese entonces Alfredo Castro divide su tiempo entre las clases y el puesto administrativo que ejerce en la Escuela de Teatro de Fernando González, donde además de dedicarse a la docencia es subdirector del recinto, las clases que realiza en la Universidad de Chile y su trabajo en televisión, lugar en el que se desempeña de manera irregular desde 1982.

A pesar de estar un tanto alejado del proceso creativo teatral, Castro sigue siendo un personaje presente en los medios de comunicación. A través de ellos evidencia la apatía y desinterés que vive, y que se manifiesta en que durante casi tres años no se embarca en nuevos proyectos. “Estoy bastante preocupado porque creo que he perdido un estímulo. Hace diez o cinco años, (el teatro) era una necesidad absolutamente vital. Había un proyecto y no solamente con el grupo La Memoria. Siento que de repente eso murió y he comenzado a preguntarme para qué hacer teatro, qué hay que decir ahora, a quién le importa”.²²⁸ Estas declaraciones las realiza en medio del proyecto que pretende remontar la Trilogía Testimonial de Chile, a modo de cierre y finalización definitiva de esos textos -la prensa de la época califica la decisión incluso como un acto de romper con un gran amor-. Esa era la idea, por lo menos en ese entonces, ya que tiempo después algunas de las piezas fueron vueltas a poner en escena. Curiosamente, tras estas reposiciones Castro no volvió a recurrir a fuentes testimoniales para ejecutar sus montajes, de ahora en más se acerca más al realismo y acude a textos- libros u obras- para a través de ellos llevar a escena su propio lenguaje.

Paralelamente a esa falta de estímulo, en su trabajo en televisión comienza destacar. Es así como su interpretación de Romeo en la teleserie *Amor a domicilio* (1995) de Canal

²²⁸ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro recupera La Memoria* de Javier Ibacache, *La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 6 de mayo de 1999, página 5.

13 hace que su figura y su calidad como intérprete comience a salir de los circuitos meramente teatrales, situación que llamará la atención de la prensa de la época, sobre todo por el hecho de que en la pantalla chica se desenvuelve con talento y soltura en la comedia.

La abulia cesa, por lo menos momentáneamente, y llega 1997 con un Alfredo Castro embarcado en dos nuevos proyectos. El primero de ellos es de índole más administrativa que propiamente creativa, ya que a partir de ese año se convierte en el nuevo presidente de la Asociación de Directores de Teatro de Chile, encabezando una directiva que también componen Rodrigo Marquet, Alejandra Gutiérrez, Paulina García y Viviana Steiner. Castro da a conocer a los medios de comunicación los objetivos que pretende cumplir desde su nuevo cargo, desde el cual pretende contribuir al intercambio y comunicación necesaria entre actores y directores -que se encontraba un tanto desarticulado en ese momento-, así como también a fomentar la creación e investigación. “En primer lugar (asociación) será muy operativa, una organización gremial motivada especialmente por la necesidad de agruparse, estudiar y trabajar en torno de la dirección teatral. Motivar a la gente joven a hacer también un trabajo intelectual”²²⁹, sería otro de los objetivos de su nueva ocupación.

El segundo proyecto en el que se encuentra inmerso es el montaje de la obra *Casa de Luna* de Juan Claudio Burgos, quien hizo una relectura y reinterpretación del libro *El lugar sin límites* (1965) de José Donoso. “El dramaturgo toma los personajes de la obra de Donoso y construye una segunda historia a partir de la anécdota: el calvario o la pasión de un travesti, la Olguita (José Soza), por un camionero”²³⁰, explicaba Castro al diario *La*

²²⁹ CASTRO, Alfredo en “*Motivaremos a los jóvenes a hacer también trabajo teórico*” de Leopoldo Pulgar, *La Tercera*, Chile, 19 de octubre de 1997, página 56.

²³⁰ CASTRO, Alfredo en “*Este país me parece demasiado extravagante como para perder el tiempo en otro lugar*” de Marialí Boffil, *La Tercera*, Chile, 23 de mayo de 1997, páginas 12-13.

Tercera. Respecto a su trabajo en esta iniciativa, el director comenta que el aspecto en que centró su labor fue en el “tema de esas pequeñas transacciones: como la del camionero, que se enreda con el travesti porque está cesante, o la de Olguita, que cambia su historia por un vestido. En definitiva, esas transacciones de la pobreza”.²³¹ La obra es llevada a escena por los actores José Soza, Marcelo Alonso, Paulina Urrutia, Delfina Guzmán, Norma Ortiz y Néstor Cantillana y se estrena a mediados de mayo en la sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno.

El estreno de esta pieza haría explotar una antigua tensión entre Alfredo Castro y la crítica escénica nacional. El detonante del mediático conflicto fue el comentario que Pedro Labra, a través de su espacio en el diario *La segunda*, realizó acerca de *Casa de luna*. El comentarista decide abrir su nota con un reaccionario título: “Descalabro de un director estrella”.²³² Posteriormente manifiesta que en el montaje “se topa techo con el endiosamiento en nuestro medio del director teatral, al modo de una fracción de la escena europea (...) Alfredo Castro se permitió reescribirlo (texto) a fondo para elaborar otra de sus experiencias personales a ultranza (...) Ahora intervino el original, pero más le habría valido no hacerlo: lo que entrega resulta duro de seguir y entender, carente de toda emoción y humanidad, y por lo tanto de interés dramático, vacío de todo sentido”.²³³ Pero Labra no sólo dispara contra Castro, también las emprende contra Juan Claudio Burgos, autor del texto dramático, quien le había solicitado al líder del grupo La Memoria dirigir la pieza. “¿Cómo pudo permitir el autor que desplumaran su obra hasta el punto de imponerle dos adaptadores (Castro y el actor M. Alonso) en ‘dramaturgia escénica’?. El esfuerzo perjudica

²³¹ Ibidem.

²³² LABRA, Pedro. *Descalabro de un director estrella*, *La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 26 de mayo de 1996, página 48.

²³³ Ibidem.

a Burgos, que merecía un mejor debut oficial”.²³⁴ El comentarista repara también en que “el texto no adapta *El lugar sin límites* de José Donoso, como se ha dicho; es sólo una evocación libre, en tono de teatro-poesía, de la idea básica de esa novela (...) la reescritura de Castro y su puesta, hacen todo lo posible por enredar las cosas y enturbiar los personajes, con signos contradictorios e inútiles y recursos arbitrarios, caprichosos, raros”²³⁵, concluyó.

Este comentario fue la gota que rebalsó el vaso y causó una furibunda y pública reacción de Alfredo Castro, quien al día siguiente envió una extensa carta al diario *La segunda* cuestionando uno a uno los puntos expuestos en la crítica de Labra. Lamentablemente el vespertino se adjudicó el derecho de no publicar la misiva, sin embargo, Castro responderá a través de otros medios de comunicación a los cuestionamientos e impresiones de Pedro Labra. Al día siguiente de publicado el polémico comentario, Alfredo Castro acapara dos páginas del diario *La Nación* en las que se exploya acerca de su más reciente trabajo. El artículo se titula “Me siento ofendido”²³⁶ y en él, el aludido explicaba que “se está contando una historia oficial falsa. Si se hace un estudio en 30 años más del teatro chileno en los 80 y 90, el que lo lea va a saber que Celedón, yo, Andrés Pérez, Rodrigo Pérez, éramos una basura, que hacíamos puras tonteras”²³⁷, evidenciando y cuestionando de ese modo la distancia entre las propuestas escénicas y las impresiones de los encargados de realizar las críticas.

Castro añade que el proceso de difusión de una obra comienza con entrevistas en los medios de comunicación, a través de las cuales los directores “dan a conocer sus pautas de

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ CASTRO, Alfredo en “*Me siento ofendido*” de Rocío Lineros, *La Nación*, Chile, 27 de junio de 1997, página 16-17.

²³⁷ Ibidem.

dirección, cuáles han sido sus opciones estéticas, por qué eligió a esos actores, cómo va a tratar el tema....Yo informé en todas esas entrevistas que no iba a hacer un montaje realista, se me critica que la obra no sea realista; dije que iba a usar la distancia con el realismo y con la estética naturalista chilena, se me critica que por qué hice eso”.²³⁸ A su juicio el gran problema es que los encargados de apreciar los montajes no se realizan una pregunta fundamental “¿qué es lo que ese artista quería hacer?. No puedo criticar a Zurita porque no escribe como Huidobro”²³⁹, manifiesta con molestia. El director finaliza sus descargos sugiriendo “al crítico que en beneficio de la salud mental de ambos se abstuviera de asistir a sus obras”.²⁴⁰

Días después, al ser consultado nuevamente por la polémica con Pedro Labra explicita que su impresión no es que la prensa especializada sea ignorante sino que “no ha avanzado con la misma rapidez con la que lo ha hecho el teatro joven. No hay nuevos críticos. En el teatro, en cambio, todos los años aparece algún director nuevo, algún dramaturgo, hay muchas obras ahora mismo de cabros de 23 ó 24 años que ya están dirigiendo, ya están escribiendo. Y ellos requieren una mirada renovada de la crítica. Si no, los críticos los van a hacer pedazos, no van a permitir que se desarrollen”.²⁴¹ Intentando dar por finalizada la mediática discusión concluye señalando que su pública respuesta se realizó ya que no puede “permitir que un tipo se gane la vida y pague su arriendo a costa de mi prestigio, gratuitamente. ¿Por qué habría de aceptarlo? Esa persona me insulta y tiene un

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ CASTRO, Alfredo en *Las tensiones de siempre* de Hans Ehrmann, *La Nación*, Chile, suplemento de espectáculos, 11 de julio de 1997, página 44.

²⁴¹ CASTRO, Alfredo en “*Es desquiciante trabajar en televisión*”, Marcelo Soto, revista *Qué pasa*, Chile, 12 de julio de 1997, páginas 74-75.

poder que yo no tengo. Yo he contestado dos criticas en mi vida, una de Passalacqua y esta, porque eran ofensivas”.²⁴²

Esta rencilla hizo manifiesta una relación siempre tensa entre Alfredo Castro y la crítica teatral, que a juicio del intérprete nunca trató bien sus obras. Durante la época en que se desarrollaron los montajes de la Trilogía Testimonial de Chile, en varias ocasiones Castro se quejó de la prensa especializada, declarando incluso que “las obras han sido bien acogidas y difundidas por la prensa de reportajes, no así por la crítica. En general, las tres obras no han logrado el aplauso de los especialistas”.²⁴³ O declaraciones del tipo “yo he sido tildado durante años de ser incomprensible, hermético, y he tenido que luchar contra eso, que es una forma de censura muy fuerte. Es una forma velada de tachar a una persona, y yo he tenido que cargar con ese estigma por años, de parte de gente de teatro, de la prensa, de la crítica. Eso es no entender que lo que uno hace corresponde a una cierta estructura de pensamiento”.²⁴⁴

Sin embargo, estas apreciaciones carecen de un sustento real, ya que si bien es evidente que hubo quienes no comprendieron ni se entusiasmaron con las propuestas de la Trilogía Testimonial de Chile, distinto es afirmar que ésta fue rechazada o maltratada, pues siempre hubo personas que consideraron que eran piezas innovadoras, inteligentes y bien logradas.

También resulta curioso que Alfredo Castro sintiera siempre a la prensa de un modo hostil, en ocasión que desde sus primeros pasos en la escena nacional tuvo enormes espacios -comparados con los que la disciplina y él mismo tienen hoy- desde los cuales dar

²⁴² Ibidem.

²⁴³ CASTRO, Alfredo en *Romper con un gran amor*, S/A, *El Mercurio*, Chile, 30 de enero de 1994, páginas A 4-5.

²⁴⁴ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro y el remontaje de la Trilogía Testimonial*, Francisco Aravena, revista *Caras*, Chile, número 291, 28 de mayo de 1999, página 92.

a conocer sus impresiones, obsesiones, propuestas e incluso difundir aspectos de su vida personal. Para la elaboración de este documento se revisaron más de setenta artículos aparecidos tanto en medios de comunicación masivos- radio, televisión y diarios- además de publicaciones especializadas, espacio que ya se quisiera cualquier artista en la actualidad. Este es un punto que distingue al periodista Javier Ibacache ya que durante la década del noventa “la forma y la presencia que tenía el teatro era bastante distinta a la que tiene hoy. Existían espacios donde los directores podían profundizar en sus trabajos, en el discurso que había detrás de ellos, por ejemplo. Probablemente esta tendencia tenía que ver con que el número de obras que se estrenaban en Santiago era menor y no había una frivolidad ni una idea de cultura de espectáculo tan instalada como hoy día. Medios como los diarios *El Mercurio* y *La Época*, tenían suplementos dedicados al ámbito cultural, en los que gente como Alfredo, que en ese momento no estaba validado artísticamente sino que comenzaba, tuvieron un espacio para poder instalar un discurso”,²⁴⁵ situación que a la larga beneficiaba a los espectadores, quienes tenían la posibilidad de estar completamente al tanto de cada una de las propuestas de las obras que se estrenaban en la capital. También valora el rol de la prensa el actor Rodrigo Pérez, quien señala que “Alfredo le pone un poco de color a esas cosas. Ahora uno dice, claro no nos dieron espacio en los medios y etcétera, pero hay una gran paradoja porque Pablo Schwarz, que guarda todo, trajo el otro día todos los recortes de prensa que tuvo la Trilogía Testimonial de Chile y es mucho más de lo que uno tiene ahora. Hoy en día no tenemos nada, estamos peor que antes”.²⁴⁶

A través de los medios de comunicación Alfredo Castro pudo referirse a hechos como el Congreso de Directores de Teatro realizado 1998, evento de escasa repercusión

²⁴⁵ Entrevista a Javier Ibacache.

²⁴⁶ Entrevista a Rodrigo Pérez.

masiva o a hechos tan personales como su matrimonio con la también actriz Taira Court o el nacimiento de su hija Ágata ocurrido el año 2000. “Entonces la Taira me dice ‘oye Alfredo, podís mudar...?’, ‘¡Nooo!’, ‘Y por qué no?’, ‘Porque la caca me da asco’, ‘Y qué me importa a mí: a mí también me da asco. Anda a mudarla’. Y tú dices: claro, que imbécil. Porque, ¿por qué podría no darle asco a ella?, y ahí te das cuenta de lo arraigada que está la imbecilidad”²⁴⁷, comentaba en esos años a través de los medios de comunicación.

Pero mientras en el ámbito teatral se desarrollaba a través de la Asociación de Directores de Teatro, en la televisión su rostro se convertía en un habitué de las teleseries y los consumidores de este género comenzaban a conocerlo gracias a la notable interpretación de personajes que eran lo opuesto a lo que le gustaba representar en las tablas. Su participación en las destacadas teleseries de Televisión Nacional de Chile (TVN) *Iorana* (1998), *La Fiera* (1999), *Romané* (2000) y *Pampa Ilusión* (2001), exitosas apuestas que significaron importantes dividendos económicos para el canal, permitieron que varios actores, entre ellos Alfredo Castro, fueran arrastrados de inmediato al ámbito público, debiendo enfrentar la sobreexposición que ello conlleva. Alfredo Castro sólo volverá a tener esa proporción de cobertura el año 2008 debido a su alabada interpretación en la cinta nacional *Tony Manero* de Pablo Larraín, película que obtuvo un enorme reconocimiento tanto en Chile como en el extranjero.

Este éxito y la tendencia a dedicarse a la comedia en televisión llamó la atención de la prensa de finales de los años noventa, quienes en entrevistas intentaban clarificar como un actor y director tan hermético, ligado principalmente a la investigación y a la academia, se desenvolvía en un medio tan frívolo y poco docto como la televisión. Al referirse a este

²⁴⁷ CASTRO, Alfredo en *Alfred* de Claudia Donoso, revista *Mujer, La Tercera*, Chile, mayo de 2000, página 44.

punto, Castro evidencia nuevamente las contradicciones que recorren su discurso, pues por un lado le señala al periodista Javier Ibacache que le “gusta en televisión lo que no me gusta en el teatro. Es decir, construir, disfrazarme, cambiar y ser otro. Aquí encontré el goce de hacer algo de lo cual renegué mucho en teatro, donde no lo he probado tampoco. Tal vez sea prejuicio”,²⁴⁸ mientras que respecto al mismo tema manifiesta que trabajar en televisión “es bien desquiciante. O sea, después de hacer clases, de estar con los alumnos hablando, porque siempre hay un nivel interesante de conversación, de debate, llegar a grabar esos guiones que son de repente de una estupidez desatada..’que te quiero, que no te quiero, que si me quieres’ es una imbecilidad. Es fuerte, es deprimente. No me pasa solamente a mí, sino a todos los actores. No es grato para un actor tener que estar diciendo estupideces”.²⁴⁹ La periodista Marialí Boffil le consulta “¿Por qué rechazas el facilismo en el teatro y lo aceptas en la televisión?”²⁵⁰, a lo que el actor contesta “porque me gusta la televisión, lo paso bien. Me gustan los roles que hago. Me provoca un tedio insoportable la espera, el exceso de trabajo, toda la tensión que implica este trabajo, pero lo que me ha tocado hacer en televisión lo he hecho porque realmente me ha gustado. Son personajes que no están tan distantes de lo que hago en el teatro: bastante poco comunes, marginales también”.²⁵¹

Durante 1998 y 1999 Alfredo Castro continúa con sus labores docentes. Es así que dirige las obras *No es una mujer, es una madre*, llevada a escena por los egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, cuya temporada se realizó en la sala Nuval

²⁴⁸ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro recupera La Memoria* de Javier Ibacache. Op. Cit. Página 5.

²⁴⁹ CASTRO, Alfredo en “*Es desquiciante trabajar en televisión*” de Marcelo Soto. Op. Cit. Páginas 74-75.

²⁵⁰ BOFFIL, Marialí, “*Este país me parece demasiado extravagante como para perder el tiempo en otro lugar*”, *La Tercera*, Chile, 23 de mayo de 1997, páginas 12-13.

²⁵¹ CASTRO, Alfredo en “*Este país me parece demasiado extravagante como para perder el tiempo en otro lugar*”. Op. Cit. Páginas 12-13.

desde el 30 de mayo de 1997, y *Yo sólo soy casualmente yo*, adaptación de la pieza *Kaspar* de Peter Handke desarrollada con los estudiantes de la Escuela de Teatro de Fernando González, producciones que también consiguen páginas en los diarios *El Mercurio* y *La segunda* respectivamente.

1998 finaliza con un traspie para el director. Ese año decide llevar a escena la obra *Giles de Raíz* de Vicente Huidobro, mientras se encontraba en pleno proceso de grabación de la teleserie ambientada en Isla de Pascua. Esta vez Alfredo no se enfrenta ni a la burocracia ni a la reacción negativa de la prensa, en esta ocasión sus pares, los actores, son quienes deciden desertar del proyecto a pocos días de iniciarse el período de ensayos. Francisco Melo, Eduardo Barril y José Soza, entre otros, se restan de la iniciativa que se presentaría en el teatro Nacional Chileno a finales de ese año. “Los actores ahora están más cómodos que nunca, porque tienen muy buenos contratos. Antes los contratos en TV eran por seis meses y después quedabas literalmente cesante (...) Ahora los contratos se negocian por años. Entonces, la gente no tiene necesidad de embarcarse en proyectos teatrales, prefieren hacer cine o descansar”.²⁵²

1998 resultó un año intenso para Chile. Durante esos doce meses diversos hechos que conmocionaron a la opinión pública se sucedieron, haciendo transitar a los ciudadanos por diversas emociones y estados de ánimo. La algarabía y alegría masiva se desató gracias a los logros deportivos conseguido por representantes nacionales ese año. A través de la televisión, el tenista Marcelo Ríos conmocionó a buena parte de Chile durante el partido que le permitió convertirse en el primer iberoamericano en alcanzar el número uno del ranking mundial de la Asociación de Tenis Profesional (ATP). Meses después la selección

²⁵² CASTRO, Alfredo en “*Los actores están más cómodos que nunca*”, S/A, *El Mercurio*, Chile, 25 de julio de 1998, página C25.

chilena de fútbol haría lo propio con su participación en el Mundial de Fútbol realizado en Francia, tras doce años de ausencia en este tipo de competencias. La presencia del equipo nacional provocó un éxodo masivo de compatriotas, que con más ganas que recursos se trasladaron al país galo con el fin de vivir in situ la experiencia mundialera, que finalmente concluyó con la selección nacional eliminada en octavos de final del torneo.

En términos políticos, Chile fue sede de la segunda versión de la Cumbre de las Américas, efectuada en Santiago, y que convocó a numerosos mandatarios del continente, entre ellos el presidente de Estados Unidos Bill Clinton, quienes arribaron a nuestro país con el fin de debatir respecto a políticas de desarrollo para la zona.

El 16 de octubre el entonces senador vitalicio, Augusto Pinochet es detenido en Londres, lugar al que había llegado por motivos médicos, por orden del juez español Baltazar Garzón debido a los crímenes cometidos durante la dictadura en Chile. Ese será el inicio de un extenso proceso que determinó que Pinochet permaneciera 17 meses en prisión en Inglaterra mientras se tramitaba su extradición a España, donde sería procesado por crímenes de lesa humanidad. Esta acción significó el masivo traslado de adherentes y de la defensa de Pinochet a Londres para evitar que la extradición se realizara. Finalmente y tras casi un año de proceso, el ministro inglés Jack Straw decidió que el ex dictador a sus 84 años no estaba en condiciones de salud para enfrentar un proceso judicial y es liberado por razones humanitarias. Sin embargo, a su arribo al país, el entonces deteriorado Pinochet llega al aeropuerto de Santiago y sin dificultad alguna se pone de pie y camina con soltura por la loza del recinto, en una imagen que recorrió el mundo escandalizando a organizaciones humanitarias.

5.1- Vuelco realista

Tras el *impasse* que significó la cancelación de *Giles de Raíz*, Alfredo Castro es el encargado de encabezar el próximo montaje del teatro Nacional Chileno: *Hechos Consumados*. La pieza, de autoría del dramaturgo Juan Radrigán, se reinstala en la cartelera capitalina a mediados de octubre y es protagonizada por Amparo Noguera, José Soza, Pepe Herrera y el entonces joven actor Benjamín Vicuña. Antes, en 1981, se estrenó por primera vez en la sala Bulnes bajo la dirección de Nelson Brodt.

En esta ocasión y en los que serán sus trabajos posteriores, Castro acudirá a textos ya escritos o a la adaptación de novelas, a través de los cuales continuará puliendo su estilo escénico, el que continúa teniendo como gran premisa abordar las historias más allá de lo meramente anecdótico y obvio.

El texto de Radrigán lo enfrenta nuevamente a temas marginales, esta vez en medio del Chile dictatorial y en crisis económica una pareja de desconocidos - Emilio y Marta- llegan a un terreno aparentemente baldío luego de que uno ha salvado al otro de morir ahogado. A pesar de que inicialmente se muestran reacios a hablar de sus vidas, terminan convirtiéndose en compañeros esa noche, la que será interrumpida por la presencia del poder -que como es habitual en los trabajos de Radrigán no está materializado de manera evidente- que manifestado en el humilde cuidador, los obligará a abandonar el recinto simplemente porque es propiedad privada. “Hoy más que nunca, es necesario hablar de este país, con este país y por este país. Está claro y me he reencontrado con el teatro que añoraba. Y eso me ha hecho muy bien”²⁵³, comenta días antes del estreno, anunciando

²⁵³ CASTRO, Alfredo, S/A, en *El Mercurio*, 15 de octubre de 1997, páginas 6-7.

además que sus futuros proyectos se basarán en textos de escritores nacionales como Diamela Eltit y Carlos Droguett.

La puesta en escena de Castro incorporó como innovación la ampliación de la lectura del original, equiparándolos con los procedimientos de sometimiento de la clase media, modificación que dejó conforme al autor de la pieza, Juan Radrigán. “Me sorprendió que en ese montaje se aludiera a la clase media y que los diálogos de los 70’ no se resintieran. En el fondo hay algo amargo. Si la obra funciona como entonces, significa que las cosas no han cambiado mucho”.²⁵⁴

A pesar del apego al texto, las modificaciones realizadas por Castro permiten evidenciar su proceso creativo. “Si Radrigán escribe una obra que se llama *Hechos consumados* y yo tengo que ponerla en escena, no es lo que Radrigán escribió lo que yo pongo en escena, no te quepa duda. Es una reconstitución de una escena de Radrigán releída y reinterpretada por mí”²⁵⁵, reitera. Además añade respecto a los aspectos novedosos que inyectó a la pieza que “si Radrigán me pide que ponga en escena un sitio baldío a la salida de Santiago, donde hay ropa colgada y unos tachos con no sé qué más, yo le digo yo no puedo hacer eso porque esa pobreza ya no existe, esa pobreza cambió de cara, desde la llegada de la ropa americana a Chile, desde la llegada de ‘sacar a mil’ o ‘todo a quinientos’, la mirada de la pobreza en Chile es otra”.²⁵⁶ *Hechos consumados* conmocionó al público de la época y también a la gente del mundo teatral y el año 2010 fue seleccionada entre las 17 obras claves de las artes escénicas nacionales y se volvió a remontar en el marco de la

²⁵⁴ RADRIGÁN, Juan en en *Santiago a mil es volver a sentir*. Catálogo Santiago a Mil 2010. Op. Cit. Página 33.

²⁵⁵ CASTRO, Alfredo en “*Seguiré buscando de qué modo instalar la subversión*” de Maira Mora, www.artes.uchile.cl, 10 de enero de 2009. Disponible en http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=49366.

²⁵⁶ CASTRO, Alfredo. *Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria*, 5 y 6 de enero, 2009.

realización del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil. El montaje también fue significativo para Castro, quien en una experiencia similar a una epifanía se da cuenta que para él marcó “un hito muy importante, yo me encontré con una obra que contaba una historia de principio a fin y hacerla me produjo una cantidad de satisfacciones muy personales. Por lo tanto cuando empecé este proyecto (*Patás de Perro*), lo primero que traté de hacer es que se contara la historia de una forma clara para que la gente no se distrajera pensando ‘qué significará esto’, esta es la alternativa esta vez”²⁵⁷, lo que a juicio del periodista Javier Ibacache “resume el interés del actor por sacudirse del hermetismo y de la metáfora de los textos”.²⁵⁸ De aquí en más Alfredo Castro se acerca al realismo que tanto había evitado tiempo atrás y era seducido por la claridad en términos teatrales, sin embargo enfatizaba también que aquello no significaba que “el hecho de reconocer el fin de un ciclo no significa que esté disponible para contar historias fáciles o estúpidas. No me interesa. (...) Pienso que la obra no está narrada tan aristotélicamente para decir que no me reconozco (...) No siento que esté transgrediéndome”.²⁵⁹

El siguiente proyecto es *Patás de perro*, obra homónima del libro de Carlos Droguett (1965) que abordaba la problemática de la discriminación padecida por Bobi, un niño de 13 años que poseía extremidades de perro de la cintura para abajo. El elenco responsable de llevar a escena este proyecto estaba compuesto sólo por hombres, los que además compartían con Castro en televisión. Rodrigo Pérez, Francisco Melo, Francisco Reyes, Andrés Céspedes, Óscar Hernández, Sergio Hernández, Mario Poblete y Juan Pablo Ogalde -entonces alumno de la Escuela de Fernando González- dieron vida al montaje que

²⁵⁷ CASTRO, Alfredo en “*Los hombres son más crueles frente a la diferencia*” de Cristián Labarca, *La Nación*, Chile, 13 de mayo de 2000, página 39.

²⁵⁸ IBACACHE, Javier. *La renovación teatral de Alfredo Castro, La segunda*, Chile, suplemento de espectáculos, 11 de mayo de 2000, página 4.

²⁵⁹ CASTRO, Alfredo en *La renovación teatral de Alfredo Castro* de Javier Ibacache. Op. Cit. Página 4.

se estrenó el 13 de mayo del año 2000 en el Galpón 7 del barrio Bellavista. Como ha sido una tónica en sus direcciones, Alfredo Castro da la oportunidad a jóvenes intérpretes de que debuten en sus trabajos, oportunidad que tiempo atrás tuvieron Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia, Amparo Noguera y Pablo Schwarz y nombres más nuevos como Benjamín Vicuña, el mismo Juan Pablo Ogalde y también su esposa, Taira Court.

Patas de Perro también sería atravesada por una polémica. Con la intención de contextualizar el momento histórico en que la novela de Droguett se ambienta -años cincuenta-, Alfredo Castro y Rodrigo Vega -encargado del diseño escenográfico del montaje- deciden que en el fondo del escenario iría una foto de quien en la novela era entonces presidente de Chile, Carlos Ibáñez del Campo. El director entrega este antecedentes a través de la revista *Paula*, lo que despierta la molestia de los descendientes de Ibáñez, quienes días antes del estreno se comunican con Castro solicitándole que elimine la imagen o si no se verán en la obligación de emprender acciones legales. “Le expliqué que la foto estaba puesta en el escenario por razones de época, porque la obra transcurre en los años 50’ y le dije que requería de la foto institucional típica de toda oficina de Estado, que es la del Presidente. Entonces se refirió a la historia del famoso barco²⁶⁰ y le contesté que yo no podía hacerme cargo de un mito que todo el mundo comenta”²⁶¹.

A pesar de considerar que la lectura que los familiares del general Ibáñez realizaron de la fotografía puesta en escena es errónea, Alfredo Castro cede a las presiones y retira la imagen de la escenografía, no sin antes manifestar que actuó “con miedo porque todavía no sé dónde estoy parado en este país. Que alguien se atreva a presionarte de esa forma, con

²⁶⁰ A pesar que no se ha podido comprobar fehacientemente, el mito que señala que durante la administración de Carlos Ibáñez del Campo se ejecutó una férrea persecución contra homosexuales, la que habría finalizado con el lanzamiento al mar de personas de esta condición. Esta es una de las situaciones más difundidas de nuestra historia.

²⁶¹ CASTRO, Alfredo en *Alfredo Castro debió censurar imagen de Carlos Ibáñez* de Melanie Jösch, *La Tercera*, Chile, 21 de mayo de 2000, página 56.

ese tipo de amenazas, me parece muy complicado. Yo todavía siento el terror de la época militar y reacciono con temor²⁶², senteció.

Con una nueva administración, encabezada por Ricardo Lagos Escobar - candidato al que Alfredo Castro había apoyado públicamente por considerarlo un hombre preocupado de la cultura y a quien había tenido ocasión de ver en importantes espectáculos nacionales- el director se sumerge en un nuevo proyecto, pero esta vez sólo como actor. Además, después de tres años deja la presidencia de la Asociación de Directores de Teatro.

La nueva apuesta en que se puede ver a Castro se titula *Eva Perón*- obra prohibida del escritor argentino- francés Copi-, donde interpreta a la gran figura argentina en el montaje dirigido por Marcial Di Fonzo. En esta puesta en escena se reencuentra con amigos como Rodrigo Pérez, Pablo Schwarz, Francisco Reyes y Mario Poblete dando vida a una pieza centrada en el mito de la primera dama trasandina que se estreno el 8 de junio de 2001 en la sala 602 (actual teatro Facetas). El primer aspecto que despertó la atención de los medios fue ver a Alfredo Castro interpretando un personaje femenino, sin embargo el actor manifiesta que “la obra no trata sobre Eva Perón y el personaje no es Eva Perón. Evidentemente es un juego de palabras el que estoy haciendo, pero el tema es éste: la nostalgia de Latinoamérica”.²⁶³

Sus siguientes trabajos como director tendrán como eje común la utilización de piezas de destacados y vanguardistas poetas, dramaturgos y escritores, a través de los cuales Alfredo Castro continuará provocando ese remezón en el espectador, ahora de un modo más evidente que en sus comienzos. *Las sirvientas* de Jean Genet se monta el año 2002, *Devastados* de Sarah Kane reúne en escena a Luis Gnecco y Paulina Urrutia el

²⁶² Ibidem.

²⁶³ CASTRO, Alfredo en “*El cáncer es una metáfora de Eva Perón*” de Juan Antonio Muñoz, *El Mercurio*, Chile, 3 de junio de 2001, página E13.

mismo año, posteriormente será la escritora nacional Diamela Eltit la escogida para llevar a escena, con su novela *Mano de Obra* (2003), retornar a Sarah Kane el año 2005 con *Psicosis 4:48*, y volver a trabajar sobre la obra de Eltit en 2009 a través de la adaptación de *Jamás el fuego nunca*.

La elección de estos autores es, para la profesora Soledad Lagos, un deseo de “estar diciendo algo que tiene relación con Chile aunque estén hablando del suicidio de Sara Kane o de otra cosa. Son siempre textos que están siendo llevados a escena con el objetivo de que la gente que los vea acá se lleve la tarea para la casa de sacar las conclusiones y hacer las propias correcciones”.²⁶⁴ A pesar que sus motivaciones escénicas son ahora otras, Castro ha escudriñado en textos que podrían resultar tan ajenos como *Las sirvientas* de Jean Genet y “(Castro) ha logrado captar el centro de las proposiciones de los autores que toma. Eso es un trabajo muy difícil de hacer. Muchas veces se leen las obras, pero llegar al centro de éstas es más complejo. Alfredo tiene una preparación muy grande para lograr captar el estilo fundamental de las obras que él busca”²⁶⁵, explica el comentarista Agustín Letelier.

En paralelo al montaje de estas piezas ronda en la cabeza de Alfredo Castro la idea de establecer un espacio desde el cual pueda dar cuenta de sus propuestas y búsquedas escénicas, compartir sus preceptos y sobre todo potenciar la investigación teatral. Tras sortear algunas trabas burocráticas, el año 2006 se inaugura el Centro de Investigación Teatro La Memoria, trinchera desde la que Alfredo Castro promueve la innovación escénica. El recinto -ubicado en pleno barrio Bellavista- comenzó dictando cursos de actuación y dirección, pero a la fecha se ha convertido en una sala de teatro con una nutrida

²⁶⁴ Entrevista a Soledad Lagos.

²⁶⁵ Entrevista a Agustín Letelier.

programación, un punto desde el cual pensar y replantearse el quehacer escénico y por su puesto un lugar desde el cual embarcarse en nuevos proyectos.



6- Reconocimiento final

El trabajo de Alfredo Castro y la compañía de teatro La Memoria es uno de los grandes protagonistas de la historia del arte escénico nacional. Si bien Castro ha declarado en continuas oportunidades que sus obras, sobre todo la Trilogía Testimonial de Chile, no fueron valoradas y que este reconocimiento llegó tiempo después, esas apreciaciones tienen más de sentimentalismo que de verdad.

La propuesta de la Trilogía Testimonial de Chile les permitió instalarse en la escena nacional, pues nadie duda ni hoy ni hace por lo menos unos diez años del talento, esfuerzo, trabajo, disciplina y rigor de Paulina Urrutia, Amparo Noguera, Rodrigo Pérez y el propio Alfredo Castro. La búsqueda de Pérez y Castro significó que, por ejemplo, en el año 2006 los críticos Agustín Letelier, Pedro Labra, Javier Ibacache y Juan Antonio Muñoz -a petición de un medio de comunicación- elaboraran una lista con los diez mejores directores de teatro, lista que encabezó Alfredo Castro debido a que según los especialistas “(Alfredo) es un nombre decisivo en la instalación de una nueva estética del inconsciente a partir de la trilogía que montara junto al grupo La Memoria a comienzos de los 90. En ella definió un estilo tributario de la metáfora, la paradoja y de un lenguaje de fuerte carga simbólica que se asienta en las zonas más oscuras de la chilenidad”.²⁶⁶ Secunda a Castro en la lista Rodrigo Pérez, ambos superando uno de sus maestros, Ramón Griffero y a consagrados nombres como Raúl Osorio y Gustavo Meza.

Si algo se puede concluir de este proceso investigativo es que Alfredo Castro es el gran cerebro tras el teatro La Memoria, quien encontró un equipo dispuesto a ponerse al

²⁶⁶ IBACACHE, Javier en *Alfredo Castro y Rodrigo Pérez son los mejores directores de teatro* de Verónica Marinao, *El Mercurio*, 17 de agosto de 2006, página C12.

servicio de sus aspiraciones y desde sus respectivas disciplinas hacer aportes fundamentales para cada uno de los montajes. Rodrigo Pérez, Paulina Urrutia, Amparo Noguera, Rodrigo Vega, Miguel Miranda y Francesca Lombardo comprendieron y se sumergieron en el imaginario de Castro logrando piezas enormemente simbólicas, íntimas y conmovedoras. La Trilogía Testimonial no hubiese sido lo mismo sin la cuidada y emotiva interpretación de los actores, sin la austeridad perturbadora que Rodrigo Vega le imprimió a cada una de las puestas en escena, y que decir de la música de Miguel Miranda y el aporte teórico de Francesca Lombardo en *Historia de la sangre*. Es este grupo y esas piezas lo que en rigor constituyen el teatro La Memoria, a pesar que tras la separación del equipo Castro haya continuado firmando con la denominación.

Al ser un trabajo proveniente de un área tan personal e íntima del director puede entenderse la melancolía y en ocasiones molestia excesiva con que asumió las interpretaciones a sus obras cuando se sintió incomprendido.

La mezcla de utilización de fuentes testimoniales y las influencias escénicas de Antoine Artaud, hicieron que la propuesta de Alfredo Castro no sólo fuese novedosa e innovadora sino que funcionara a la perfección y lograra el gran objetivo que el director buscaba: interpelar desde lo emotivo al espectador. Posteriormente y a pesar de recurrir a nuevas fuentes - ya no testimoniales- sobre las cuales trabajar, y que sus propuestas dieron un giro hacia el realismo, los montajes de Alfredo Castro mantienen ese espíritu inicial y ese sello que habla de Chile, aunque se trate de textos que pueden ser leídos en cualquier parte del mundo y que no remitan sólo a la realidad chilena.

También es posible establecer que tras la Trilogía Testimonial de Chile, Castro da un vuelco en sus propuestas. Del enorme hermetismo y simbolismo presente en las tres obras pasamos a propuestas más clásicas, en las que emerge una estructura narrativa

dramática mucho más cercana al realismo. Sin duda, el llevar a escena *Hechos Consumados* de Juan Radrigán contribuyó a ese vuelco. En términos generales y a pesar de tener intereses y objetivos claros, el trabajo de Alfredo Castro no se aprecia repetido, ni mucho menos tedioso, al contrario, tal como señala la investigadora María de la Luz Hurtado, “posee una consistencia, creatividad, capacidad simbólica, de manejo estético que siempre sorprende y que puede pasar de los refinamientos máximos (*La manzana de Adán*, por ejemplo) y a los desbordes máximos (*Mano de obra*) sin perder su estilo”,²⁶⁷ con la certeza de quienes dominan sus propias formas.

La relación entre el trabajo de la compañía La Memoria con las circunstancias que vivieron sus integrantes, especialmente Alfredo Castro y Rodrigo Pérez, son determinantes para entender sus obsesiones e intereses. No debe resultar extraño que Castro decida transitar por temas y personajes marginales, no entendidos desde la pobreza, sino desde la exclusión, pensando que durante su formación como actor padeció este tipo de exclusión, debido al momento político vigente, lo mismo que le ocurrió a Rodrigo Pérez en la escuela de Psicología de la Universidad de Chile. Lo anterior también se aplica en el caso de la búsqueda inicial de un lenguaje propio e innovador. Al formarse en un período de fuerte represión política y censura como es la dictadura, los actores debieron encontrar nuevas formas de decir sin decir, situación que sembró en esa generación (Andrés Pérez, Aldo Parodi y el propio Alfredo Castro, entre otros) un germen creativo importante. Aportó en este sentido también el trabajo emprendido con Ramón Griffiero. Este interés por las temáticas marginales también podría reconocerse en el trabajo cinematográfico de Alfredo Castro, ya que a pesar de haber participado en cuatro películas- estrenadas a la fecha de

²⁶⁷ Entrevista a María de la Luz Hurtado.

entrega de este proyecto- en las dos cintas en que tuvo una participación mayor a la de sólo un intérprete, se le vio dando vida a sujetos absolutamente excluidos, como es el caso del homosexual sicótico que interpretó en *Fuga* de Pablo Larraín, y al asesino marginal Raúl Peralta de la cinta *Tony Manero* del mismo autor.

Alfredo Castro, junto a directores como Andrés Pérez, Mauricio Celedón, los integrantes de la compañía La Troppa, reabrieron un debate que años antes inició Ramón Griffero y que tenía que ver con las autorías. El trabajo de estos directores y compañías permitió evidenciar que el gran responsable del resultado de un montaje no es quien escribe el guión de la obra, sino quien decide cómo llevarla a escena. Los textos de estas piezas no dicen nada de la visualidad de las mismas, de lo que los espectadores pueden ver durante el montaje. Las décimas de Roberto Parra no se condicen con lo visto en *La Negra Ester*, así como tampoco los textos e imágenes de Claudia Donoso y Paz Errázuriz en relación a *La manzana de Adán*, por ejemplo. En el caso de *La Memoria* le añade singularidad a los montajes la interpretación de los actores, quienes evitan la mimesis o el realismo respecto a los referentes que las inspiran y a los símiles que éstos pudiesen encontrar en la realidad.

Durante sus años como director de teatro, Alfredo Castro ha desarrollado una especie de paternalismo. En cada nueva pieza hacía parte de su trabajo a un joven intérprete, que a modo de ungimiento religioso, tenía la oportunidad de ser dirigido por una figura importante y aprovechar las oportunidades que eso traería. Paulina Urrutia, Amparo Noguera, Benjamín Vicuña, Juan Pablo Ogalde y Taira Court fueron algunos de los “elegidos” de Alfredo Castro, quienes curiosamente son reconocidos en los diversos medios en los que incursionan.

Otro de los aspectos interesantes de esta investigación es que la mayoría de las fuentes consultadas provienen de medios masivos de comunicación- como diarios- a través

de quienes se pudo reconstruir el camino emprendido por el teatro La Memoria, llenar los espacios que la escasez de tiempo de los entrevistados causó, los errores en los que los mismos protagonistas incurrieron por la lejanía con los temas tratados y las contradicciones del equipo en el proceso. Durante la década del noventa los integrantes de la compañía de teatro La Memoria pudieron explayarse extensamente en sus propuestas -incluso antes de la Trilogía Testimonial de Chile- intereses, búsquedas e incluso responder a situaciones complejas y personales.

La importancia de los medios de comunicación en este período y la realidad de los mismos en la actualidad plantean dudas e incertidumbres respecto al futuro, ya que al no dar cuenta de los acontecimientos del mundo de la cultura vale la pena preguntarse ¿Cómo podrá aludirse o profundizar acerca de los procesos vividos en materias como el teatro, la danza, las artes visuales si los medios ya no dan cuenta de dichos procesos? Una pregunta que desalienta más que entusiasma, pues la fragilidad del teatro aumenta en la medida que los medios de comunicación no se refieran a los acontecimientos que en materia cultural suceden en el país. Es de esperar que la manifestación de esta frase inspire a otros a realizar trabajos que sin enormes ambiciones, den cuenta y documenten períodos y asuntos importantes en material cultural. En definitiva, que entusiasme a futuros investigadores a construir memoria.

Bibliografía

Fuentes documentales

a) Libros:

- Artaud, Antoine. El arte y la muerte /otros escritos, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2005.
- Artaud, Antoine. El teatro y su doble, Editorial Edhasa, Barcelona, 1978.
- Carrasco, Eduardo; Negrón, Bárbara. La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005. Ediciones Consejo de la Cultura y las Artes, Santiago, 2006.
- Cavallo, Ascanio; Salazar Manuel; Sepúlveda, Óscar. La Historia Oculta del Régimen Militar. Editorial Grijalbo, Santiago, 1998.
- Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos; Vidal, Hernán. Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980 Antología Crítica, Ediciones Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, Ceneca, Santiago, 1982.
- Ibacache, Javier. Santiago a mil es volver a sentir, Catálogo Santiago a Mil 2010, Santiago, Primera edición, 2010.
- Rojo, Grinor. Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983, Ediciones Michay S.A, España, 1985.
- Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- Stoppelman, Gabriela; Hardmier Jorge. Artaud para principiantes, Editorial Era Naciente, Buenos Aires, 1999.
- S/A. Diccionario Enciclopédico Salvat, Salvat Ediciones, Barcelona, España, 1997.

b) Sitios web:

- Facultad de Artes Universidad de Chile
http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=49366.
 - Santiago a mil
<http://www.santiagoamil.cl/es/?p=1741>.
 - Ramón Griffero
-

<http://www.griffero.cl/ensayo.html>

- La Nación

<http://www.lanacion.cl/sml-confirmo-que-victor-jara-fue-masacrado/noticias/2009-11-25/234350.html>

c) Revistas:

Revista Apsi, número 332, Chile, 1989

Revista Caras, número 133, Chile, 1993

Revista Caras, número 291, Chile, 1999

Revista Caronte, número 2, Chile, 2002

Revista Cosas, número 293, Chile, 1987

Revista Cosas, número 359, Chile, 1990

Revista Cosas, número 435, Chile, 1993

Revista Hoy, número 675, Chile, 1990

Revista Maga, número 3, Chile, 1990

Revista Mujer, Chile, 2000

Revista Paula, Chile, 2005

Revista Paula, Chile, 2006

Revista Punto Final, número 262, Chile, 1992

Revista Punto Final, número 292, Chile, 1993

Revista Qué pasa, Chile, 1997

Revista Ya, Chile, 1992

d) Diarios:

Diario Las Últimas Noticias, Chile, 5 de enero de 1988

Diario El Mercurio, Chile, 1 de julio de 1988

Diario La Segunda, Chile, 2 de noviembre de 1989

Diario La Nación, Chile, 13 de noviembre de 1989

Diario La Segunda, Chile, 19 de junio de 1990

Diario La Segunda, Chile, 28 de junio de 1991

Diario La Segunda, Chile, 24 de marzo de 1992

Diario La Segunda, Chile, 1 de abril de 1992

Diario El Mercurio, Chile, 6 de abril de 1992

Diario La Segunda, Chile, 3 de mayo de 1993

Diario La Nación, Chile, 7 de mayo de 1993

Diario La Nación, Chile, 18 de mayo de 1993

Diario El Mercurio, Chile, 30 de enero de 1994

Diario El Mercurio, Chile, 8 de enero de 1996

Diario La Segunda, Chile, 26 de mayo de 1996

Diario La Tercera, Chile, 23 de mayo de 1997

Diario La Nación, Chile, 27 de junio de 1997

Diario La Nación, Chile, 11 de julio de 1997

Diario El Mercurio, Chile, 15 de octubre de 1997

Diario La Tercera, Chile, 19 de octubre de 1997

Diario El Mercurio, Chile, 25 de julio de 1998

Diario La Segunda, Chile, 6 de mayo de 1999

Diario La Segunda, Chile, 11 de mayo de 2000

Diario La Nación, Chile, 13 de mayo de 2000

Diario La Tercera, Chile, 21 de mayo de 2000

Diario El Mercurio, Chile, 3 de junio de 2001

Diario El Mercurio, Chile, 17 de agosto de 2006

e) Radios:

- Radio Universidad de Chile (102.5 FM), Chile, programa Semáforo Matinal, 23 de marzo de 2010

f) Televisión:

- Platea 24, Televisión Nacional de Chile (TVN), 15 de enero de 2010

g) Tesis:

- Castro, Alfredo. Trilogía Testimonial de Chile. Tesis para acceder al título de actor, Santiago, Chile, 1993.

- Espinoza, Violeta. Tres montajes destacados de teatro chileno: Cinema Utopia (1985), La negra Ester (1988) y La manzana de Adán (1990). Tesis para optar al título de actriz, Santiago, Chile, 1999.

- Volpato, Paola. Mi escuela: panorámica histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Paola Volpato. Tesis para optar al grado de actor. Santiago, Chile, 1992.

h) Seminarios:

- Seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria, 5 y 6 de enero, 2009.

b) Entrevistas realizadas por la autora:

- Agustín Letelier: Académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Crítico teatral del suplemento Artes y Letras del diario El Mercurio. Entrevista realizada el 7 de enero de 2008 en las dependencias del campus San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Alfredo Castro: Actor y director teatral. Miembro fundador de la compañía de teatro La Memoria. Entrevista realizada el 28 de enero de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.

- Amparo Noguera: Actriz y miembro fundador de la compañía de teatro La Memoria. Entrevista realizada el 23 de octubre de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.

- Fernando González: Actor y director teatral. También se ha desempeñado como académico en la Universidad de Chile y en la escuela que lleva su nombre. Entrevista realizada el 12 de octubre de 2008 en la residencia particular del entrevistado.
 - Héctor Ponce: Académico de la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y coordinador del Diploma de Postítulo en Semiótica de dicha entidad. Entrevista realizada durante el desarrollo del seminario Memoria, archivo y testimonio. Lecturas en torno al teatro La Memoria, realizado el 5 y 6 de enero de 2009 en el Museo de Arte Contemporáneo, MAC, del Parque Forestal.
 - Javier Ibacache: Periodista y crítico teatral del diario La segunda. Coordinador de la Escuela de Espectadores. Entrevista realizada el 10 de marzo de 2010 en el Café Literario del Parque Bustamante.
 - María de la Luz Hurtado: Socióloga, investigadora y académica de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entrevista realizada el 19 de diciembre de 2007 en las dependencias del campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - Rodrigo Pérez: Actor y director teatral. Miembro fundador de la compañía de teatro La Memoria. Entrevista realizada el 14 de diciembre de 2009 en las dependencias del Centro de Investigación Teatro La Memoria.
 - Soledad Lagos: Académica de la Universidad de Chile y Universidad Mayor. Doctora en filosofía y dramaturgista. Entrevista realizada el 20 de junio de 2008 en el café Tavelli de la comuna de Providencia.
-