



CUERPOS DESTROZADOS: RECUERDOS A UNA NACIÓN EN *LA HISTORIA DE LA SANGRE* DEL GRUPO CHILENO *TEATRO LA MEMORIA*

KATI RÖTTGER

Doctora en Ciencias del Teatro
Ludwig-Maximilians Universität

... Ahí estaba el cuerpo del Aguila sobre el mantel de hule,
separado en pedazos furiosamente muertos.
Su tronco, sus piernas,
Su ca...,
Su be...,
Su za...,
Temblando confusamente,
derramando entera su provisión de sangre.
La pierna izquierda, la corredora, la del corazón,
la boté en el Mapocho.
El resto lo repartí por la ciudad (...)
Yo sola maté al Aguila, nadie me ayudó.
Me bastó un cuchillo, mis celos y mi amor.
Quiero dormir, dormir más que vivir,
en un sueño tan profundo como la muerte.
Ahí dejaré mis besos, sin remordimientos, sobre su cuerpo.
Mi amor,
Mi dios,
Mi vida,
Mi rufián suplementero...

La historia de Rosa Faúndez, vendedora de periódicos, culminó en los años veinte las crónicas de asesinatos de la ciudad de Santiago de Chile: Rosa mata por celos a su amado Aguila, cortando su cuerpo en pequeños trozos y los reparte por toda la ciudad. La compañía chilena Teatro La Memoria tomó las crónicas de los periódicos sobre este crimen sangriento como tema de su producción teatral **Historia**

de la sangre. Esta escenificación, que constituye la segunda parte de la **Trilogía testimonial de Chile**, fue creada por el grupo entre 1990 y 1993, durante la llamada época de la redemocratización, inmediatamente después del fin de los dieciséis años de dictadura de Pinochet¹. *El Testimonio de Chile* se valora como una trilogía del recuerdo a la crueldad de la Dictadura, es una *trilogía contra el olvido*, como dice el director de la compañía, Alfredo Castro. La trilogía² se basa en testimonios reales de hombres que pertenecen a un grupo marginal de la población chilena. Este material auténtico constituye la base para el desarrollo de un tipo de teatro que quiere desmitificar el concepto consagrado de Nación y busca una definición de Identidad Nacional que no venga dada por un discurso de poder hegemónico, sino que surja de lo que este discurso omite, del margen social³.

Al iniciar la producción de **Historia de la sangre**, dos miembros de la compañía llevaron a cabo una investigación empírica sobre la vida de internados en manicomios y prisiones. A partir de las crónicas de los periódicos sobre el caso de Rosa Faúndez, se recogieron testimonios de asesinos pasionales, *criminales sanguinarios* y víctimas de violaciones. La obra surgió a través de las intensivas improvisaciones de los textos auténticos que fueron escogidos. Los siete personajes de la obra surgieron del material corporal, desarrollado por los actores, y de la adaptación poética de las crónicas, que hicieron Alfredo Castro y la dramaturga Francesca Lombardi.

Los textos de los personajes no están conce-

bidos como diálogos sino como monólogos, casi recitativos; son como fragmentos independientes de una poética desmenuzada, que dificulta cualquier tipo de coherencia. En los ensayos, estos textos adquirieron una función de apoyo importante para el desarrollo de un lenguaje corporal, el cual permitió narrar la historia extraoficial de Chile, que aún no había sido contada, la **Historia de la sangre de la Sangre de la historia**.

En el intento de escenificar la(s) Historia(s) no-representada(s), o incluso no-representable(s) como una *literatura de cuerpo*, la obra enlaza diversos temas de una forma muy compleja, y en la que aparecen posibles dimensiones del recuerdo: 1ª La dimensión histórica del recuerdo: la temática del Inconsciente Colectivo y la cuestión acerca de la posibilidad de recordar un pasado escondido u oculto de un pueblo. 2ª La dimensión política del recuerdo: el cuestionamiento de la construcción tradicional de una Identidad Nacional y el descubrimiento de esa construcción como una máscara, para así poder sublevarse contra el encubrimiento de los aspectos no-deseados de ese pasado común. 3ª La dimensión dramática del recuerdo: el empleo de testimonios como material subversivo e histórico para la obra. 4ª La dimensión estética del recuerdo: la búsqueda de un lenguaje corporal como portador de los recuerdos. 5ª La dimensión sexual del recuerdo: la crítica hacia la construcción de la Historia nacional como un drama de Edipo y la cuestión sobre la función maternal y paternal en este proceso de construcción de Identidad Nacional.

La pregunta central que se presenta ante esta temática es: ¿Logró el Teatro La Memoria con esta compleja creación, la cual, en la conexión simbólica entre la Sangre y la Identidad Nacional, muestra un tópico marcado fatalmente por la historia del fascismo,⁴ crear un contraproyecto a los discursos nacionales oficiales (que culminaron durante la Dictadura), o reprodujeron tan sólo los mitos que se crearon en estos discursos?

LA DIMENSIÓN POLÍTICO-HISTÓRICA DEL RECUERDO

Chilenito Bueno:

Es linda mi banderita. Soy chileno justamente bueno.

Soy chileno, chileno, por la sangre. Tu sangre, de mi madre.

Porque soy hijo natural. (...)

Para la segunda guerra mundial Chile quedó todo quemado.

Como el olivo que está en el patio.

Osea... Si Don Bernardo O'Higgins ya lleva más de 150 años muerto...

Osea...

Puede que yo tengo corta... Vida... o puede que tenga larga... Vida...

Osea... Si lo que pasa es que los chilenitos estamos justamente de sobra.

Si estas tierras pertenecen a España justamente.

La primera bandera que llegó acá, fue la de Don Diego de Almagro (...).

Osea que los chilenitos somos justamente solos.

Este texto corto del **Chilenito Bueno** abarca, a través de una yuxtaposición asociativa de hechos y fantasmas, la problemática ambivalente de la Colonización y Nacionalización después de la Independencia.

La condición estructural para el mantenimiento y la defensa de los discursos nacionales oficiales e idealizados es la marginación, el silencio, el no-pensar, mejor dicho, la exclusión de las fuerzas, que por el hecho de su existencia se oponen a ese discurso y debilitan de esta manera su validez: los grupos de población indígena, los pobres y proletarios, así como los adversarios políticos. De este modo, las construcciones que están marcadas por un discurso blanco, masculino, logocéntrico, funcionan únicamente como una máscara, que dependiendo de cada coyuntura, toma más o menos formas concisas de la imposición violenta.

Después de la derrota de las últimas dictaduras y además condicionado por la crisis de la modernidad, hoy en día y por primera vez se plantea con vehemencia el concepto de la Identidad Latinoamericana⁵ más allá del ideal moderno (europeo).



Pablo Schwarz, Francisco Reyes y Rodrigo Pérez en *Historia de la sangre*.

*Si ahora se ha hecho necesario repensar el pasado, el presente y el futuro de las sociedades latinoamericanas desde el campo cultural, éste no se ofrece como una nueva totalización. Al contrario, resiste a las totalizaciones. Quiero decir con esto, que la investigación del campo cultural sondea los lugares que el estado, padre y madre de las totalizaciones, no ha logrado convertir en continuidades y homogeneidades, fueran éstas necesarias o excesivamente represivas*⁶

Mientras hoy en día los sociólogos latinoamericanos discuten distintas propuestas sobre la definición de las sociedades latinoamericanas consideradas como híbridas, pluralistas y heterogéneas⁷, los pintores, escritores y la gente de teatro ven como un deber esencial escribir de nuevo el pasado colectivo desde la perspectiva de la heterogeneidad.

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL RECUERDO

David Viñas se preguntaba en su libro **Indios, ejército y frontera**, ¿qué pasaría si la continuidad de la Historia se basara principalmente en lo *desaparecido*, o sea, en la desaparición de los cuerpos, así como en la desaparición del recuerdo de estos cuerpos, y qué pasaría si fuera el Estado el que actuara como protagonista de esta amnesia?

*Pensar culturalmente las desapariciones es pensar una red de amenazas, silencios y demás incursiones de la violencia en la trama de la producción simbólica. (...) Porque los muertos, en esta circunstancia, son la memoria, y sin las acumulaciones de la memoria no tenemos cultura.*⁸

Siguiendo esta afirmación de Rowe, es principalmente la gente de teatro⁹ la que considera en cierto

modo, como su propio deber, el inducir en contra de esta estrategia de silencio y de olvido, un *teatro de la memoria*, que evoque los temas tabús -como el asesinato, la tortura, el exilio o el colaboracionismo- para no quedarse en el letargo generalizado de la redemocratización. Durante y después de las Dictaduras surgía un gran vacío de significados, dado que el intento de las Juntas de dar sentido social a través de signos y símbolos impuestos a la fuerza había causado una gran pérdida de significado en el lenguaje oficial¹⁰. Frente a este vacío, la gente de teatro se ve hoy en día aún confrontada con el problema de qué lenguaje y qué símbolos aportan significados y cuáles son los signos que no estén integrados de antemano en el contexto enmascarado político-social y que logren además potenciar este trabajo de recordar.

Un concepto, que en la terminología de la oposición ha obtenido una función central, es *la presencia* como anteproyecto a la estrategia del desaparecer. El concepto de presencia tiene un componente corporal, material y simbólico, ya que resulta de la negación de aceptar la desaparición de personas y el encubrimiento de los muertos. Se manifestaba de la manera más explícita con el grito *presente* que se gritaba cada vez que se recordaban los nombres de las víctimas de la Dictadura. *Presencia* es la personificación simbólica de los ausentes a través de los presentes, y significa una intervención clara en el orden simbólico (el nombramiento de los nombres), así como en la realidad material (el grito de la persona presente). Al declarar el cuerpo desaparecido como presente a través de la presencia de cuerpo, se elimina al discurso dictatorial el poder de coherencia, impuesto a la fuerza por medio de la amnesia. *Presence is a political claim*, dice Amy Kaminisky en su libro **Reading the body politic**, *wich declares the existence of the individual not as a coherent psychological subject, but rather as a potent political subject* (25), y esto precisamente por medio de la presencia corporal. *Presence -the making visible of the invisible, the continued life of those who have been murdered, the appearance of the disappeared, the testimony who makes whole the body of the tortured- (...) is presence in the face of erasure and silencing.* (25).

El teatro aprovecha la potencialidad que se encuentra en la presencia del cuerpo y dobla la estrategia *performativa*, la cual es inherente a este concepto, puesto que utiliza concientemente la presencia escénica del actor como un medio estético y político. Para oponerse al encubrimiento, basta con que ya esté ahí. Pero, ¿qué pasa cuando el cuerpo se enseña no tan sólo como presencia, sino que al mismo tiempo actúa en función memorística como un medio estético? ¿Qué pasa en el caso concreto del Teatro La Memoria, cuando se da a los testimonios de los marginados sociales una forma material y visual a través de la presencia de los actores y del uso de sus cuerpos? ¿Qué pasa cuando el silencio que cubre a estas personas se rompe por medio de la intervención de los espectadores, sin que se oigan sus propias voces?

EL TESTIMONIO COMO FORMA DE RECORDAR

El recuerdo que Teatro La Memoria lleva a escena por medio de los testimonios es el recuerdo de y a esos hombres sin derechos, seres que ni tan sólo tienen el derecho de existir en una sociedad que se basa en la *Historia oficial*: la india Mapuche, la víctima de incesto, el violador, el bastardo, el sodomita. Todos ellos se incorporaron mediante la violencia al orden social por haber cometido un delito atroz, ya que fueron registrados jurídicamente y condenados a ser *marginados oficiales* por el poder estatal. Fue así, al menos, como ellos obtuvieron su derecho a existir ante el Estado, por cometer el crimen sangriento.

Según Jean Franco, el testimonio es...

(...) a life story usually related by a member of the subaltern class to a transcriber who is a member of the intelligentsia. It is a genre that uses the referential to authenticate the collective memory of the uprooted, the homeless and the tortured, and that most clearly registers the emergence of a new class of participants in the public sphere. The testimonial covers a spectrum between autobiography and oral history, but the word testimony has both legal and religious connotations and implies a subject as witness to and participant in public events. ¹¹

En el caso de **Historia de la sangre**, son las biografías de los entrevistados las que se presentan al público a través de los cuerpos de los actores. A partir de estas biografías el grupo ha creado seis personajes, los cuales comparten la particularidad de que su marginalidad está vinculada a las formas de *perversión sexual*, como malhechores o como víctimas de la violencia sexual. A nivel narrativo, sus historias se transmiten en forma de fragmentos de textos tomados de sus narraciones autobiográficas, como pasa por ejemplo en el testimonio de la **Chica del Peral** (la chica internada en el hospital psiquiátrico Peral en Santiago de Chile), violada por su padre y por su hermano, madre de un niño de su padre y embarazada de su hermano.

Mire, yo le voy a contar. Esta polera me la regaló mi hermano. Es de mi hermano.

Tengo una hijita de dos años una.

Muñequita de dos años una. Muñequita de dos años una.

Y el papá es mi hermano, el que me regaló la polera, mi hermano.

Somos hermanos de papá pero no de hijo yo.

El Boxeador, peso mosca con un cuerpo de tercermundista, 150 cm. de altura, es un violador, acusa a su hermano, desmiente su delito, pero se deja castigar su dedo como castigo simbólico. Finalmente, están ahí, junto al **Chilenito Bueno** y Rosa Faúndez, **La Gran Bestia**, el sodomita y asesino de su hermano así como **Isabel La Mapuche** que desmiente su origen indio, que sueña con ser presidenta de Chile y se vende como prostituta.

Cuando me vuelvo loca no es como mapuche que me siento, es como chilena que me siento. Cuando chica no me gustaba usar ropas mapuches, no me gustaba estar amarrada. (...)

Me voy a cambiar el apellido, porque no me gusta. Mis primas son Morales y se creen porque son chilenas.

Yo, me voy a poner, Toreano.

Tu eres chica y negra me dijeron, lloré, lloré, lloré, lloré mucho.

¿Qué significación adquieren estos testimonios en el contexto de la obra? ¿Poseen quizás el carácter de confesiones de anomalías (sexuales) como lo define Foucault?

Notre civilisation (...) est la seule, sans doute, à pratiquer une scientiasexualis. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposée à l'art des initiations et au secret magistral: ils'agit de l'aveu. (13).¹²

Ha sido sobre todo durante las dictaduras cuando se ha practicado una forma de confesión, la cual de manera atroz está unida al cuerpo y al dolor. **Historia de la sangre** tiene como tema un elemento constitutivo de la cultura del miedo (Richard), que es la tortura. Respecto a ello, otra vez Foucault:

On avoue -ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué: on le débusque dans l'ame ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Age, la torture l'accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe: noirs jumeaux. Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglants des pouvoirs ont besoin de confession. L'homme, en Occident, est devenue une bete d'aveu.¹³

¿Acaso son los que no tienen el poder, los que de una manera sustitutiva, chantajea el recuerdo a través del teatro contemporáneo? ya que los torturadores en Chile de él no hablan. ¿Es **Historia de la sangre**, en este sentido, el producto de un doble ritual de reconocimiento, que tiene* como meta, por una parte la confesión de la anomalía sexual y, por la otra, la confesión de un crimen sangriento, que aparece como un resultado necesario de esta perversión? Entonces, ¿esta producción teatral no es más que un hijo tardío de la cultura del miedo, hermano gemelo de las prácticas de tortura que se usaban en la Dictadura militar, al transformarse la obra en la cultura del olvido de la redemocratización en *une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai (...) à une*

échelle de plusieurs siècles maintenant, ce qui est placé sous le régime sans défaillance de l'aveu? ¹⁴ Y finalmente: ¿sirve esta técnica para establecer analogías entre los crímenes de los militares y los de los asesinos pasionales para estimular la producción de la Verdad? Parece que la obra esté sujeta a *d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser*.¹⁵ Si fuera así, se someterían los dos temas tabús, sexualidad y violencia, (por parte de los dominadores), por medio de la confesión exactamente al mismo ritual discursivo que caracteriza la táctica del poder.

Como se ha dicho anteriormente, el Teatro La Memoria quiere hablar de la Historia no hablada, de lo reprimido, para ostentar los lados ocultos del discurso nacional idealizado y mostrar otra realidad, distinta a la que normalmente se da por digna de ser representada. Con este fin, se quiere otorgar una voz a los parias y marginados. Se quiere escenificar un ataque contra el discurso del poder. Lagos de Kassai confirma:

*Los testimonios de los personajes de las obras que conforman la "Trilogía Testimonial", por ejemplo, están insertos dentro de un microcosmos de un tipo de marginalidad referencial que evidencia la existencia de facetas oscuras o negadas, aunque latentes, de un macrocosmos que llamaríamos sociedad.*¹⁶

¿Pero no es así que el grupo cae de esta manera en la trampa invisible del poder, la cual Foucault insiste tanto en explicarnos en su libro **La verdad de la sexualidad**? Es una trampa porque...

*L'obligation de l'aveu nous est maintenant revoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous contraint; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-meme, ne "demande" qu'a se faire jour, que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte liberation. L'aveu a franchit, le pouvoir réduit au silence.*¹⁷

Y, ¿de qué verdad se trata en **Historia de la sangre**? ¿Se trata tan sólo de un outing banal, y si es así, a quién libera entonces la confesión: a los criminales, a los actores, a la sociedad? Para poder responder a estas preguntas, vale la pena mirar detenidamente cómo se representan los testimonios en el escenario.

Alfredo Casiro



La historia de la sangre.

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL RECUERDO: LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE DEL CUERPO.

Como ya se ha visto, los actores han trabajado sobre los testimonios principalmente con medios corporales. Aquí se impone la comparación con la confesión que se obtiene por medio de la tortura ya que, el recuerdo que cuentan los entrevistados a través de sus testimonios, está vinculado a un dolor extremo, y el acercamiento de los actores a esos testimonios se produce a través del dolor psíquico y corporal transformado en gestos y sonidos. Este trabajo —y esto es muy esencial— no tiene como objetivo la producción de la Verdad, sino que quiere reproducir un sentimiento, el terror. Ahora, para eludir el peligro de una

imitación mimética y de la producción de una sola Verdad, el grupo confía en las *discontinuidades* del cuerpo, las cuales permiten a los actores renunciar a las afirmaciones y explicaciones coherentes tanto como a la empatía psicológica. Más bien entra en juego el cuerpo como una caja de datos, en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados.

Asimismo, en la adaptación poética de los textos orales y auténticos, se elimina la causalidad lógica de una sintaxis lineal a la recapitulación autobiográfica del crimen (no se puede saber cómo se ha manifestado esta recapitulación en el testimonio original). La manera en que los actores interpretan su texto nos impide ver muchas veces una relación directa entre cada frase. Se trata más bien de una composición de palabras y frases que son como un río que a menudo deja de fluir, o bien porque se repiten una y otra vez como un disco rallado o bien porque incorporan interrupciones técnicas de la voz (como p.e. una especie de hipo).

Estas perturbaciones del fluir del lenguaje conllevan a desmenuzar las frases, en las que el tema principal de la obra, el desmenuzamiento de Aguila, encuentra su reverberación sonora y semántica.

Como ejemplo quiero citar un fragmento de la *confesión* del Boxeador:

Violaron a una niña chica...

Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...

Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...

Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación...

Le dije a mi mami que mi hermano había violado a esa campesina.

Pobre campesina. Yo inculpé a mi hermano.

Pobrecita mi campesinita, mi chinita, mi chinita, mi chinita...

Al poner en escena los testimonios fragmentados a ritmo *staccato* se resisten a someterse al orden del poder, porque son representados sin un criterio de comparación racional. Por eso, se escapan del control de la vista (y del oído) de los espectadores, ya que no tan sólo las palabras sino también los gestos de los actores obedecen a esta *estética del desmenuzamiento*. Pero lo que sí se transmite es el valor sentimental del recuerdo del terror. Este valor sentimental se transmite a través de una serie rítmica de sonidos vocales y repetidos movimientos minimalistas, que están vinculados directamente a las formas de articulación del cuerpo: a la voz y al movimiento en el espacio -por su efecto, se asemejan más a la música que al lenguaje hablado. Para crear este valor sentimental, la compañía quiso evitar el recurrir, en su trabajo de improvisación acerca de los personajes, a esquemas de identificación y de empatía. Según Castro, se acercaron a los personajes por medio de la simulación. *No hay cuerpo más cuerpo que el que trabaja en la simulación del cuerpo de Otro, como lo hacen los actores. Cuerpos en proceso*.¹⁸, así se expresa su credo. El define la actuación como una *lucha mortal*, una lucha que se expresa en la superficie del cuerpo. Castro entiende el cuerpo como una estructura y no como un interior que se debe interpretar de una manera psicológica. Con esto, se convierte el cuerpo en drama y al mismo tiempo en espectáculo.

Historia de la sangre transmite los recuerdos en todas las dimensiones descritas a través del cuerpo, el cual se podría definir en el contexto de la obra de una manera más precisa como una máquina de *auto-es escenificación*. Ya que la corporalidad en el teatro, como la define Castro, *la puesta en cuerpo no remite a nada sino a sí misma. Es originaria pero sin origen*¹⁹, la escritura corporal desarrollada por los actores se resiste a ser representable. Expresa más bien lo no-representado de la Historia como algo no-representable. No realiza ninguna reivindicación de la Verdad.

Para crear este efecto, los personajes (máquinas) no se conciben a imagen de los entrevistados, sino que



reproducen en forma de muñecos los estereotipos de la sociedad chilena; son como cajas vacías que nunca se llenarán, sino que sirven más bien como: **Chilenito Bueno** está concebido como camarero, la **Chica del Peral** como cantante de boleros de los años cincuenta, **Isabel la Mapuche** es bailarina de varietés y el violador **Peso Hoja Mosca Junior**, un boxeador.

La escritura corporal, que se genera por sí sola y que interrumpe una y otra vez, y por otro lado, la presencia del cuerpo en el escenario convertido en una superficie escenificada -estos son los factores a través de los cuales no se toma como objeto el deseo sexual perverso (y con ello la necesidad de confesar), sino que el cuerpo se convierte en el lugar de exposición del recuerdo (no-deseado). Como tal, el cuerpo es la clave para el contraataque al dispositivo sexual y a las intervenciones del poder.

EL SEXO DE LA NACIÓN

El Teatro La Memoria intenta romper con **Historia de la sangre** el discurso nacionalista de poder. Con los medios estéticos se impide la creación de cualquier significado o su referencia unívoca, al utilizarlos para una presentación de los cuerpos como contraproyecto al olvido estructural y al encubrimiento de su presencia. De esta manera el testimonio, tal como se presenta en el escenario, no obtiene la función de confesión que fomenta inadvertidamente el discurso de poder; al contrario, dificulta toda discursividad que aspire a la construcción de la Verdad. Con esto la obra afirma:

1° a nivel del texto dramático: metafóricamente la presencia de la violencia/de la sangre como un elemento estructural, pero oculto, del pasado chileno y su presente²⁰ y deja entrever las rupturas en esta Historia construida con heroísmo.

2° a nivel del texto de la representación teatral: visualmente, la imposibilidad de conseguir una presentación coherente del recuerdo de la violencia.

Aparte de estos dos niveles, la obra trata un tercer nivel, al enlazar el tema de la Identidad Nacional

con las relaciones genealógicas y la significación del padre y de la madre. El tema de la genealogía se introduce visualmente en la obra a través de la presencia de un personaje que aún no he mencionado: **Laika, la perra**. No es casualidad que Laika fuera también el nombre de la primera perra que participó en un vuelo espacial. La obra empieza con sus palabras amplificadas por micrófono. Su voz se oye a lo lejos, como si la madre hablara a sus niños *desde arriba* :

Soy la madre, incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena.

Impongo mi mirar que fascina, mis golpes, mis caricias bajo pena de muerte o parálisis. Soy la mami. La muerta.

Acompañada de yeguas y lobos presencio la aparición de los espectros.

Laika casi no tiene más texto que decir, pero en forma de perra disecada reina omnipresentemente en el escenario durante toda la obra, desde lo alto de una columna transparente de plástico. Por su posición y su afirmación, de que es la hermana de las sirenas, esta *madre muerta* evoca asociaciones involuntarias a un personaje de la mitología griega, ya que Laika permanece en su sitio como una esfinge petrificada, como la hija de Sirio, la Canícula.²¹ A este significado mitológico se añade otro lingüístico que vuelve aún más complejo el personaje de la madre presente y muerta. *La perra* es una palabra despectiva para mujeres consideradas como putas, para mujeres que paren bastardos. ¿Cómo se integra este personaje en el tejido complejo de la obra? Para poder contestar esta pregunta hay que explicar primero cómo la Junta Militar usaba en su discurso nacional connotaciones maternas y paternas, a fin de legitimar su régimen violento.

El discurso y la escritura -políticos o poéticos- sobre el continente latinoamericano o sobre la patria están organizados de una forma muy evidente con las clasificaciones sexuales. El subcontinente latinoamericano se equipara en numerosos textos a la *Tierra Madre*—como la tierra de las generaciones precolombinas, lugar simbólico de una tradición virgen—o sea, a la tierra maternal, que fue sometida y violada brutalmente

por los intrusos masculinos, españoles y blancos.²² La figura ambivalente de la madre de hijos de sangre impura que sirve al mismo tiempo como refugio de la nostalgia de un origen no existente —el centro de la familia, la guardiana de las tradiciones antiguas— es un tópico central en muchos tratados literarios que tiene como tema la identidad latinoamericana.²³

A la metáfora de lo maternal-femenino que simboliza el continente violado se contraponen la imagen del conquistador masculino, del blanco, del dominador, quien invadió el continente, quien se apropió de él. El conquistador se relaciona muchas veces con la forma patriarcal y centralista del pensamiento europeo, que predomina en la vida social, entre otras cosas, en forma de un catolicismo riguroso, principalmente en países como Argentina o Chile que tienen un alto porcentaje de inmigración europea.

La connotada divergencia sexual se ha agudizado aún más durante las Dictaduras, en las argumentaciones demagógicas que se utilizaban a fin de legitimar el régimen militar. La especialista en Filología Latinoamericana Diana Taylor publicó en 1994 un análisis²⁴ muy interesante sobre las estrategias de escenificación que utilizaba la Junta argentina para legitimar su política autoritaria de régimen militar. En este análisis se demuestra que la Junta escenificó su *misión para la salvación de la Patria*, como se calificaba la intervención violenta en el orden social por la misma Junta, como un drama de Edipo, en el cual se asignó a sí misma el papel de Salvador de la Madre Patria. Según Taylor, la Madre Patria argentina se solía representar en las declaraciones públicas y en los reportajes de los medios de comunicación como cuerpo herido y sangriento. En este drama, el papel de los malhechores se asignaba a los propios hijos subversivos y renegados, y el único que podía salvar el país herido/la madre herida de éstos era el aparato militar heroico. Al ser transformado el *débil* cuerpo social en un cuerpo femenino y pasivo por el discurso dominante de los militares, se localizaba simbólicamente la llamada violencia social en el seno materno: se decía que la Madre Patria se había desangrado y sus hijos, en vez de socorrerla, se habían bañado en su sangre. De esta manera, la Junta abrió la entrada al

Salvador masculino (militar) en este drama construido.

Con contraproyecto a la corporeidad materna y sangrienta, los militares se presentaban como limpios, masculinos y sin sangre; actuaban como una superficie vistosa, bien proporcionada, estilizada, homogénea y lisa, lo cual se manifestaba por ejemplo en los uniformes y en los desfiles. *La guerra es limpia* era una de las consignas más citadas. La autoridad política representaba el drama de Edipo de la individuación masculina, mostrando escenas de heroísmo individual contra el enemigo, el cual era comparado con el lugar de la sangre, con la oscuridad amenazante. De modo que la figura de la madre obtuvo una connotación ambivalente. Por un lado, se la caracterizó como un lugar hostil y peligroso, de la oscuridad y de la inmundicia. Por otro lado, la construcción patriarcal de lo femenino como esperanza de una madre salvada y purificada —en analogía a la sociedad *purificada*— fue el motivo para cometer el acto *purificador* masculino, que legitimó todos los abusos por parte de los militares. En cierto modo, la Junta reclamó el derecho de parir, sometiendo a la Madre como semillero del mal para poder establecer la *ley de la sangre* en la genealogía patrilínea.

Thus, individual and collective fantasy of control and domination played out against castrated, feminized, and penetrable bodies (literally and/or metaphorical) meshed into a highly organized system of terror in which hatred of the feminine was not only the consequence, but, simultaneously, its very reason for being.²⁵

Uno de los problemas más difíciles en **Historia de la sangre** se refiere a las respuestas que encuentra la obra frente a las escenificaciones del drama de Edipo sobre la individuación masculina que, en condiciones parecidas, se dieron durante la Dictadura chilena de Pinochet, como también bajo el régimen militar argentino.

Como ya lo insinúa el título de la obra, la metáfora de la sangre adquiere una función central dentro de la obra respecto a la genealogía y al recuerdo del origen (perdido). ¿Se debe seguir escribiendo la *ley de la san-*

gre como un drama de Edipo? Y si es así, ¿de qué manera hay que hacerlo? ¿Se repite tan sólo el drama ya escenificado por los militares, en el cual el mundo del crimen sangriento, el mundo amenazador que se establecía en el oscuro mundo subterráneo del cuerpo herido de la madre horrible, está esperando su salvación por parte del héroe masculino? ¿Se está representando un panorama que reclama la mano salvadora del padre fuerte para que ponga orden en las maquinaciones incestuosas?

Al ver cómo está escenificado en la obra lo masculino, nos llama la atención la ausencia corporal de la figura del padre frente a la presencia reinante de la madre-perra. La figura del padre queda siendo sólo un objeto de la nostalgia que principalmente aparece en los fragmentos del texto del **Chilenito Bueno**. Su veneración por el libertador chileno y *padre de la Patria*, Bernardo O'Higgins, adquiere un carácter casi obsesivo, puesto que el **Chilenito** no deja de insistir en los rasgos comunes que cree compartir con él: ambos nacieron como hijos ilegítimos, bastardos, ambos cometieron un asesinato, O'Higgins se suicidó, el **Chilenito** asesinó a su esposa y a sus hijos. Al mismo tiempo, este deseo de identificación desacredita, sin embargo, la imagen idealizada del libertador paternal, tal como se presenta en los libros de historia de Chile, en los que estos aspectos no-deseados del pasado de O'Higgins no se mencionan.

Si se insistiera en la analogía entre la figura del padre fuerte y heroico con el Estado nacional idealizado, como lo sugiere la obra, la deconstrucción del héroe que realiza el personaje del **Chilenito Bueno** significaría, al mismo tiempo, el desenmascaramiento de la hipocresía de la construcción oficial del Estado nacional chileno. ¿Quiere la obra insinuar con esto, que la crisis del Estado nacional se explica con la ausencia de un padre fuerte, o incluso, que está directamente relacionado con ello? Asimismo, los demás personajes masculinos de la obra no corresponden de ningún modo a la imagen convencional del padre, por no hablar de un ideal heroico: ni el padre que tiene una relación incestuosa con su hija, que la viola y la deja preñada, ni el padre boxeador, que engendra incontables hijos para

luego dejarlos desamparados.

El padre: no sirve o está ausente; la madre: es una perra mítica. En el Chile de nuestros días, ¿sigue estando Edipo ante el enigma de la esfinge? Cuerpos destrozados -desmenuzados, asesinados, desaparecidos, violados en su integridad humana, encerrados, marginados; están presentes en forma de testimonios cuyos portadores son los cuerpos de los actores. Son la materialización de un recuerdo que no tiene palabras. ¿O acaso estos testimonios tienen validez como testimonios sobre un *estar* social más allá de la construcción idealizada?

Si la obra del Teatro La Memoria trata de un testimonio del *estar* social, entonces se está hablando de una sociedad en la que la prohibición del incesto no ha sido puesta en vigor; de una sociedad que está buscando su origen en el drama de Edipo, antes que Freud lo pudiera aplicar a las estructuras familiares de la burguesía. Entonces, ¿podría ser que **Historia de la sangre** entona un canto fúnebre en honor al padre ausente y a la madre omnipotente? ¿O hay que entender **Historia de la sangre** más bien como *contrataque performativo* a la escenificación del drama de Edipo por parte del régimen militar, ya que lleva a escena temas, personajes y recursos estilísticos que en este drama no se mencionan, encubiertos por el gran silencio, así como por el olvido?

Frente a la estructura compleja y al gesto provocativo de la obra, una respuesta positiva a la primera pregunta sugestiva sería demasiado unidimensional y melodramática. Se supondría equivocadamente que la compañía teatral, al utilizar el modelo de Edipo, sólo reproduce un metatexto, que por su forma cerrada solamente puede aplicarse hasta cierto punto a las estructuras sociales heterogéneas que caracterizan los países latinoamericanos. Mejor es suponer que precisamente el planteamiento de la problemática de este modelo queda entretreído como un tema principal y subliminal (como el *sistema circulatorio oculto* de la obra) en la puesta en escena, ya que **Historia de la sangre** destruye, en todos los aspectos, la coherencia del drama de Edipo, tal como se creó, a fin de legitimar la dictadura militar. La obra no solamente rehusa el efecto

catártico (salvador) que parece tener el drama de los militares prometiendo la salvación, sino que tampoco atribuye a los protagonistas del drama una identidad clara. Para la gente del grupo, los estereotipos sexuales, que se definieron en el discurso militar, son motivo para la desconstrucción. Los personajes masculinos no son heroicos, los personajes femeninos no son ni amenazantes ni tan sólo construidos; rehusan más bien, como ya se ha explicado arriba, toda identificación. No están disponibles ni a construcciones paternas ni a maternales para estructurar la historia linealmente, ya que el padre está ausente y la madre muerta. De ella ha quedado la voz y la figura mítica, llena de ambivalencia, cuya característica esencial es la de no corresponder ni a la madre como ideal típico, ni a la madre como imagen hostil.

La Dictadura militar escenificó el drama de Edipo para encubrir que el orden social burgués, que enton-

ces se reivindicaba, fue logrado con la más brutal violencia. Por ello, se reactivaron las estructuras de este drama, siguiendo los mandamientos de la familia burguesa: no codiciarás a tu Madre (en analogía a la inmundicia de la sociedad) y respetarás a tu Padre (en analogía al Estado fuerte). Teatro La Memoria lo va destruyendo poco a poco por medio de la obra. Más bien, juega el papel del *revolucionario* considerado como un *Anti-Edipo*. Al fin y al cabo es

(...) der Revolutionar (...) der erste, dem es gegeben ist zu sagen: Odius, kenne ich nicht -denn die abgetrennten Stueke bleiben an allen Ecken des historisch-gesellschaftlichen Feldes, das cinem Schlachtfeld und keiner burgerlichen Theateraufführung gleicht, kleben.²⁶

Historia de la sangre cita el drama de Edipo para cortarlo en trozos. En cada uno de los personajes,

Maritza Estrada, Paulina Urrutia, Francisco Reyes, Rodrigo Pérez, Amparo Noguera y Pablo Schwarz en *Historia de la sangre*, del Teatro La Memoria.



sólo se aplican partes del mito psicoanalítico de Edipo (como por ejemplo el incesto, la castración); Edipo, como personaje concluyente o figura clave, no aparece de ningún modo. Lo mismo pasa con la posición maternal y paternal: (...) *nur als Stucke existieren Vater und Mutter, und sie organisieren sich weder in einer Figur noch in einer Struktur, die beide in der Lage waren, das Unbewußte zu repräsentieren, vielmehr zerbrechen jene stets in Fragmente...*²⁷ Este asunto se capta con más precisión en la imagen del cuerpo desmenuzado de Aguila, cuya sangre fluye en el gran río de Santiago, el Mapocho. Esta imagen le sirve a la compañía de paréntesis metafórico en su intento de plantear el problema del recuerdo colectivo a lo que *no se puede decir* de la Historia, al Inconsciente Común. A través de la fragmentación de las imágenes sonoras y corporales que determinan la estética del espectáculo y repiten el gesto del desmenuzamiento a nivel de los signos, aparece lo irrepresentable del recuerdo. Al mismo tiempo se constata la imposibilidad de tener un origen claro. Al final, el deseo de que la Nación tenga un antepasado paternal, como lo expresa el personaje del **Chilenito Bueno**, termina siendo todo lo contrario. En la última parte de su *confesión* dice, enfatizando esta vez incluso el carácter (confidencial) de ésta a través de la dicción:

Quiero cambiar la vida sabe. Mi papá me dijo que yo iba a ser feliz sabe. No quiero recordar más al Padre de la Patria sabe. Porque yo por él yo he sufrido mucho, sabe, mucho, mucho.

Dado que no es posible recordar el origen (de la Nación, de la Identidad, de la Descendencia, implicando la sangre pura), tampoco hay un final. Contrariamente a la lógica de Edipo, inherente al mito del origen puro y del héroe paternal, que legitimaba los discursos idealistas de los Estados nacionales, **Historia de la sangre** no pone ni un principio ni un fin. Parodia más bien el *happy end* inherente al mito demagógico creado por la Junta militar. Una de las últimas escenas de la obra muestra a los tres personajes masculinos, **El Chilenito Bueno**, **La Gran Bestia** y **El Boxeador**, uno al lado del otro y de cara al público. De repente, se giran hacia la derecha, después hacia la izquierda, como

si fueran un ballet televisivo, mientras van espolvoreándose la cara con movimientos sincrónicos y pantomímicos y haciendo muecas sonrientes. Esta secuencia se repite varias veces. Los personajes hablan en coro:

*Usted me nota que tengo?
No me nota nada.
Me nota que tengo no más.
Ahora estoy feliz, feliz, feliz, porque ya no tengo.*

Después, todos los personajes cantan una canción y la acompañan con movimientos grotescos, como si todos flotaran entre las nubes. Rosa Faúndez, que durante toda la obra ha permanecido en su sitio dentro de la columna de plástico ya mencionada, vestida con un traje gris, como si estuviera sentada en el banquillo de los acusados, empieza a enunciar su confesión, ya citada anteriormente:

*Ahí estaba el cuerpo de Aguila sobre el mantel de hule, separado en pedazos furiosamente muertos. Su tronco, sus piernas
Su ca...
Su be...
Su za...
(..)*

Luego siguen las palabras dichas por la **Chica del Peral**, repetidas esta vez en voz baja por Rosa Faúndez y con las cuales termina el espectáculo.

Etcétera, etcétera...

1. **Historia de la Sangre** se representó con ocasión del simposio *El Teatro del Cono Sur - Un encuentro con Alemania* organizado por el Instituto Internacional de Teatro Alemán (ITI) y la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, el 4 de febrero de 1996 en Berlín. En mi análisis me refiero a una grabación de video de una representación de la obra en Santiago de Chile. Le agradezco al Instituto Internacional de Teatro por haberla puesto a mi disposición.
2. 1a parte: **La manzana de Adán**, 1990.
2a parte: **Los días tuertos**, 1993.
3. Lagos de Kassai, Soledad: *Imagen y gestualidad - La búsqueda de una nueva estética en: Teatro al Sur I (1994)*, pág. 31-42.
4. Véase Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I. La volonté de*

- savoir. Gallimard 1976, p. 197: (...) toute une politique du peuplement, de la famille, du mariage, de l'éducation, de la hiérarchisation sociale, de la propriété, et une longue série d'interventions permanentes au niveau du corps, des conduites, de la santé, de la vie quotidienne ont reçu alors leur couleur et leur justification de la race mythique de protéger la pureté du sang et de faire triompher la race. Le nazisme a sans doute été la combinaison la plus naïve et la plus rusée - et ceci parce que cela - des fantasmes du sang avec les paroxysmes d'un pouvoir disciplinaire.
5. Véase también Albó, Xavier: *Our Identity starting from pluralism in the base*, en: *boundary 2*, 20.03 (1993), pág. 18-33.
 6. Rowe, William: *La crítica cultural: problemas y perspectivas*. Nuevo Texto Crítico, VII, 14/15 (1994), pág. 37-47 (pág. 42).
 7. Compárese los ensayos críticos en el número citado de la revista *boundary 2*.
 8. Rowe, *La Crítica*, pág. 37.
 9. Aquí se podrían citar numerosos dramaturgos de diversos países latinoamericanos. En el teatro chileno contemporáneo son importantes entre otros Ramón Griffero, Inés Stranger o también Andrés Pérez.
 10. Véase Richard, Nelly: *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, 1993.
 11. Franco, Jean: *Reinhabiting the private*, en: *On Edge*. George Yudice/Franco/Flores (eds.). Minnesota, 1992.
 12. Foucault, pág. 77, 78.
Así como Franco, Foucault señala también el componente de derecho civil, así como el religioso de la confesión, aunque con la diferencia de que Foucault destaca principalmente la función de mantener el orden social, mientras que Franco se refiere al acto de incorporarse (de los grupos marginados) al orden simbólico y social, ya que el confeso tiene un público.
 13. Foucault, pág. 79, 80.
 14. *ibid*, pág. 79 y 82.
 15. *ibid*, pág. 81
 16. Lagos de Kassai. *Teatro La Memoria*, pág. 5.
 17. Foucault, pág. 80
 18. Véase el manifiesto de Castro: *La Puesta en Cuerpo*, manuscrito sin publicar.
 19. Castro. *La Puesta en Cuerpo*.
 20. A parte de una sola vez, en la que los actores masculinos sufren una hemorragia nasal, no hay más sangre en la obra.
 21. Véase von Ranke-Graves, Robert: *Griechische Mythologie*. Reinbek bei Hamburg 1984, p. 115: *Orthos quien engendró con Echidne a Chimaira, la Esfinge, a Hidra y al León de Nemea, fue Sirio y/o la Canicula, quien proclamaba el Año Nuevo de Atenas*.
 22. Véase p.e. Stranger, Inés: **Malinche**, Primer Acto, 250 (1993) o también Neruda, Pablo: *El canto general*, en: *Selected Poems*. Bly, Robert (Ed.) Boston, 1971.
 23. Véase Octavio Paz: *Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias*. Paz Octavio: **El laberinto de la soledad**, México, Fondo de Cultura Económica. 14 1985, p. 77.
 24. Diana Taylor: *Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo*, en *Negotiating Performance*. Taylor, D., Villegas, J. (eds.), Duke Univ. 1994, pp. 275-305.
 25. Taylor, *Performing Gender*, pág. 285.
 26. Deleuze, G.; Guattari, F.: *Capitalisme et schizophrénie. I Anti-Oedipe*. Paris, 1972.
 27. *ibid* p.115
(...) le père et la mère n'existent qu'en morceaux, et ne s'organisent jamais dans une figure ni dans une structure capable à la fois de représenter l'inconscient, (...) mais éclatent toujours en fragments (...).

Bibliografía

- Albó, Xavier: **Our identity starting from pluralism in the base**. En: *Boundary 2*, 20.3 (1993), pág. 18-33.
- Castro, Alfredo: **La puesta en cuerpo**. Manuscrito no publicado.
- Castro, Alfredo/Lombardi, Francesca: **Historia de la sangre**. Manuscrito no publicado.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: **Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Oedipe**. Paris, 1972.
- Grant, Michael/Hazel, J.: **Lexikon der antiken Mythen und Gestalten**. Munchen 1986.
- Foucault, Michel: **Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir**. Gallimard, 1976.
- Franco, Jean: **Reinhabiting the private**. En: Yudice, George/ Franco, J./Flores, J. *On Edge*. Minnesota, 1992.
- Kaminsky, Amy: **Reading the body politic**. Minnesota, 1993.
- Lagos de Kassai, Soledad: **Imagen y gestualidad - La búsqueda de una nueva estética**. En: *Teatro al Sur I* (1994), pág. 31-42.
- Lagos de Kassai, Soledad: **Teatro La Memoria. Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90**. En esta Revista Apuntes N°112, Escuela de Teatro P.U.C., 1er semestre 1997.
- Paz, Octavio: **El laberinto de la soledad**. México, 1985.
- Richard, Nelly: *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, 1993.
- Rowe, William: *La crítica cultural: problemas y perspectivas*. En: *Nuevo Texto Crítico*, VII, 14/15 (1994/1995), pág. 37-47.
- Stranger, Inés: **Malinche**. En: *Primer Acto*, 250 (1993).
- Taylor, Diana: **Performing Gender. Las Madres de la Plaza de Mayo**. En: *Negotiating Performance*. Taylor, D./Villegas, J. (eds.), Duke Univ. 1994, pág. 275-305.
- Viñas, David: **Indios, ejército, fronteras**. México, 1982.