

Historia de la sangre de la compañía Teatro La Memoria: el trauma social inscrito en el cuerpo posdictatorial

Andrea Jeftanovic y Lorena Garrido

Una dictadura militar es siempre un fantasma que ronda las producciones artísticas que se producen a su alrededor o en sus proximidades históricas. Esa forma espectral se reconoce en novelas, relatos, ensayos y la dramaturgia. A medida que pasa el tiempo hay obras que se sedimentan como emblemáticas y siguen apareciendo por su contribución en términos estéticos y éticos para repensar ese período de violencia. Es el caso de *Historia de la sangre* del director y actor Alfredo Castro (Chile, 1955) que, además, nos interpela una y otra vez cuando se constata la impunidad en varios crímenes de lesa humanidad de ese período histórico. O bien, cuando cada cierto tiempo surgen casos de violencia por parte del Estado, como por ejemplo durante el llamado “Estallido social”, en octubre del 2019, con las imágenes de la brutal represión policial a los manifestantes. Cuerpos golpeados en las calles, 400 ojos mutilados por disparos de fuerzas especiales, jóvenes azuzados por carros lanza agua, manifestantes torturados en comisarías, volvieron a instalar la pregunta por la impunidad y la violación a los derechos humanos.

La obra fue estrenada en 1990, con dirección del propio Alfredo Castro, y se trató de la segunda pieza de la Trilogía Testimonial del Teatro La Memoria (la primera fue *La manzana de Adán* en 1989 y, la tercera, *Los días tuertos* en 1994), sin duda un hito de la escena chilena contemporánea. Esta compañía se fundó en 1988 y se caracterizó por una investigación conceptual y el trabajo físico de sus actores, junto con una estética inaudita para las convenciones teatrales chilenas. De hecho el sitio Escenachilena.cl define de este modo su línea de trabajo: “está basada en documentos e investigaciones, dramáticamente armadas por el director y sus colaboradores más cercanos, donde se abordaban los temas de desplazamiento social con fuerte carga simbólica y una interpretación que se aleja del naturalismo para adentrarse en la huella y

el síntoma corporal como emergencia del inconsciente”. Habría que agregar que todos sus proyectos fueron asesorados por la psicoanalista Francesca Lombardi.

La obra fue rupturista y difícil de clasificar por la crítica de la época. Entre lo que se dijo destaca el comentario del historiador Pedro Celedón: “*Historia de la sangre* transcurre en un territorio indefinido, más mental que físico, donde los personajes superponen sus vidas” (97). “Vemos a excelentes actores y actrices luchando con sus fatales pasiones y desgarrados por sus sentimientos”, señaló por su parte el crítico alemán Knut Lennartz (103). Pero fue tal su importancia en la historia del teatro chileno que formó parte de las veintiún obras seleccionadas en 2010 para la versión “Bicentenario” del Festival Santiago a Mil, el festival más importante del país que cada enero reúne lo mejor del teatro nacional y extranjero. La comisión especialista la eligió como uno de los montajes espejo de nuestra sociedad, ya que ha acompañado a un capítulo de la historia chilena. En tal oportunidad participó el elenco original y con el mismo vestuario del primer montaje.

Historia de la sangre fue resultado de las declaraciones obtenidas por Castro y Rodrigo Pérez (actor, director y colaborador de la compañía) en centros carcelarios o psiquiátricos, tanto de presos como de enfermos mentales que cometieron crímenes pasionales y parricidios. Luego, transcribieron los testimonios y los editaron con la libertad de estar urdiendo un texto artístico. Por ejemplo, sumaron el caso de una asesina emblemática de la crónica roja de inicios del siglo XX, Rosa Faúndez, conocida por descuartizar a su marido y repartir sus miembros por la ciudad. Además, incluyeron una perra embalsamada que actuaba como una voz vigilante.

Pero el director Alfredo Castro comentó, en una entrevista, que no solo le interesó el contenido de los testimonios sino la forma de narrarlos, “Los enfermos contaban sus crímenes como si fueran algo cotidiano y él volvía a su casa perturbado, al encontrar un lenguaje con el que se sentía hermanado” (Miranda 34). Seguramente el director se refería a cierta latencia que trasladó al habla de los personajes. Los personajes eran asesinos y sus monólogos se entrecruzaban e indagaban en zonas de la identidad nacional que hasta ese momento no tenían visibilidad. “Usamos un lenguaje que nunca había estado en la dramaturgia chilena. Esa obra correspondió a una ética necesaria en esa época. Había que romper el teatro y la realidad con ese lenguaje” (34). Esto es lo que María de la Luz Hurtado ha llamado como la necesidad del teatro post dictadura en Chile, es decir, “re-teatralizar el teatro”, exacerbar aquellos

lenguajes que solo el teatro podía elaborar desde sus posibilidades escénicas:

Fue común la recurrencia a la expresividad visual, sonora, lumínica, corporal y gestual como base de la necesidad de transmitir la experiencia violenta incatalogable por las convenciones del lenguaje oral [...] la ruptura de unidad y espacio dramático fue uno de los ejes principales que permitió acceder a niveles oníricos, pesadillezcos, tormentosos, a través de la reiteración de situaciones límites de violencia absurda. (107-109)

Confirman esta exploración otros proyectos como los de las compañías Teatro del Silencio, de Mauricio Celedón, cuyas obras eran como teatro mudo, sin parlamentos; la fiesta popular musical de El Gran Circo Teatro de Andrés Pérez; la disposición visual escénica de Teatro de Fin de Siglo de Ramón Griffero; y la misma compañía Teatro La Memoria de Alfredo Castro, entre otros.

Estas dramaturgias exploratorias tuvieron como motivo reflexionar acerca de las situaciones violentas en los hechos histórico-sociales del país a través de una forma dramática abierta y discontinua que reflejaba el impacto emocional envuelto en el acto creativo y la desconfianza en que los lenguajes establecidos pudieran dar cuenta de dicho impacto. Es decir, su motor principal siguió siendo la experiencia de violencia y el desquiciamiento del sistema de vida y valores de la sociedad chilena entre 1973 y 1989. Para comprender ese período, sin embargo, exploraron en los campos del erotismo, el inconsciente, la historia privada y la culpa compartida.

Este trabajo se propone analizar el texto dramático de *Historia de la sangre*, de Alfredo Castro y la compañía Teatro La Memoria, desde la complejidad de hacer memoria del trauma en el cuerpo y en el lenguaje. Se sostiene que esta obra, por medio de la revisión a crímenes emblemáticos en la crónica roja chilena, intenta hablar del cuerpo violentado durante la dictadura. En este recorrido se propone explorar tres dimensiones. Primero, el trauma social, expresado a través del cuerpo y la palabra como terreno conflictivo para evocar el recuerdo de la experiencia límite de modo cristalino. Segundo, la subversión del testimonio al ser empleado como material ficcional para enfatizar la fragmentación de la narración y aludir a la irrepresentabilidad de la violencia máxima. Y, por último, un teatro de crisis que interroga al poder y al discurso de la nación y su modelo de roles y pactos de filiación.

Los textos base de la pieza dramática fueron fruto de la investigación y escritura de la psicoanalista Francesca Lombardo, el director Rodrigo Pérez y el mismo Castro. La obra se estrenó en un año donde la sociedad chilena

se presentaba como una sociedad limpia e intacta moralmente (el llamado consenso) y con cifras económicas muy alentadoras, por lo que se infiltra con una fisura al escribir una historia que no había sido escrita, la historia subterránea de los criminales, de los locos.

La construcción de la pieza se basa en una serie de entrevistas a personas que cometieron algún crimen pasional y que estaban en la cárcel o en hospitales psiquiátricos. Sus relatos sirvieron como insumos para la creación, no como testimonios literales. Las historias escuchadas corren paralelas y fluyen hacia la construcción de arquetipos que corresponden a los ejes de la Raza, la Diferencia, la Ausencia, el Espectáculo, la Muerte.

Tanto en el texto como en la puesta en escena, apostaron por la ruptura de la linealidad del relato del testimonio. Luego, se enfatizó en otros lenguajes expresivos de conferir significados (el cuerpo, el sonido), en ocasiones en contradicción con la palabra. Al mismo tiempo, empujó a la exploración en zonas de experiencias límites con referencia constante al pasado histórico, pero inserto en coordenadas descontextualizadas de espacio y tiempo.

Los personajes de la obra son: La Gran Bestia, el campesino que mató a toda su familia y ahora practica la sodomía y la zoofilia; El Chilenito Bueno, el garzón huacho que habla de la raza, admira lo heroico, sueña con los artistas mexicanos de los 50 y mató a su esposa e hijos; La Chica del Peral, la joven internada en el hospital psiquiátrico que enloquece después del maltrato de su padre y su hermano que constantemente la violan y embarazan; Rosa, la descuartizadora, aludiendo a Rosa Faúndez, la suplementera que mata a su amante por celos y lo esparce en pedazos por la ciudad; El Peso Hoja Mosca Junior, el boxeador raquíptico del tercer mundo que nunca ganará nada y que viola a niñas siendo incapaz de reconocerlo; Isabel, la campesina mapuche que llega a Santiago a trabajar de empleada doméstica o de prostituta, sufre la discriminación racial y finalmente es internada por creerse la madre de Dios. Cada uno pronuncia un monólogo sin interacción con el otro; a veces se tocan y rebotan sus cuerpos, pero luego regresan a su autismo. Entre ellos solo existe un espacio común que es La Perra, una gran figura de loza que está instalada en la parte superior del escenario y que a veces les habla en una voz en off sentenciosa, o bien, ellos le hablan tímidamente a esta “Mami” simbólica.

Trauma social: entre el cuerpo y la palabra

Usar la palabra o el lenguaje escrito es probablemente la mejor y más tradicional forma para expresar la opresión de significados y posiciones en el discurso oficial, para referirse a las circunstancias socio-históricas y construir



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

un debate crítico. Sin embargo, bajo circunstancias autoritarias —políticas, culturales, ideológicas— donde la censura es aplicada a vastas áreas de significado en el lenguaje, cualquier discurso no tradicional puede operar como vehículo de expresión burlando la vigilancia e instalando su contra discurso. Es el caso del lenguaje corporal; el cuerpo no depende de los estándares lingüísticos que verbalizan la experiencia, ya que puede ofrecer expresiones polivalentes, fragmentos de discurso o residuos conceptuales.

Su valor “estratégico” consiste en evadir el monopolio del lenguaje, dejando abierto el flujo semiótico, y así reintensificar las áreas censuradas de la experiencia. Por lo tanto, el cuerpo se convierte en la frontera de lo decible y de lo indecible y en el vehículo que puede “nombrar” esa brecha. Como sostiene Nelly Richard, “los signos en los cuerpos son un síntoma de violencia, pero de la violencia usada por y contra el lenguaje. Y también pueden recodificar esa violencia traduciendo lo pre simbólico a lo potencial trans-simbólico del material censurado en gestos físicos” (*La insubordinación* 72). De este modo, el cuerpo como vehículo de expresión adquiere especial importancia cuando lo real está prohibido, ya que existe una demanda por lo simbólico. Se hace necesario diluir la palabra y reemplazar la función del signo comunicativo con texturas no lingüísticas, con otros códigos y herramientas expresivas. Se establece una relación dialéctica entre lenguaje y usos y “partes” del cuerpo —la piel, la voz, el gesto, el movimiento— que asumen la condición de códigos heterogéneos que inscriben y escriben un mensaje, hacen correr un discurso, imprimen un testimonio. Es así, por ejemplo, como la piel se convierte en la superficie de ese “texto” sin palabras y el cuerpo en general pasa a ser el lugar de las citas de la locura y el horror.

Entonces la función del cuerpo es ser un productor de signos, un lugar donde el lenguaje puede ser traducido, interpretado para decodificar ese discurso o esa protesta problemática. Las palabras inconexas se acoplan a determinados gestos físicos que evidencian el poder del cuerpo para señalar la crisis de las normas socioculturales dominantes: la censura, el poder, la violencia, la ideología.

La función de crítica del cuerpo opera desestructurando los esquemas de racionalidad lingüística, el discurso cartesiano de la incorporealidad. Así lo consigna Richard: “El cuerpo es la materialidad somática y pulsional que el lenguaje reprime, obligando a que el sujeto renuncie a su inconciencia y fluya esa energía incontinente” (*La insubordinación* 65). En el fondo, la manifestación de lo prohibido y lo traumático toma lugar en la dimensión del cuerpo, expresando su marginalidad a través de la significación rudimentaria



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

cuyo orden es intraducible.

Además, el cuerpo como otra posibilidad de lenguaje y discurso tiene la condición de ser el escenario donde se encuentra lo individual, en tanto biografía de lo inconsciente y lo colectivo, la ideología, los roles, las normas de la disciplina social. La práctica de utilizar el cuerpo como soporte expresional presupone la dismantelación de su uso ideológico como espacio de los rituales cotidianos, reproducción social y modelos de dominación sexual. Se transforma así en la frontera entre la biología y la sociedad, donde opera el discurso entre la categorización sexual y la categorización en términos de poder, biografía e historia. Es el sitio por excelencia para la transgresión de los significados y la discursividad social que preescribe la normalidad (*La insubordinación* 33). La corporalidad, por lo tanto, “sigue siendo el lugar para canalizar ansiedades de una sociedad que se aprecia distorsionada y decadente” (Muñiz 8). Esto corresponde a los postulados de la biopolítica de Michel Foucault en tanto el cuerpo es un instrumento de vigilancia y manipulación, de inscribir lo normativo y el poder.

En *Historia de la sangre*, los personajes transmiten los recuerdos en las

dimensiones del cuerpo anteriormente descritas, como vehículo para narrar lo inenarrable e irrepresentable y como posibilidad de elaborar la metáfora de lo privado y lo público. La obra en sí es una máquina de auto escenificación. El propio Castro se refiere a la corporalidad de la puesta en escena donde “el cuerpo no remite a nada sino que a sí mismo. Es originaria pero sin origen, la escritura corporal desarrollada por los actores se resiste a ser representable” (“La puesta en escena como” 91). El director y dramaturgo relata que:

en estas entrevistas me llamó la atención el imposible relato del acto mismo. Lo que yo siempre escuché fue lo que predecía al crimen. Los relatos eran siempre periféricos, rodeando un hueco, una laguna, donde precisamente el hecho con sus gestos, y posiblemente con un lenguaje, había sido perpetrado [...]. No se representó la vida de esos hombres y mujeres, sino todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentables. (92)

Es decir, el trauma rompía la linealidad, la representacionalidad, el orden, y era necesario acudir a otra narración, a la de los gestos, los sonidos y las muecas, que siguen otra lógica. Las oraciones trucas que pronuncian los personajes desarman las convenciones ideológicas-comunicativas del mensaje teatral.

En todos los personajes hay un universo de violencia y desconexiones que rompieron la secuencialidad de los nombres y las cosas y que se expresan con el cuerpo y con la palabra, pero a través de un habla triturada, dañada, que es acompañada de contorsiones, tics, ademanes. Esta habla dañada queda en evidencia en el siguiente parlamento del Boxer, o el Peso Hoja, Mosca, Júnior, el que exacerba el dolor y la demencia a través de la repetición y la incoherencia de las frases:

Violaron a una niña chica...

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

Ahora ya sé lo que es 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 campesinit[a], mi chinita, mi chinita, mi chinita. (5)

Este personaje posteriormente erige su dedo índice con una clara connotación sexual para que La Gran Bestia se lo sobe a modo de una masturbación, para que al final deje que este dedo sea doblado, cortado, castrado, y así recibe su castigo sumiso y entregado a su evidente culpa. De esta forma, el cuerpo está contradiciendo la aseveración oral de su inocencia. El verdadero discurso se da en los gestos, en las partes del cuerpo que interactúan. Esto es lo que

Richard articula cuando afirma que:

La arqueología de la memoria del teatro de Castro entrechoca fracciones de conciencia yuxtapuestas en desorden sin que ningún sentido de la historia pueda descansar en un armado compositivo. El metanivel de inscripción-fijación del recuerdo como tópico de la memoria en el drama de la identidad es trastocado por la gesticulación inconexa de cuerpos y biografías en pedazos que han roto los enlaces de la sintagmática verbal para explorar a tientas los subsuelos de las formalizaciones discursivas de la representación social. (*La insubordinación* 33)

Otra semántica interesante y representativa de este trauma inscrito en el cuerpo y que también destruye toda posibilidad de narración coherente es el “relato” de La Chica del Peral, la chica internada en el hospital psiquiátrico después de los constantes abusos de su padre y hermano. Su lenguaje improvisa otra construcción gramatical, cortando las frases en forma rezagada, por ejemplo, cuando dice, “Marcelo me. Fascina”, o bien acusa una causalidad ilógica cuando enuncia, “somos hermanos de papá pero no de hijo yo” (7). Hila su relato acompañado de una serie de contorsiones corporales, hipos y chasqueos de lengua que escenifican un habla dislocada, inconexa y confusa:

Tengo una hijita de dos años una. Muñequita de dos años una.



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

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: Vivo con mi hermano.
Me casé con él por el civil no más porque no nos dejaron dejaron
casarnos por la Iglesia ahora.

Mi hermano se va a casar. Pues con otra niña. Con mi hermana. Eso
es lo que no entiendo yo, lo que habrá entre ellos. (7)

En este punto se hace necesario revisar brevemente los antecedentes del uso del cuerpo como plataforma expresiva. El trabajo de los actores de *Historia de la sangre* sin duda se inserta en la corriente del Body Art y la performance que nace tras la Segunda Guerra Mundial, que buscaba escenificar todos los horrores de ese período y también busca referirse al quiebre de los modelos imperantes como el lenguaje y la diferencia entre el objeto de arte y el sujeto. La famosa performista Carolee Schneemann había afirmado “I establish my body as visual territory” (55). Es decir, el cuerpo aparece como posibilidad de soporte y acción del proyecto artístico. Hay una subversión al concepto moderno de significados fijos. Esto abre paso a la noción posmoderna de identidad, una noción anti-esencialista, donde la identidad es una serie de máscaras, roles, potencialidades, una amalgama donde todo es provisional, contingente e improvisado. El uso del cuerpo en las performances simula la estrategia posmoderna de la apropiación del pastiche, la alegoría, y como tal insiste en subjetividades e identidades como el género, la raza, la clase, el sexo.

En *Historia de la sangre*, las interacciones de los personajes no articulan una historia en común, una gran narrativa, sino que se presentan como partes de una coreografía de la sangre y el dolor. Si se toman de la mano, se golpean, o se dan un beso, lo hacen sin romper su aislamiento; son roces que duran unos instantes. Sus movimientos y sus textos conforman un conjunto de fragmentos, de pastiches de vida, de parodias de su propio drama. Sus roles van desde el victimario a la víctima. A veces son conscientes de su tragedia, otras son niños inocentes que sueñan con ídolos. En sus relatos hay esbozos, jirones, relatos que se contradicen. La palabra se ha vuelto insuficiente, limitada, reemplazable, móvil. El verdadero sentido de estas vidas confluye hacia el cuerpo que cumple su dictamen: ser el lugar de exposición del recuerdo no-deseado. El cuerpo viene a representar así una subjetividad fragmentada, una dimensión pública que nos recuerda nuestra falta de control sobre los mismos, tal como advierte Butler: “nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos, no son suficientemente nuestros” (92). Y, en ese sentido, los cuerpos de los personajes son soportes colectivos de la perversión, la

violencia, la crueldad del sistema.

La subversión del testimonio

El género del testimonio en los contextos autoritarios se ha practicado como una forma de confesión, la cual en la mayoría de los casos une cuerpo y dolor. Las fuerzas oficiales poseen y maltratan a ese cuerpo “subversivo” para producir la confesión, generar la revelación de nombres y lugares. Es un acto de represión que tiene como fin obtener información verídica de fuentes primarias para abortar las acciones del enemigo, perseguir culpables con nombres y apellidos y asegurar la eficacia de sus planes. El fin último del testimonio en ese ámbito es la verdad, conocer los hechos, que sí existen, aunque son invisibles para algunos.

Según Jean Franco, el testimonio es una historia de vida relatada por un miembro de la clase subalterna a un transcriptor que es miembro de la clase letrada. Es un género que usa el referente para hacer más auténtica la memoria colectiva en referencia del desarraigado, del marginal y del torturado, y más claramente registra la emergencia de una nueva clase de participantes en la esfera pública. El testimonio cubre el espectro entre la autobiografía y la historia, pero el término testimonio tiene a la vez una connotación legal y religiosa e implica un sujeto como testigo y participante de eventos públicos. En *Historia de la sangre*, se usa como material ficcional para enfatizar el estallido de narración de las zonas oscuras como el crimen brutal. De este modo, el testimonio prístino y cabal es un imposible al que se aproxima por medio de la frase repetida compulsivamente, el montaje poético, el sonido gutural.

El proyecto Teatro La Memoria se basa en investigaciones empíricas y trabaja con testimonios, específicamente relatos que se recogen en lugares de exclusión y marginalidad, como cárceles y hospitales psiquiátricos. Se trata de una marginalidad que va más allá de los patrones socio económicos. Si bien recoge las historias de personas de la clase subalterna, como lo señala Franco, el acto de apropiación de estos testimonios es subversivo. Se abandona el sentido original de obtener información verídica, ya que lo que se retiene de ellos es justamente lo que ellos mismos no dicen; se invierte la función de la palabra como vehículo testimonial significativo o comunicativo. Existe, como nota Antonio Prieto Stambaugh, “[...] un ‘efecto de verdad’ en todo acto testimonial que desde luego puede ser puesto en duda por el escucha. Sin embargo, tanto el teatro como el performance tienen una licencia poética que permite al creador jugar con los hechos, recombinarlos aleatoriamente e incluso yuxtaponerlos con situaciones ficcionales” (211).



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Es lo que ocurre con los testimonios recogidos en *Historia de la sangre*, que más que ser fieles al mensaje de un emisor, a ese texto oral, adquieren el valor de ser metáfora, material poético. Acerca de estos testimonios Alfredo Castro comentará, “Estas voces testimoniales, bocas de desagüe, carne de cañón, susurran una escritura en el borde de lo real, como la puesta en escena lo hace en los márgenes de la literatura y el crimen en los bordes de lo posible, en la máxima transgresión” (92). El acercamiento de los actores a estos testimonios de pasión y crimen se produce a través del dolor psíquico y corporal transformado en gestos, sonidos y muecas.

De este modo, comprendemos que este proyecto teatral no tiene como objetivo la producción de la “verdad”, sino la de un sentimiento de terror que descansa en discontinuidades que obstaculizan las explicaciones coherentes de los hechos. Los testimonios aquí elaborados por los actores juegan el rol de ser una caja de datos, en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados ni representados. En ese sentido, el cuerpo, como afirma Cardona: “puede llegar a convertirse en un archivo de múltiples relatos según la relación entre corporalidad, experiencia, violencia y cultura en los usos sociales del cuerpo” (105).

Por otra parte, la adaptación poética de los textos impide la causalidad lógica, la explicación psicológica y racional. Las perturbaciones del fluir del lenguaje conllevan a fragmentar y repetir frases, como metáfora del desmenuzamiento de los cuerpos, y encuentran su reverberación sonora y semántica.

En un estudio de esta obra, Damián Noguera afirma: “Pienso que es relevante entender que esta obra nos muestra personajes que para lograr asumir simbólicamente el trauma del asesinato intentan sin éxito instalar una norma simbólica a través de un lenguaje fallido y lleno de intersticios sintácticos” (72). De hecho, el mismo Castro comenta, en una entrevista en *La Tercera*, la intención no mimética del uso de las entrevistas-testimonio por parte del elenco: “Nadie conoció a los criminales ni a los sicóticos. Nadie escuchó las grabaciones ni vio fotografías. Trabajamos más bien con el fantasma, no con el testimonio” (Miranda).

Los gestos de los actores también obedecen a esta estética de desmenuzamiento, escapándose de todo criterio de construcción racional. Pero lo que sí transmite es el valor sentimental del recuerdo de la pérdida y del dolor a través de una serie de sonidos vocales y repetidos, movimientos minimalistas, que están vinculados directamente a las formas de articulación del cuerpo. La voz y el movimiento en el espacio se asemejan más a una música que a un lenguaje hablado.

La misma Compañía afirma que quiso evitar recurrir a la identificación y la empatía y que por eso trabajó sobre la base de la simulación. Se reelaboró el testimonio, el relato de esas verdaderas personas y de sus confesiones verdaderas para generar una poética de lo obscuro. De hecho, el director afirma:

No fueron las historias particulares, rescatadas de estas entrevistas, las que se escenificaron..., sino que el encuentro de imaginarios de esos entrevistados y el mío. No se representó la vida de esos hombres y mujeres, sino todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentables. [...] Lo irremediable, la ruptura de la linealidad, el quiebre de lo homogéneo, lo irreversible que todo crimen conlleva, se reprodujo a nivel de estructura dramática, narración, trabajo actoral. (91)

De esta manera el testimonio que se presenta en el escenario no busca la reivindicación de la verdad y su sentido confesional, sino que logra un efecto casi contrario: dificulta toda discursividad que aspire a la construcción de la verdad. El uso del testimonio en este caso opera como medio para la formulación de un nuevo lenguaje; descubre una forma escénica. No repite las estrategias clásicas, sino que reelabora su información y su dispositivo en pos de una nueva semántica y estética. En este caso la puesta en escena no hace una síntesis del lenguaje; por el contrario, carga estos relatos de espesura, signos, yuxtaposición de opuestos, polisemias. Sienta la base de un habla inconsciente que reproduce los jeroglíficos de la mente, pero no de cualquier mente, sino de una mente dañada que gira en banda, que confunde lo real y

lo ficticio, que se contradice, que repite caprichosamente la misma imagen. Ofrece enigmas y secretos que cada espectador debe descifrar.

Por otra parte, los testimonios de estos delitos —el asesinato de la pareja, del hermano, la violación de la hija y la hermana— tienen el rol de marcar un límite, y a la vez, de integrar de una curiosa forma a estos “desintegrados” a la sociedad civil. El delito, como lo define Josefina Ludmer, es “un instrumento conceptual particular, no es abstracto sino visible, representable, cuantificable, subjetivizable; no se somete a regímenes binarios, tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series” (*Manual* 12). Según Ludmer, el delito es un instrumento que tiene una doble función. Por un lado, sirve para definir y fundar una cultura, para marcar lo que la cultura excluye y diferencia. Por otro lado, es un articulador de diferentes zonas; sirve para relacionar el Estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura. Se trata de una de esas nociones que están en o entre todos los campos.

Ludmer agrega que el delito en la literatura es una constelación que une delincuente y víctima, y esto requiere decir que articula sujetos: roces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados. Y también articula la ley, la justicia, la verdad y el Estado con estos sujetos. En cuanto a la referencia del



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

tiempo, ella sostiene que el delito puede servir para dividir ciertos tiempos de esa cultura y para dividir y definir las diferentes líneas o niveles.

Estas nociones del delito como límite y articulador son aplicables a los “delitos” representados en este montaje. *Historia de la sangre* es el relato de los despojos, de lo que queda excluido de la sociedad, lo que está marcado como más allá del límite. Es la escoria de la sociedad pero cuyos protagonistas se integran a la sociedad civil justamente por el hecho de haber cometido un crimen atroz. Es por eso que son “visibles”, registrados jurídicamente y condenados a habitar oficialmente espacios del Estado, incluyendo la cárcel y el hospital psiquiátrico. Su condición de criminales los distingue por sobre la masa anónima; los hace “dialogar” con la policía, la justicia, el Estado, la institución médica, la prensa. Por un momento son protagonistas de la escena social, sujetos que despiertan palabras y reflexiones, que cuestionan culturas y creencias y sistemas legales. También, sus historias registradas a través de los medios de comunicación logran incorporarse al imaginario colectivo que los cita como casos particulares, y como casos universales que apelan a los grandes dramas y tabúes de la humanidad, como el incesto, la tortura, el crimen, la violación.

Ahora, en cuanto a la referencia temporal, esta obra está haciendo referencia a la crueldad de la dictadura; marca un pasado que es necesario revivir, ‘hacer presente’. Las víctimas y victimarios de la obra logran a través de su presencia traer a escena a los ausentes. Rosa Faúndez llama a escena al Águila, describe su descuartizamiento, da señas del lugar de los hechos: “la pierna izquierda... la boté en el Mapocho” (10), del arma de crimen —“me bastó un cuchillo, mis celos y mi amor”—, la responsabilidad —“yo sola maté al Águila, nadie me ayudó” (11). Al declarar el cuerpo desaparecido como presente, a través de la presencia transferida en el propio cuerpo —simulación de voces, textos, gestos de la víctima y el momento crimen— se logra, se logra denunciar el discurso dictatorial que impone la amnesia a través de los no-cuerpos, los no-nombres, los no-datos.

En referencia a los testimonios de *Historia de la sangre*, Soledad Lagos afirma que, “En el intento de reescribir la memoria colectiva, Castro recurre al material testimonial: el escenario es ocupado por quienes no han tenido voz en la escritura de la Historia, a la vez que los lenguajes que confluyen en la puesta en escena revelan sintaxis y discursos divergentes de los paradigmas o modelos establecidos” (104). De alguna forma, estas dramáticas historias personales confluyen con la historia nacional porque el testimonio particular y el testimonio colectivo coinciden en repetir la misma angustia

y, de este modo, se desvanece el límite entre ambos. A través del trabajo con el testimonio y su peculiar reconstrucción, la obra realiza una interesante operación donde lo privado, específicamente el crimen íntimo, actúa como metáfora de lo público.

Cuestionar el discurso del poder e identidad de la nación

El proyecto de la compañía Teatro La Memoria intenta romper con el discurso nacionalista del poder, desmitificando el concepto sagrado de la nación, y busca una nueva definición de identidad nacional que no venga del poder hegemónico, sino del discurso que éste omite, del margen social. En cuanto a la reformulación del discurso nacional se enlaza con representaciones de las relaciones genealógicas y la significación del padre y la madre. En la región latinoamericana se ha tendido a utilizar un discurso sobre la patria utilizando clasificaciones sexuales, conceptos como la tierra madre y el conquistador que viola brutalmente el territorio, para justificar la historia, el orden social. Este discurso de divergencia sexual se agudizó más durante las dictaduras, cuando las argumentaciones demagógicas se utilizaban a fin de legitimar sus prácticas abusivas. En su estudio sobre las estrategias de escenificación que utilizaba la Junta Militar argentina para justificar su política autoritaria, Diana Taylor demuestra que la Junta escenificó su misión para la salvación de la Patria como un drama de Edipo, en el cual se asignó a sí mismo el papel de Salvador de la Madre Patria. A su vez, la Madre Patria argentina se representaba como un cuerpo herido y sangriento, mientras que los malhechores eran los hijos subversivos y renegados, y el único que podía salvar este país herido era el salvador masculino (militar) (281). Su misión consistía en purificar a esta Madre infectada, que era un lugar hostil y peligroso, de la inmundicia y la oscuridad por parte de unos militares limpios, masculinos, sin sangre, que actuaban con sus uniformes y sus desfiles sobre una superficie vistosa, estilizada y lisa.

En relación al acto de “limpieza” de ese cuerpo enfermo, la violencia social se daba en espacios interiores, un ejercicio invisible para la opinión pública. Siempre era una lucha, según dicen los testigos, en espacios privados —casas, centros de tortura. En “el interior” residía la subversión, el peligro, la sangre y la femineidad. En cambio, los militares se apropiaron del espacio público con su superficie estética y limpia. En cuanto a la construcción del drama de Edipo que se armó en la Argentina, el individuo masculino ofrecía heroísmo, un sacrificio que lo obligaba a descender al oscuro y peligroso terreno subterráneo donde era un demonio para emerger posteriormente como



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

individuo y victorioso. El enemigo era un obstáculo implícitamente femenino —el “otro”, la sangre, el conflicto interno. Pero a su vez la figura de la mujer portaba significados contradictorios; era el obstáculo y la armonía, la causa (putas, locas, madres de los sujetos subversivos) y la justificación (la Patria) en términos de la violencia política.

La misión era crear un nuevo cuerpo social. Para eso se justificaba el uso de la fuerza política, como algo “normal” que permitiría superar los obstáculos y alcanzar la plenitud. En esta representación de “la familia”, se reactivaron las estructuras de este drama, siguiendo los mandamientos de la familia burguesa: no codiciarás a tu Madre (en analogía de la inmundicia de la sociedad) y respetarás a tu Padre (en analogía al Estado Fuerte). Los hijos, potenciales edipos, se convertían en sospechosos (“Performing Gender” 282). La Patria requería una invención de la femineidad; era necesario superar a la mala mujer, a la madre de los niños malos. Por eso era necesario torturarla, pegarle, violarla, para construir una Patria simbólica, virginal como una madre, unida a los niños buenos. Los “niños malos” eran los subversivos, los que no participaban en el proyecto de la dictadura y destruían al padre para proclamar la Patria (la madre) para sí mismos. El proyecto de la Junta estaba construido contra la mujer, no con ella.

El modelo que Taylor construye en torno a la figura materna/paterna, la clasificación hombre/mujer y el drama de Edipo es plausible de aplicar y relacionar con el discurso de la Dictadura chilena. Este discurso, en cuanto

representación de género, asignaba a la mujer un rol en lo privado y lo doméstico, como apoyo a la labor de los soldados que debían luchar contra “el cáncer marxista”. Pero también los signos familia y mujer fueron objeto de un doble y contradictorio tratamiento, como lo señala Nelly Richard en torno a la manipulación de los discursos familiares:

La dictadura buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar —doctrinariamente— a la mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden, mientras disgregaba los contornos físicos y corporales del territorio familiar al someter a seres y parentescos a la violencia de la represión homicida. La maternidad prestó su signo para que la relación mujer-patria extremara una polaridad de valores contradictorios que llevó a las mujeres ya sea, en adhesión a la dictadura, a traducir “instinto materno” de conservación de la vida a una conservadora búsqueda de la seguridad oficial o, en el reverso del poder autoritario/totalitario —por ejemplo, madres de detenidos desaparecidos—, a fracturar el molde patriarcal con su desacato ciudadano. (*Residuos y metáforas* 220)

Lo interesante es señalar cómo la obra *Historia de la sangre* realiza justamente un acto de deconstrucción del drama de Edipo y de las construcciones paternas y maternas en relación al concepto de Nación. Primero, la presencia de la madre se introduce con la perra Laika, una perra embalsamada que funciona como una voz en off omnipresente que intimida hasta los temblores a estos feroces criminales cada vez que habla. Pero a la vez es “una perra”, una palabra cargada de connotaciones negativas como la de “puta”. El discurso de esta “madre” se pronuncia desde un altar situado arriba del escenario. Es un habla confusa, de una presencia que está muerta, que habla desde la ultratumba y que está consciente de la fascinación y el peligro que ella representa para sus hijos. El discurso de la Perra Laika es el discurso de la Madre que deja inconclusa su labor de reparación, que es consciente de su dualidad —protege y amenaza— y que tampoco ofrece un nuevo referente. Pareciera que es una madre demasiado herida, en estado de duelo y muerte —alma en pena— que se dislocó de tal manera que quedó fuera de la realidad de los hijos. Como sostiene Roger Mirza, los personajes están sujetos a “un destino que parece regido por la omnipresencia de la Esfinge, la gran perra, la gran madre, fuente de vida y de muerte, rectora del destino, destructora e implacable, pero de irresistible y terrible fascinación: una diosa cruel y enemiga pero a la que todos veneran y aman, simbolizada por el perro embalsamado que domina la escena” (100). Laika les habla a los personajes como si fueran niños, mien-

tras ellos se recogen con temor y timidez frente a esta “Mami” que les dice:

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. (1)

A diferencia del discurso autoritario, que insistía en las figuras paternas y jerárquicas —dictador, padre de la patria, comandante del ejército, salvador, etc.—, en esta obra la figura del padre está ausente y en contraste a la presencia omnipresente de la madre-perra. Y cuando de alguna forma el padre se hace presente —a través de la mención, del recuerdo— se trata de un padre amenazante que viola a la hija, que no reconoce a su hijo. Los personajes masculinos del montaje no corresponden al modelo protector de padre: ni el padre que viola y preña a su hija, ni el padre boxeador que engendra hijos en sus numerosas violaciones para dejarlos desamparados. En algún punto, el Teatro La Memoria va desmontando la narración edípica y la consiguiente figura de un padre salvador. Cita este mito para cortarlo en trozos.

En cada uno de los personajes se aplican partes del mito psicoanalítico, como el incesto y la castración. Pero es un Edipo que no aparece de modo concluyente; no hay un origen ni un final claro como en el mito mencionado. Incluso hacia el final, la figura del padre se desvanece como el objeto de nostalgia que aparece reiteradamente en los parlamentos del Chilenito Bueno, quien ha expresado a través de sus parlamentos su veneración por el libertador chileno y padre de la Patria, Bernardo O’Higgins, con quien comparte la condición de ser hijo huacho y el haber cometido un asesinato. En la obra, se postula que O’Higgins se suicidó y que El Chilenito Bueno mató a su esposa e hijos. De esta forma se desmitifica la figura del héroe y se desenmascara la construcción oficial del Estado de Chile:

Quiero cambiar la vida sabe... Mi papá me dijo que yo iba a ser feliz.

No quiero recordar más al Padre de la Patria sabe.

Porque yo por él he sufrido mucho..., sabe, mucho, mucho. (10)

La confluencia del padre *ausente* y del *huacho* —el Chilenito Bueno— están indicando el verdadero tejido de una sociedad que ha vivido con un padre amenazante, que ha herido a sus propios hijos —desaparecidos, degollados, torturados—, y que reconoce solo a algunos. A los otros hijos los exilia, los llama “humanoides”, que deja como herencia sufrimiento y trauma. La figura paterna y materna se derrumba y hay una gran precariedad, una nostalgia por una verdadera figura contenedora. En resumen, no hay modelos protectores;

el padre no sirve, es más, hace mal, y la madre es una perra mítica y muerta.

Un segundo componente en relación al cuestionamiento de la idea de Nación se da en el tipo de épica que se genera en esta obra. Se construye una historia a partir de las historias silenciadas, ignoradas y subterráneas de los no-héroes, los no-próceres, los no-padres de la Patria. Además, como el título de la obra lo señala, todas las historias son sobre “la sangre”, es decir, tienen que ver con un delito. Con esto la obra afirma metafóricamente “la presencia de la sangre como un elemento estructural, pero oculto, del pasado chileno y su presente y deja entrever las rupturas en esta Historia construida con heroísmo. Y segundo, muestra la imposibilidad de conseguir una representación coherente de la violencia” (Röttger 122). La historia se puede contar por la vía de lo que no está en la Historia (la ausencia de sangre). Además, en este caso, la sangre se presenta con carácter dual; pertenece tanto al hombre/padre como a la mujer/madre, como lo refleja el siguiente texto:

La sangre es vehículo de la pasión. Roja oscura, es macho es acción.

Roja oscura, es nocturna, hembra y secreta. La sangre profunda, circulando escondida, es vida. Derramada, es muerte. (1)

No hay héroes ni próceres, ni padres de la Patria, ni padres de familia. No hay nadie a quien admirar y seguir en el ámbito público (nacional) o en el privado (la familia). Es la pérdida de sentidos y referentes, de modelos y héroes. Es una sociedad arrojada a su miseria, sin falsas caretas, despojada de sus mitos, desnuda, precaria, vulnerable.

Un teatro de crisis social-política

El proyecto de la compañía Teatro La Memoria es sin duda un teatro de crisis, de acuerdo a la concepción de Diana Taylor, quien lo concibe como un teatro que tiene que ver con la violencia polivalente y que subvierte las líneas de demarcación tradicional, no distanciando a los espectadores, sino involucrándolos en la violencia. Tal como Taylor lo explicita, “Es un teatro donde el desplazamiento implícito de la crisis es acompañado por una dislocación espacial, combina sentimientos de descomposición con la amenaza e inminente extinción” (54). El teatro de crisis, entonces, implica la disolución o transformación de la identidad social de instituciones sociales y estructuras que atentan contra el colapso.

Teatro La Memoria elabora un discurso post dictatorial sobre su patria, en una sociedad donde la realidad de la muerte y el dolor no han sido aceptados ni castigados públicamente, donde el horror es encubierto tras una apacible máscara de reconciliación y acuerdo. Los locos y los asesinos son metáfo-

ras de esos discursos brutales que, para ser acallados, han sido desplazados prudentemente a los márgenes. Esta obra los pone en el centro de la escena y formula así una magnífica poética de lo obscuro. Muestra lo que no hay que mostrar, convirtiéndose en un teatro de desenmascaramiento de las claves más profundas y dolorosas de la realidad chilena. La locura y el asesinato son correlatos de otras formas de ocultamiento que complican el devenir de la nación en su período democrático.

La propia Compañía verbaliza de la siguiente forma cómo desearían que los espectadores abandonaran la sala: “conmovidos al punto de desear olvidar aquello que vieron o negando haber visto algo. Que se fueran como cómplices de un crimen ejecutado públicamente, del cual todos hemos sido testigos pero del que nadie dará cuenta, sino que silenciosamente, lo harán suyo y lo guardarán para sí” (Castro 93). En el fondo, es tomar conciencia del trauma y del duelo de la pérdida de personas y de una idea de nación. Es la noción de complicidad de un crimen y su proceso interno y la idea abierta de un horizonte vacío, sin modelos ni construcciones donde el país y los sujetos deben inventarse de nuevo.

Teatro La Memoria evoca temas tabúes para no quedarse en el letargo generalizado de la redemocratización. Esta obra remueve cierta falsa comodidad, despeja las zonas dolorosas, señala la crisis de los referentes y la necesidad de reconstruirse como país. *Historia de la sangre* fue parte de un movimiento que cuestionó el uso del lenguaje tradicional —la palabra— para imponer otra habla que se accionaba desde el cuerpo. Además dio un uso distinto al testimonio como parte de la construcción de la memoria colectiva, superponiendo la biografía individual y la colectiva, junto con el rol del delito dentro de ese intento. También desarticuló el discurso de la Nación en relación a las categorizaciones de géneros y roles familiares.

Universidad de Santiago de Chile

Obras citadas

Boyle, Catherine. *Chilean Theater, 1973-1985*. Associated UP, 1992.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*, vol. 9, no. 18, 1990, pp. 296-314.

Cardona-Rodas. Hilderman. *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del*

- dolor. Eds. La Cifra, 2017.
- Castro, Alfredo, et al. *Historia de la sangre*. Prod. Teatro La Memoria, 1999.
- _____. "Historia de la sangre", 7 abr. 2020, escenachilena.cl.
- _____. "La puesta en escena como lugar del crimen". *Apuntes*, no. 107, 1994, pp. 91-93.
- _____. "La puesta en escena: reflexión sobre el oficio". *Apuntes*, no. 115, 1999, pp. 4-5.
- Celedón, Pedro. "Crítica comparada de *Historia de la sangre*". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 97-98.
- Dubatti, Jorge. "Teatro La Memoria: Una estética de la Patria". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 115-117.
- Franco, Jean. 1992. "Reinhabiting the Private". *On Edge*. Ed. George Yudice/Franco/Flores, U of Minnesota P, 1992, pp. 65-84.
- Hurtado, María de la Luz. "La dramaturgia chilena actual (1985-1995): lo privado como metáfora de lo público". *La dramaturgia en Iberoamerica*, eds. O. Pellettieri y E. Rovner, Galerna S.R.L, pp. 105-116.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. U Minnesota P, 1998.
- Lagos, M. Soledad. "Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los noventa". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 104-114.
- Lennartz, Knut. "Una noche teatral de densa atmósfera". *Apuntes*, no. 112, 1997, p. 103.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Libros Perfil S.A., 1997.
- Miranda, Rodrigo. "*Historia de la sangre*: regresa la obra que consagró a Alfredo Castro". *Diario La Tercera*, 6 mzo. 2009, latercera.com/noticia/historia-de-la-sangre-regresa-la-obra-que-consagro-a-alfredo-castro/.
- Mirza, Roger. "Oratorio a varias voces", *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 102-103.
- Muñiz, Elsa. "El dispositivo de la violencia y la producción de los sujetos". *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del dolor*. Ed. Hilderman Cardona y Juan Luis Ramírez, La Cifra, 2017, pp. 7-12.
- Noguera, Damián. "*Historia de la sangre* de Alfredo Castro: entre lo real y lo perverso". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana/Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 69-83.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil". *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, Universidad Veracruzana, 2016, pp. 216-229.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Ed. Cuarto Propio, 1994.
- _____. *Residuos y metáforas*. Ed. Cuarto Propio, 1998.
- _____. *The Rhetoric of the Body. Margins & Institutions: Art in Chile since 1973*. Art and Text, 1985.
- Röttger, Kati. "Cuerpos destrozados: Recuerdos a una nación en *La historia de la san-*

- gre del grupo chileno Teatro La Memoria”. *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 115-127.
- Schneemann, Carolee. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. MIT Press, 2002.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- _____. “Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo”. *Negotiating Performance*, ed. Juan Villegas y Diana Taylor, Duke UP, 1994.
- _____. *Theatre of Crisis*. Kentucky UP, 1991.