

:: CRÍTICA

Historia de amor: el sueño de la razón produce monstruos... la razón degradada, peores

Pedro Celedón B.

Historiador del arte y académico de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como docente en Madrid, Toulouse, París y Santiago. Su línea de investigación es arte actual y espacio público

Historia de amor, adaptación de la novela homónima de Régis Jauffret, es el último montaje realizado por la compañía Teatrocinema y su primera creación (desde 1990) que ha tenido a Laura Pizarro y Zagal como miradas externas en forma permanente, co-dirigiendo su puesta en escena. Al mismo tiempo, Laura también realiza la dirección de arte y Zagal compone la música.

Su temática es mucho más profunda que el drama de género de connotaciones clasistas que sirve de epidermis a la historia. La obra es en verdad el escenario de un campo de múltiples batallas que se libran al unísono, en una puesta en escena en la cual contenido y forma generan emociones contrapuestas: la repulsión sin tregua que causa la historia que se narra, y la seducción de un montaje que roza lo magistral pareciendo visitado por el “duende de los andaluces”, aquel encanto misterioso que se le adjudica al estado de inspiración de bailaoras y músicos en una gala flamenca.

La razón degradada como sustento de acciones

Es significativo, para extender la lectura de esta obra desde las acciones específicas de esa pequeña muchedumbre solitaria que encarnan sus protagonistas, el hecho de que la figura masculina no tenga nombre –como tampoco lo tiene en la novela–. Así, se nos confronta *al hombre* y en ello a la humanidad. *Hombre* y su víctima (La mujer, Sofía Galot) despliegan aquí conflictos profundos que activan mecanismos de una cultura que equivocadamente descansa, porfía e impone su confianza en un pensamiento racional totalmente degradado, desde aquel que conceptualizara en la madrugada de la modernidad Immanuel Kant, entusiasmara a Karl Marx y que continuara en almas como la de Jürgen Habermas.



Gentileza Teatrocinema.

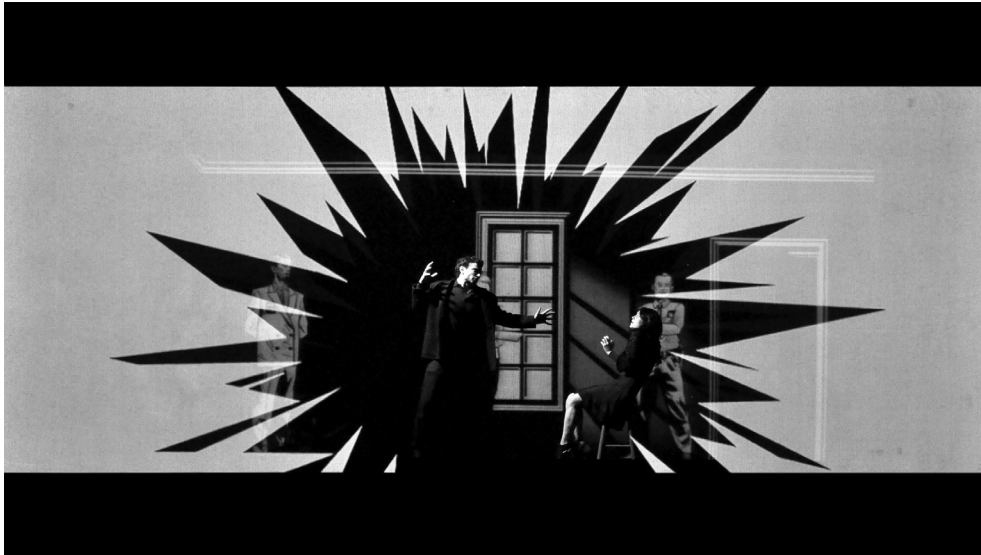
Historia de Amor. Dirección: Zagal. Compañía Teatrocinema, 2013. Fotografía: Montserrat Quezada.

El *protagonista anónimo* de esta obra es eco certero de un accionar que ha ido empobreciendo al pensamiento racional, que ya en sus inicios gloriosos alarmaba a espíritus liberales como el de Goya, quien en uno de sus grabados de 1799 alerta: "El sueño de la razón produce monstruos". Este título lo podemos leer como una defensa artística de la intuición ante el prestigio de esta nueva razón científica que se empoderaba de los espíritus de su época.

Las huellas de una razón que no reniega de la ética, de la moral, del límite de sus argumentos, brillan aún en las academias. Sin embargo, esta razón, en la vida social, ha sufrido un proceso de degradación, empobreciendo sus contenidos, ensimismándose en retóricas auto-referentes y sobre todo adaptándose a principios mercantilistas que por su propia esencia se hallan sometidos a imperativos económicos en los cuales la ética y la moral no son factores relevantes. Solo una razón degradada puede transformar a todas las relaciones en mercancía y, con ello, a todo acto en una transacción.

El protagonista de *Historia de Amor* actúa sustentado desde un modelo de pensamiento que se justifica a sí mismo y fija sus propios límites ontológicos, epistemológicos y axiológicos. Su expresión en la obra es vía el monólogo, réplica del modelo triunfante de pensar-actuar-sentir, propiciando un individuo entregado a la subjetivación radical de visiones extremadamente personalizadas de su interior y del exterior. En ese micro-universo hecho o adquirido, a la medida, todo semejante pasa de ser "el otro", a una mera proyección de sus deseos.

Qué duda cabe que es el sueño de una razón degradada, atrofiada y fuera de su eje el que vive el profesor de inglés parisino protagonista de la obra, generando la monstruosidad de una historia que vamos descubriendo cada vez más salvaje, repudiable, insana, en tanto avanza hasta su declaración máxima cuando nos confiesa que todo aquello constituye "su única historia de amor". Este hombre anónimo actúa como un "macho" que toma por la fuerza a la mujer que lo atrae, como lo han hecho soldados, dioses míticos e invasores de todas las épocas y culturas,



Gentileza Teatrocinema.

Historia de Amor. Dirección: Zagal. Compañía Teatrocinema, 2013. Fotografía: Montserrat Quezada.

a pesar de la resistencia que ellas realicen. Elige sin reciprocidad a Sofía Galot, tal como elige cualquier producto en un supermercado. Ella lo perturba y eso lo incita primero a capturarla, luego a retenerla y reiterar su acoso más allá de los límites que por prudencia se había auto fijado. Incapaz de generar una atmósfera de seducción, el profesor actúa como un invasor, con ese lívido maldito con que los torturadores (muchas veces, sabemos, agentes del estado) se sienten atraídos por las/os torturadas/os. La muerte de Eros aquí es evidente. Jamás el Amor podrá entender que es posible sentir atracción por poseer a la fuerza a quien no puede sino detestarte.

Vestido desde la *razón degradada*, este personaje no nos enfrenta a un enfermo mental en el sentido estricto del término; tampoco a un ser marginado, sino que nos devela que estamos frente a un alma cuyo principio femenino, su *ánima*, según Jung, está atrofiada y vive exacerbadamente su principio masculino. Es una psiquis en desequilibrio la que lo lleva a actuar, tomar decisiones, leer el mundo. Este proceder es propio de la personalidad neurótica que describe la psicoanalista Karen Horney, caracterizándola como aquella que genera continua agresividad, cultiva el sadismo, manipula su entorno laboral y afectivo desde la "desvergüenza, el mayor de todos los vicios humanos" (Eurípides 44).

La obra (siguiendo a la novela) se nos ofrece a través del monólogo del victimario. Como señalamos anteriormente, este es un eco de esa *razón degradada* autorreferente, como también lo es de un poder unilateral, irreflexivo e incapaz de ver al otro, incapaz de escuchar su dolor. Convencido de sus argumentos, sus actos se guían por programas y cálculos, tesis acomodaticias, verdades líquidas, mutables, en un horizonte circular que solo escucha su conveniencia, su ganancia, vale decir, su ego: "Yo, mí, mí, yo, mí, mí, yo, mí, mí..., toda la noche, yo, mí, mí; yo, mí, mí, yo, mí, mí. . . Lo único que oigo. . . A pesar de las lágrimas. . . Yo, mí, mí, yo mi mí. . ." (Harrison, la traducción es mía).

Sofía Galot, la co-protagonista de esta historia, también arrastra heridas profundas en su interior. Ella asume su *ánimus* (principio masculino en el inconsciente femenino, según



Historia de Amor. Dirección: Zagal. Compañía Teatrocinema, 2013. Fotografía: Montserrat Quezada.

Jung) en forma alterada. Su feminidad es vivida como algo pesado, estereotipado (que se refleja sobretudo en la escena en que arrastra su cartera gigante). Intenta huir pero no logra rebelarse. Pide apoyo a la autoridad judicial (arquetipo de figura paterna) pero no ratifica la denuncia, lo que lamentablemente es una realidad mundial. Ante ello, es peligrosamente fácil acusar a Sofía “de dejarse-hacer”, como lo señala su victimario para encontrar la excusa que la convierta de víctima en cómplice de sus deseos, situación que se repite en varios actos en que la emborracha, la toma a la fuerza, la obliga a acompañarlo, argumentando luego: “podría haber huido si quería... podría haber gritado”. Esto es eco de una “lógica” que se impone en las casi 150.000 denuncias de violencia contra las mujeres en Chile, y que en juzgamientos o sanciones suelen ser deficientes, pudiéndose detectar en ello patrones socioculturales discriminatorios que influyen en las decisiones de los funcionarios, en todos los niveles de la rama judicial (Adimark).

Frente a esta problemática, la obra no es ambigua. Solo estando extremadamente distraídos podemos hacer abstracción de que Sofía es llevada a un estado de shock, situación estudiada en sus inicios por la psiquiatría y luego por la inteligencia militar a través de los efectos que producen los electro-shock en las personas. Posteriormente, estos métodos son extrapolados y aplicados para introducir cambios no solo a prisioneros torturados, sino a la sociedad en su conjunto, lo cual queda extremadamente claro en escritos de Naomi Klein. En estado de shock, el individuo no se defiende con eficiencia, como tampoco lo hacen las comunidades. Es allí donde se le imponen modelos de vida que en condiciones normales repudiaría, según Klein: el neoliberalismo en Chile después del golpe de estado¹. En el caso de *Historia de Amor*, la mujer violentada es llevada por su agresor nada menos que al matrimonio y a procrear un hijo.

1 Ver “La doctrina del shock” de Naomi Klein. Conferencia disponible en youtube.com.

Este accionar del alma dirigida por un pensamiento *racional degradado* provoca en la obra la monstruosidad de una familia que podemos adivinar permanentemente habitada por el maltrato. Si extrapolamos sus efectos a nivel social, veremos monstruosidades en donde lo violado es la dignidad de los pueblos, los derechos civiles, los derechos humanos, el equilibrio ecológico, todos cometidos desde discursos que justifican lógicamente su “historia de amor”: a la patria, a la seguridad mundial, a la libertad de un mercado que a modo de ejemplo tiene a 870.000.000 de personas sufriendo un hambre que mata a nivel mundial, y, en lo que va de este año, a más seres humanos que el Sida, la malaria y la tuberculosis juntas².

Un teatro de la luz

Abordando ahora la obra desde la construcción de su puesta en escena, podemos confirmar que la investigación que asume Teatrocinema con la trilogía *Sin Sangre* (2007), *El hombre que daba de beber a las mariposas* (2010) y ahora *Historia de Amor* (2013), intenta un desplazamiento desde ese *teatro de objetos* con el cual pudimos identificarlo, hacia un *teatro de la luz*. Este se construye técnicamente desde un dispositivo escénico compuesto por tres espacios: una pantalla (p1) de 3x7 metros próxima al espectador; el espacio de los actores, un tubo rectangular de diez metros de largo por dos de fondo, hacia donde está enfocada la parrilla de luz y las luces laterales, manteniendo en el suelo dos platos giratorios desde *Sin sangre*. Finalmente, una pantalla trasera de 3x7 metros (p2).

La investigación ha permitido el aporte de Rodrigo Bazaes, Cristián Reyes, Cristián Mayorga, Luis Alcaide, Dauno Totoro, Matías del Pozo, Mirko Petrovich, Laura Pizarro, Zagal, Montserrat Quezada y Vittorio Meschi, creando entre todos un *teatro de la luz* que propone un juego visual capaz de mezclar en vivo imágenes en dos y en tres dimensiones. Esta situación altera la percepción

Historia de Amor

De Teatrocinema

Estrenada en junio 2013. Teatro de la Universidad Católica, Santiago de Chile.

Texto original: Régis Jauffret.

Adaptación: Zagal y Montserrat Quezada.

Dirección: Zagal.

Dirección de arte: Laura Pizarro y Vittorio Meschi.

Elenco: Julián Marras e Ita Montero.

Producción: Guillermo Gallardo Prat.



Gentileza Teatrocinema.

Historia de Amor. Dirección: Zagal. Compañía Teatrocinema, 2013. Fotografía: Montserrat Quezada.

del espectador, ya que nuestro ojo se confunde y por momentos no distingue la bidimensionalidad de lo que ve. Es nuestra mente la que termina por leer en los estímulos luminosos movimientos y objetos que no existen o están lejos de su forma real. El cerebro –que es más rápido que nuestra conciencia– recibe códigos y responde auto-engañándose, permitiendo en *Historia de Amor* escenas como la de la citroneta, en la que al ver enmarcados los rostros de los protagonistas en su interior, apreciamos cómo se desplazan e incluso se elevan, salen de la tierra, viajan por el espacio, cuando en realidad han estado sin moverse del piso y solo han inclinado sus rostros.

Esta búsqueda de cambios de escena, por su cantidad y rapidez inimaginables para un teatro de objetos, permite un montaje de noventa y cinco minutos por un viaje laberíntico, de una metamorfosis orgánica y constante. Un caleidoscopio por momentos onírico, en donde cuerpo, objetos y espacio son abordados desde ángulos cambiantes que imprimen dinamismo visual a la imagen desde planos giratorios, movimientos de cámaras que rompen los códigos del cine y se entrecruzan con la estética del comics.

La luz es un verdadero trabajo de laboratorio que sigue principios conceptuales incorporados a la obra desde el guión original desarrollado por Montserrat Quezada y Zagal, quien también compone la música y la ejecuta en forma directa en sus primeras presentaciones. El trabajo de la luz lo realiza Luis Alcaide y tiene como misión empatar los colores de los cuerpos de los actores con el blanco/ negro de todas las imágenes proyectadas, así como hacer aparecer y desaparecer objetos y entornos reaccionado con trescientos movimientos de luz.

Técnicamente se trabaja con un fuerte apoyo de luces laterales, las cuales controlan mejor su dispersión hacia las pantallas. Conceptualmente reflejan el estado del alma del protagonista, un ser oscuro, que no se deja ver, que se oculta sin mirar a los ojos y que en escena aparece muchas veces a contraluz y siempre menos iluminado que Sofía, profundizando la metáfora del *alto contraste* con la cual trabaja también la investigación gráfica que se ofrece a través del comics.



Gentileza Teatrocinema.

Historia de Amor. Dirección: Zagal. Compañía Teatrocinema, 2013. Fotografía: Montserrat Quezada.

Desde el punto de vista de la construcción de las imágenes, *Sin sangre* las capturaba apoyándose en el lenguaje del cine. *El hombre que daba de beber a las mariposas* es una exploración del 3D con estética próxima a la del computador. Ahora es el cómic, rastreado en el imaginario de este grupo desde la creación de *Lobo* (1992), quien asume la gráfica. Una de las principales características de este género es su lenguaje fragmentado, su plasticidad que propicia una lectura mucho más rápida que el cine. El cómic ha aportado desde siempre con un gran nivel de desestructuración de la páginas (espacios) que los contienen, gracias a las viñetas que recurren a encuadres disímiles, dando mayor velocidad y desenfado a la imagen, lo cual era un deseo establecido en el guión de este proyecto.

El dibujo, que en esta obra es realizado por Vittorio Meschi, narra, integra escenas y espacios, construye tiros de cámara que recrean las miradas de un voyerista omnipresente instalado en ángulos extremos, en rincones y muebles para observar siempre escondido, sin participar. Esta posición es una metáfora de una situación social que se niega a actuar aunque vislumbra la verdadera dimensión de los abusivos de todas las especies.

Estéticamente estamos en presencia de una gráfica madurada que dialoga con realizadores como Mike Mignola, quien en el cómic continúa un antiguo principio de dibujos que tienen siempre una estructura diseñada, aunque el negro las tape. Son imágenes de cuerpos o de objetos cuyas líneas pueden permanecer invisibles al ojo, pero la mente adivina, sabe que siguen estando allí y eso genera una sensación de estructura que hace que una figura se proyecte desde los huesos hacia la carne.

El dibujo final de esta obra –el que vemos en la escena– goza de la madurez de adentrarse en los planos a través de las capas (que adivinamos) de otros dibujos. Genera el espesor de una

imagen que viaja con su memoria, en este caso, una investigación gráfica que acompaña a la creación desde el *storyboard*. De allí la belleza de un trazo firme y decidido, facturado con calidad, de proporciones realistas, con soluciones en blanco y negro de *alto contraste* que proyecta luz y sombra en un mismo cuerpo u objeto. Este ejercicio está hermanado con el trabajo de la luz, que permite a los personajes de esta monstruosa historia de amor, emerger de la obscuridad, batalla legendaria en la historia de la imagen.

Por su parte, el trabajo de actor es complejo en este montaje, ya que debe interactuar en 173 escenas, en las que se proyectan 304 pies de video (contando ambas pantallas), explorando diálogos arriesgados con figuras virtuales, como cuando los protagonistas coinciden al interior de un carro de metro. En este sentido, se manipulan objetos pequeños entre los que destaca la escena en que el hombre abre una botella de champaña que es proyectada en primer plano, o cuando se acuestan en camas y muebles físicamente inexistentes.

Esta coordinación entre proyecciones de imágenes y gestos de los personajes obliga a un distanciamiento permanente del actor para responder con precisión a la red tecnológica que lo rodea. No obstante, se siente en este montaje la búsqueda de expresión de las emociones. Esto se aprecia cuando, por un lado, Julián Marras, en el rol del protagonista, es capaz de sostener un monólogo de más de una hora desde diversos estados de ánimo, velocidades en su narración y cambios significativos en sus estrategias expresivas. Bernardita Montero, en tanto, desde su silencio verbal, va construyendo la locuacidad de un cuerpo que soluciona pasajes con una kinésica explosiva donde la narración por momentos es dejada en manos de la danza, creando un contrapunto entre un cuerpo movilizadado en evidente perturbación y la narración verbal de un hombre que lee según sus intereses el futuro de una familia que él y solo él ha decidido tener.

Podemos concluir observando que el conjunto de lógicas aborrecibles que sostiene las acciones del protagonista anónimo (sustentadas en esa *razón degradada* que hemos señalado) genera una realidad abyecta que evidentemente perturba –y mucho– a algunos espectadores (la novela es todavía más aguda en la descripción de algunos pasajes). Su visión unidireccional, nutrida de esquemas binarios tan primitivos como la supuesta superioridad intelectual del hombre por sobre la mujer (en muchos pasajes expresa que Sofía es menos que él en todo), de la clase burguesa por sobre la proletaria (en diferentes escenas manifiesta su menosprecio por la periferia de la ciudad, al igual que por los oficios de Sofía, por sus lecturas), esa actitud al borde del racismo con que se manifiesta ante los padres de su víctima y sobretudo las reiteradas violaciones que nos obliga a contemplar, provocan un fuerte rechazo en el espectador, el cual se contrapone en todo momento por la fascinación sensorial a la cual nos invita su puesta en escena. Esta nos seduce desde recursos actorales, sonoros y luminosos entrelazados de tal manera que ninguno de ellos es percibido como autónomo, instalando, como conjunto, belleza de cuerpos, de gráfica, de movimientos de escenario y puntos de vista que capturan los sentidos y cultivan un humor negro, provocando en la sensibilidad del espectador una batalla contra el repudio de su temática, tan feroz como el alto contraste generado por luz y la oscuridad.

Obras citadas

- Adimark. "Encuesta Nacional de Victimización por Violencia Intrafamiliar y Delitos Sexuales." Subsecretaría de Prevención del Delito Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Santiago: Gobierno de Chile, 2012. Recurso electrónico. 2 Oct. 2013.
- Eurípides. "Medea". *Tragedias*. Barcelona: Bruguera, 1980. 171. 27-80. Impreso.
- Harrison, George. "I me mine". *Let it Be*. Reino Unido: EMI, 1970. CD.
- Horney, Karen. *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. España: Ed Aguilar, 1979. Impreso.
- Klein, Naomi. *La doctrina del Shock: El auge del capitalismo del desastre*. Madrid: Paidós, 2007. Impreso.