



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**La representación del trauma y la conciencia astillada en
demasiado cortas las piernas de Katja Brunner**

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura
con mención en Literatura

Doina Bousquet Aldunate

Profesora guía
Carolina Brncić Becker

Santiago de Chile

2019

Para T., K. y Lolo.

Agradecimientos

A mamá, papá y hermano, son fundamentales.

A todos en A. por recibirme y cuidarme: a.T., R., E., M., M., A., L., R., y especialmente a mi tía M. por la obra y tema de esta tesis que no podría existir sin ella. Gracias a la compañía de las mascotas de la casa.

A los amigos: C., D., E., G., J., L. y M., lo mejor que me brindó la u.

A la Sra. Elizabeth Colvin y a la Srta. Carolina Molina por toda la ayuda brindada. Al profesor y coordinador Matías Rebolledo por facilitar el proceso contestando pacientemente todas las solicitudes, una y otra vez. También a los compañeros de este tiempo: C., K., MJ. y N. Y a amistades más recientes, D. y J., las *cat ladies*.

A mis compañeros de seminario: Amanda, Arturo, Nicolás y Pablo, por sus comentarios acertados, retroalimentación y la velocidad para encontrar los pdfs más recónditos.

Por último y no menos importante, a la profesora Carolina Brncić, por sus clases y trabajo, por siempre ayudar a ordenar las ideas que me eran (son) difíciles de explicar. Por su infinita paciencia con todos mis atrasos hasta el último segundo y por la preocupación.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 7 |
| 1. Antecedentes psicológicos | 10 |
| 1.1. Trauma | 10 |
| 1.2. El accidente, la víctima y la herida | 11 |
| 1.3. La memoria | 14 |
| 1.4. Sanación y testimonio | 17 |
| 1.5. Mecanismos de defensa | 21 |
| 1.6. Incesto | 23 |
| 1.7. Cuentos de hadas | 24 |
| 2. Antecedentes dramáticos | 27 |
| 2.1. Crisis del drama | 27 |
| 2.2. Crisis de la fábula | 29 |
| 2.3. Rodeo | 30 |
| 2.4. Crisis del personaje | 31 |
| 2.5. Rapsodia | 34 |
| 3. Análisis | 36 |
| 3.1. <i>demasiado cortas las piernas</i> | 36 |
| 3.2. Estrategias dramáticas y psicológicas | 39 |
| 3.2.1. Cuentos | 40 |
| 3.2.2. Escenas espejo | 43 |
| 3.2.3. Escenas argumentales | 47 |
| 3.2.4. Justificaciones | 52 |

| | |
|---|----|
| 3.3. La víctima como impersonaje | 55 |
| 3.4. Rodear la memoria del trauma | 57 |
| 3.5. Sujeto rapsódico | 63 |
| Conclusión | 65 |
| Bibliografía | 66 |

«weiß ich nur Dunkles zu sagen»

— Ingeborg Bachmann, *Dunkles zu sagen*

«It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind

please open the curtains»

— Sara Kane, *4.48 Psychosis*

«No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces»

— Alejandra Pizarnik, *Piedra fundamental*

Introducción

La obra de la presente investigación, *demasiado cortas las piernas*¹, corresponde a la *opera prima* de la suiza Katja Brunner (1991). Estrenada en 2012, le permitió a la autora galardonarse como la dramaturga más joven en obtener el premio del Festival de Teatro de Mülheim, *Stücke*.

En ella, Brunner se centra en el abuso sexual infantil incestuoso desde la perspectiva de la víctima, una perspectiva que se encuentra fragmentada y que muestra los profundos daños y huellas que deja el incesto en el desarrollo y la formación de la persona, en este caso, la hija en una familia conformada también por la madre y el padre manipulador y abusador.

La obra está compuesta por una didascalía única e inicial que establece total libertad para el montaje. Asimismo, se nos presentan veinticinco escenas sin una historia lineal ni cronológica que agrupamos en cuatro secuencias: justificaciones, cuentos, escenas corales y escenas espejo.

En todas ellas reconoceremos un mismo sujeto (al que llamaremos “la víctima” o “hija”) hablando a través de diferentes voces y formas de enunciación. Este personaje, cuya voz se encuentra dividida, no podrá unificarse a causa del trauma que produjo el abuso sexual endogámico.

En este sentido, proponemos que la forma fragmentada de la obra y la disposición de sus partes representan esta conciencia escindida que se ha desarrollado producto de las estrategias psicológicas que utilizó el personaje durante su vida para sobrevivir. De este

¹ Como se indica en la traducción, la obra original no sigue un sistema ortográfico uniforme, por lo que su título ha sido traducido sin mayúsculas para respetar el original en alemán (*von den beinen zu kurz*) que tampoco las incluye donde corresponde.

modo, la obra explicará y mostrará en el teatro las consecuencias personales y psicológicas del incesto desde la perspectiva de una víctima que padece Trastorno por Estrés Posttraumático y se encuentra abrumada por el recuerdo constante e involuntario de los abusos que no puede dejar atrás.

Esto es interesante puesto que en *demasiado cortas las piernas* y en los abusos sexuales de carácter repetitivo, la víctima no tiene el tiempo necesario para reaccionar cuando sucede otra vez, por lo que la mente, sin poder afrontarlo, deberá buscar maneras de sobrevivir en el día a día. Esta supervivencia solo se logrará mediante el desarrollo de métodos de defensa como la represión, identificación con el agresor, introyección, formación reactiva, etc.

Aunque ya hemos establecido que la forma fragmentaria de la obra responde al problema que en ella se elabora, es imposible negar que existe además una estrecha relación con otras expresiones de la dramaturgia contemporánea, aquellas que dan cuenta de nuevas formas de elaboración mimética, a partir de una nueva comprensión y representación de dos de sus principales componentes: la fábula y los personajes.

El fin de la unidad de la fábula aristotélica-hegeliana se refleja en la falta de linealidad en la obra y en el uso del montaje temporal y la yuxtaposición de voces, lo que también afectará a la noción tradicional del personaje.

Nuestro marco teórico se basa en los estudios del drama contemporáneo de París III, principalmente en torno a las propuestas de Jean Pierre Sarrazac sobre las alternativas a la fábula lineal mediante el rodeo, único método para verbalizar el trauma, puesto que esta forma implica testimonio, rasgo central para una obra cuyo objetivo es mostrar y

problematizar la herida de la víctima, cuya catástrofe de la vida es anterior a la acción dramática.

Asimismo, dos nociones centrales para nuestro análisis serán las de impersonaje y pulsión rapsódica. “Impersonaje”, pues así se configura la figura dramática de esta pieza, como huella de una conciencia original que podemos reconstruir a través de las voces y las palabras enunciadoras. Por su parte, “pulsión rapsódica”, como veremos, es una fuerza deconstructiva y constructiva que se materializa a través de diversas estrategias de rodeo, como el montaje y la coralidad que comenta y problematiza.

1. Antecedentes psicológicos

1.1. Trauma

El hilo conductor que guiará esta investigación es el trauma. Cómo expresarlo, cómo sobrevivir a este y cómo representarlo en una obra dramática que dé cuenta de la experiencia de la víctima.

La palabra trauma viene del griego *τραῦμα*, herida. Una herida es una lesión interna o externa provocada por una violencia exterior. No es solamente algo físico –en la actualidad llamado traumatismo–, pues como sabemos, lo que hiera toma muchas formas y el daño puede no hacer merma física, pero sí dejar consecuencias psicológicas profundas.

El concepto de trauma se asocia, inevitablemente, a la figura de Sigmund Freud a partir de sus trabajos sobre la histeria y la represión. Pero, como indicarán Ruth Leys e Ian Hacking, fue Jean-Martin Charcot quien comienza a utilizar el concepto de histeria traumática al vincular los síntomas histéricos –como la amnesia– con el trauma. A diferencia de S. Freud, para Charcot, neurólogo, el trauma es un problema fisiológico y hereditario o bien una consecuencia de accidentes, químicos industriales o del alcohol y no se presenta exclusivamente en las mujeres.

Este acercamiento será retomado por Pierre Janet quien, luego de ser invitado por Charcot a trabajar en el hospital Salpêtrière, publicó en 1889 su tesis *El automatismo psicológico*, argumentando que el trauma psíquico es causante de la histeria. De este modo, el trauma pierde su vinculación fisiológica para incorporarse a la psicología.

Para cuando Josef Breuer y Sigmund Freud publican *Estudios sobre la histeria* en 1895, el trauma y sus efectos en la memoria ya eran tratados terapéuticamente con hipnosis.

Basándose en la premisa de Breuer –la cura a la histeria está en la vivencia que la originó–, S. Freud dirá que esta experiencia traumática deja una huella mnémica reprimida en la niñez a la que solo se puede acceder indirectamente mediante el encadenamiento asociativo (201).

Como explican Laplanche y Pontalis en el *Diccionario de Psicoanálisis*, S. Freud reconoce dos instancias que explican el origen traumático:

En una primera escena, llamada de seducción, el niño sufre una tentativa sexual por parte de un adulto, sin que ésta despierte en él excitación sexual; una segunda escena, a menudo de apariencia anodina, y ocurrida después de la pubertad, evoca, por algún rasgo asociativo, la primera (449).

La primera escena no es necesariamente traumática y muchas veces pasará desapercibida pues no es comprendida ni asimilada, sino su recuerdo en la segunda escena es la que transformará a “la seducción” en trauma.

1.2. El accidente, la víctima y la herida

Retomando la concepción original, podemos reconocer tres componentes esenciales en el trauma: un accidente, una víctima y una herida. No obstante, la sola presencia de estos elementos por sí mismos en una situación no le confieren un valor traumático, sino todas las personas que viven una misma experiencia (un accidente en tren, por ejemplo) se enfrentarían a esta situación del mismo modo y con las mismas consecuencias, pero no es así. Lo que para unos es difícil de superar, para otros puede no serlo.

El rasgo que distingue al accidente traumático es la sorpresa. El sujeto que se transformará en víctima no está preparado de modo alguno para sobrellevar la situación en la que se ve

envuelto. El evento es tan repentino e intenso, que la víctima se encuentra a sí misma sin poder reaccionar ni tolerar lo que está viviendo. Por ello, Laplanche y Pontalis definen el trauma de la siguiente manera:

[Un] Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones (*Diccionario de psicoanálisis* 447).

Bajo esta concepción, un trauma desgarraría la organización psíquica, de ahí la herida profunda que deja. Para Cathy Caruth, sin embargo, el trauma no se trataría solo de destrucción, pues –y de acuerdo con lo planteado por S. Freud– lo significativo en este acontecimiento es que la víctima sobrevive al accidente, pero no puede explicarse cómo lo hizo (58). El accidente dejará al sujeto suspendido entre la vida y la experiencia de la muerte.

La herida psicológica no será evidente al momento del suceso y solo mostrará sus síntomas tras un periodo de latencia, en términos de S. Freud. La manifestación del trauma siempre se localizará tardíamente.

La explicación a este fenómeno es que la víctima no estuvo plenamente consciente durante el accidente que le hirió. Caruth lo señala en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*:

is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that, like Tancred's first infliction of a mortal wound on the disguised Clorinda in the

duel, is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again (4).

Según la autora, el tercer componente, la herida, emergerá después con síntomas que no se corresponden con la situación tranquila del presente. Los sujetos son invadidos por un persistente patrón de sufrimiento que no pueden controlar y que se repite como vívidos recuerdos, lo que S. Freud llamará “neurosis traumática”. El evento incubado en el inconsciente regresará para atormentar al sujeto.

En la actualidad, este tipo de patrón se llama Trastorno de Estrés Postraumático (TEPT) y es reconocido por la Organización Mundial de la Salud en la *Clasificación Internacional de Enfermedades* (CIE-10) y por el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM-V) publicado por la Asociación Estadounidense de Psiquiatría. Para la OMS el TEPT se define por ser una:

Respuesta retardada o tardía a un suceso o a una situación estresante (de corta o larga duración) de naturaleza excepcionalmente amenazante o catastrófica, que probablemente causarían angustia generalizada a casi cualquier persona. (...) En una pequeña proporción de los casos la afección puede presentar un curso crónico de varios años (OPS 329).

Tanto la CIE-10 como el DSM-V coinciden en cuáles son las manifestaciones más comunes del TEPT: recuerdos intrusivos y repetitivos, sueños y pesadillas, impedimento de las actividades y situaciones que recuerden el trauma, hipervigilancia, insomnio, desapego y despersonalización.

Por motivos de esta investigación, es necesario mencionar que la CIE-10 clasifica separadamente al TEPT y al abuso sexual infantil (ASI), sin dar mayores detalles de los síntomas de este último. Sí hace una diferencia entre los problemas relacionados con el ASI cuando este se produce dentro del grupo de apoyo primario (como por ejemplo en el incesto) o fuera de este (1094).

El DSM-V, en cambio, considera posible la manifestación del TEPT en niños menores de seis años por varias causas, entre ellas, la violencia sexual. Algunos de los síntomas más comunes son: disociación, desrealización, despersonalización, escenas retrospectivas, pensamientos y sueños intrusivos y angustiosos, alteraciones cognitivas y fisiológicas, etc. La gran diferencia entre estas manifestaciones y las que presentan los adultos parece ser la recreación de los recuerdos intrusivos en el juego, incluso sin angustia (APA 165-167).

1.3. Memoria

El trauma está íntimamente relacionado con la memoria puesto que se expresa en la repetición psíquica de un recuerdo imposible de olvidar.

La memoria es una noción compleja. Definirla, dice Elizabeth Jelin, nos lleva inevitablemente a múltiples disciplinas. Por un lado, entenderemos la memoria en plural, según sus fases de almacenamiento (sensorial, de corto y largo plazo, etc.), es decir, como un proceso cognitivo. Por otro, la utilizaremos para referirnos a los recuerdos almacenados en ella (las experiencias propias de los sujetos) por lo tanto, a un proceso psíquico.

Nosotros entenderemos la memoria como “la facultad psíquica para recordar el pasado” (RAE), un concepto bastante general que nos permitirá englobar la dimensión psíquica y la experiencia traumática.

Recordar es traer al presente lo que sucedió en el pasado, por lo que toda memoria toma sentido en el presente. Aunque es imposible cambiar lo que ya sucedió, sí es posible modificar la forma en que evaluamos ese pasado pues nosotros mismos cambiamos constantemente mediante nuestras vivencias, las actividades que realizamos, las personas que conocemos, lo que aprendemos. Será natural que también se transforme nuestro punto de vista.

Maurice Halbwachs, psicólogo y sociólogo francés, ejemplifica esto con la figura de su padre quien, incluso tras la muerte, no deja de evolucionar, ya sea porque se suman nuevos recuerdos (sobre el padre, propios o ajenos) o porque el mismo autor ha cambiado:

Todo lo nuevo que aprendo sobre mi padre, y sobre quienes se relacionaron con él, todas las nuevas opiniones que tengo sobre la época en la que vivió, todas las nuevas reflexiones que hago, a medida que soy más capaz de reflexionar y dispongo de más términos de comparación, me inclinan a retocar su retrato (*La memoria colectiva* 74).

Esto se explica porque para Halbwachs la memoria es una construcción colectiva, que se va elaborando en conjunto, en la medida en que formamos parte de una comunidad. El psicólogo basaría esto en que hay dos tipos de recuerdos: unos difíciles y otros fáciles de evocar. En el primer grupo estará lo exclusivamente personal, por lo que no participaría del “ámbito común” que mantiene constantemente presentes a los recuerdos del segundo grupo, los cuales

podemos reconstruir voluntariamente gracias al apoyo que brindará la memoria de la comunidad de la que somos parte, siempre y cuando sigamos participando de ella (48).

E. Jelin no concuerda con esta idea de memoria “en la medida en que se la entienda como algo con entidad propia, como entidad reificada que existe por encima y separada de los individuos” (*Los trabajos de la memoria* 22). En cambio, sí le parece interesante que las memorias sean activadas y evocadas por los sujetos en el centro de la interacción social pues, aunque individuales, siempre están enmarcadas socialmente. Esto es especialmente importante en los procesos de resignificación.

Como la memoria siempre está anclada temporalmente, Jelin distinguirá dos modos de medir el tiempo: el cronológico y el histórico, construido a partir de los eventos sociales, las experiencias de las personas (su pasado) y sus expectativas a futuro (12).

Pero la existencia de expectativas solo es posible en la medida en que los sujetos estén adecuadamente insertos en su vida presente y eso es imposible si sufren un TEPT ya que el accidente, el pasado, abarca todo el presente de los sujetos. Por ello, para Caruth, la gran consecuencia del trauma será el quiebre de la forma en que la mente procesa el tiempo.

No es la única, por supuesto. La lectura que hace Lacan de S. Freud dice que el trauma se vuelve parte fundamental de la identidad de la persona. Por su parte, la neurobiología ha indicado que el trauma, en su repetición, deteriora la estructura química del cerebro, lo que en última instancia conduciría al suicidio de quienes lo padecen, aunque ya se encuentren en un presente no violento. En el caso del abuso sexual infantil, este también altera la salud mental y la identidad de las víctimas:

por ser una forma grave de maltrato, altera el desarrollo biopsicosocial actual y futuro de un niño, niña o adolescente que ha sido víctima. Es además un factor importante de riesgo para su salud mental en la edad adulta, pudiendo generar o producir, entre otros, cuadros de depresión, trastornos de estrés postraumático, trastornos de personalidad y disfunciones sexuales (UNICEF y MINSAL 12).

1.4. Sanación y testimonio

Ante lo expuesto hasta ahora, surge la pregunta: ¿cómo sanar la herida psíquica y detener todas estas consecuencias? Para hacerlo es fundamental que la víctima se posicione en un rol activo –aunque parezca contradictorio con la naturaleza pasiva de su nombre– que le permita elaborar y resignificar el trauma.

E. Jelin llamará a este proceso “el trabajo de la memoria”:

El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación. (...) Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social (*Los trabajos de la memoria* 14).

La víctima solo puede dejar de padecer constantemente la repetición del trauma mediante un trabajo elaborativo de duelo que le permita romper el lazo que la une al trauma. Jelin también se referirá a esto como “olvido liberador”, como la integración del pasado para avanzar hacia el futuro sin esa carga emocional (32), es decir, dejar definitivamente al accidente en el pasado. Una forma de elaboración es la narración por medio del testimonio.

Respecto de la experiencia de las víctimas del Holocausto, Dori Laub propone que el testimonio es más que un simple relato de algo que se vivió —o presenció, el término permite las dos acepciones—, es también un proceso activo de recuperación de la historia propia para reclamar libertad (70). Reclamar nuestra historia de vida es reconocer y enfrentar el sufrimiento que en otras circunstancias sería natural evitar. No se trata ya solo de vivir para contar lo que realmente sucedió (como en los campos de exterminio, por ejemplo), narrar también permite sobrevivir al pasado que regresa:

There is, in each survivor, an imperative need to tell and thus to come to know one's story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know ones buried truth in order to be able to live ones life ("Truth and Testimony" 63).

Clasificaremos la sanación de acuerdo con Jelin en varias etapas: primero se debe tomar distancia de lo ocurrido, erigirse en el presente para poder reconocer el material —la memoria— con el que se trabajará. En segundo lugar, desde la distancia, se deberá regresar voluntariamente al accidente para enfrentarlo. Tercero, resignificar mediante el testimonio y un trabajo de duelo para, finalmente, dejar atrás (61).

Los testimonios requieren que exista una disposición para narrar la historia, abrir la herida, y hablar desde ella, lo cual es sumamente doloroso, como dirá Caruth. También se necesitan los medios para explicar lo inasible, ya que otra de las consecuencias del trauma es que deja sin herramientas a las víctimas: las palabras nunca son suficientes ("Truth and Testimony" 63).

Cuando no se está dispuesto o la angustia del testimonio es insoportable, algunas víctimas optarán por el silencio que responderá más a una necesidad totalmente consciente de no revivir el pasado que a un mecanismo de represión. Jelin recupera una cita de Primo Levi respecto de su experiencia como superviviente del Holocausto: “Algunos de mis amigos, amigos muy queridos, no hablan nunca de Auschwitz [...] Otras personas, en cambio, hablan de Auschwitz incesantemente, y yo soy uno de ellos” (cit. en *Los trabajos de la memoria* 89).

Pero el testimonio no se trata solo de exponer el daño sufrido. Para lograr la liberación de la carga traumática, la lesión debe ser conocida por otros para que empaticen y visibilicen a la víctima, y de esta manera dar sentido a esos recuerdos. Como señala Jelin:

Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido (84).

Si no se encuentra un oyente dispuesto a elaborar el trauma junto a la víctima, esta se verá obligada a callar. En este caso no se tratará del silencio voluntario al que optan algunas víctimas –como los amigos de Primo Levi que no hablan nunca de Auschwitz– para soportar el trauma, sino que se tratará de víctimas dispuestas a narrar su experiencia, con la disposición a liberarse del peso psíquico, pero que no pueden hacerlo al encontrarse en un contexto desfavorable que no posee oyentes o cuyos oyentes deciden no escuchar.

Un ejemplo de esta situación ocurre a algunos menores abusados sexualmente que han dado a conocer el abuso y en vez de recibir apoyo del oyente, se enfrentan al cuestionamiento de su testimonio y se desencadena una revictimización (Acosta 23). Las opciones que tiene su

círculo cercano son dos: actuar de manera inmediata devolviendo la seguridad a los niños, o no creer en sus palabras, priorizando la armonía familiar por sobre su integridad, por ejemplo, en el incesto.

La represión y la negación producto de la falta de un oyente activo y dispuesto a cumplir esta labor resulta en la distorsión de los recuerdos y la culpabilidad en la víctima (Laub 64) que no logra establecer y dejar constancia de la verdad, dudando incluso de su propia experiencia y, en definitiva, mermando aún más su identidad. Así, en estos casos, el daño es permanente y mayor, por cuanto la víctima reafirma y comprueba que el abusador tenía razón cuando, en su manipulación, aseguró que contar lo ocurrido arruinaría a la familia.

Sin embargo, antes que todas estas dificultades, hay una mayor que trunca toda la sanación: la distancia necesaria en el primer paso es imposible de lograr porque el trauma, en su eterno retorno incontrolable, no da descanso a la psiquis de la víctima.

Esto es especialmente importante en el abuso sexual infantil, ya que en la mayoría de los casos se produce dentro del grupo familiar o por personas cercanas y de confianza, por lo mismo, el abuso sexual es reiterativo y de amplia extensión temporal. Al terminar la acción misma de la violación, no hay tiempo suficiente, especialmente en los niños, para responder adecuadamente o entender completamente lo sucedido para cuando vuelve a ocurrir. Nos encontramos así ante un doble daño: la herida que se reabre una y otra vez por el abuso y por el recuerdo traumático posterior. El único camino entonces para la víctima que no es ayudada o no puede explicar su situación es intentar sobrevivir de alguna forma, soportando el daño y sobrellevando el trauma.

1.5. Mecanismos de defensa

El término “defensa” fue introducido por Sigmund Freud en 1894 el ensayo *Las neuropsicosis de defensa*. Laplanche y Pontalis la definen como:

[el] conjunto de operaciones cuya finalidad consiste en reducir o suprimir toda modificación susceptible de poner en peligro la integridad y la constancia del individuo biopsicológico” (*Diccionario de Psicoanálisis* 89).

Anna Freud, en *El yo y los mecanismos de defensa* publicado en 1936, vincula estos dispositivos con la necesidad del yo de “solucionar los conflictos que surgen entre las exigencias instintivas y la necesidad de adaptarse al mundo” (Cárcamo 9) cuando la angustia no puede contenerse:

“Las medidas de salvaguardia del yo están expuestas a contratiempos a causa de alguna catástrofe como la pérdida del objeto de amor, enfermedades, miseria o guerra. Ahí, el individuo se enfrenta nuevamente a la primitiva situación de angustia, perdiéndose la protección contra esta y formando neurosis.” (A. Freud 116).

La psicoanalista enumera los nueve mecanismos básicos que ya se conocían: represión, regresión, formación reactiva, aislamiento, anulación, proyección, introyección, vuelta contra sí mismo, transformación en lo contrario. A ellos les sumará la sublimación (o desplazamiento del objeto instintivo) que no sería exclusivo de la neurosis (53). Este catálogo de respuestas defensivas es elaborado a partir de la revisión y comparación de casos infantiles y juveniles, en los que individualiza y particulariza el tipo de mecanismo que opera en cada uno de ellos.

Si bien logra explicar el funcionamiento de cada uno, desconoce porqué el yo elige un tipo de defensa por sobre otra en cada situación (60). Aunque da algunas tentativas de respuestas (por ejemplo, indica que la represión se relaciona con los deseos sexuales), en muchos casos no son aislados e intervienen en conjunto. En cambio, asegura que sí es posible agrupar las defensas cronológicamente y según el desarrollo psíquico que necesitan para entrar en funcionamiento: la retención, la expulsión y la introyección requieren que ya exista una separación entre el yo y el mundo; la represión y la sublimación necesitan de la existencia del superyó, por lo tanto, solo pueden utilizarse después de los mencionados previamente, cuando ya se es mayor; mientras que la regresión, transformación en lo contrario y vuelta contra sí mismo son defensas primitivas e independientes de la edad (61-62).

A pesar de esto, Anna Freud reconoce la represión en niños como un elemento importante en el análisis infantil, pero es la negación la gran defensa utilizada en la infancia, puesto que el juego y la fantasía permiten la transformación de los estímulos negativos en positivos para compensar la realidad.

Los adultos, por el contrario, rara vez utilizan la negación como defensa y que sería reemplazada por la represión, pero sí es común que la usen cuando se relacionan con niños pequeños: decir que un pinchazo no duele, aunque así sea, para evitar el llanto.

Otro tipo de defensa comúnmente utilizada en la niñez es la identificación con el agresor. En este caso introyectan la característica del objeto o persona que les produce angustia de modo que la amenaza se hace parte de ellos (125).

1.6. Incesto

Como ya se ha indicado, entre las razones por las que los niños desarrollan un TEPT con mecanismos de defensa está el abuso sexual intrafamiliar.

El incesto es una categoría de abuso especialmente confusa pues el perpetrador tiene una relación familiar y emocional estrecha con la víctima. Laura Acosta, citando a Liotti, indica que la víctima desarrolla un vínculo contradictorio con su progenitor abusador. Por un lado positivo que refleja su cuidado y cariño, por otro uno negativo a causa del abuso (17). Esta doble dimensión del incesto genera un apego desorganizado, esto es, una fuerte dependencia emocional de parte de la víctima que carece de las herramientas para entender y conciliar las dos versiones de una misma persona.

El abusador disfraza de juego sus acercamientos, manipulando a la víctima con obsequios y amenazas. Ante la dualidad y frecuencia a la que se enfrentan, los infantes desarrollan un síndrome de acomodación que les permite adaptarse a su vida diaria (escuela, amigos, pasatiempos) separadamente de los momentos de vulneración (“Abuso sexual infantil y disociación como mecanismo de defensa psíquico” 20).

Como todo maltrato crónico, el incesto provoca profundas heridas psíquicas que alteran la adaptación de las personas. El TEPT y la necesidad de defenderse favorecerán el desarrollo de defensas tales como represión, desplazamiento, aislamiento, introyección y, principalmente, disociación. Esta última puede manifestarse en forma de amigos imaginarios, estados alterados de conciencia y negación.

Acosta va más allá e indica que, si el abuso continúa después de la infancia y la disociación se mantiene por un largo tiempo, el trauma puede provocar amnesias, despersonalizaciones,

desrealizaciones y, finalmente, un Trastorno de Identidad Disociativo que presentará alucinaciones, referirse a sí mismos en tercera persona y cambios de conducta. Para Sandra Baita, dirá Acosta, la disociación permite escapar mentalmente de situaciones físicas desagradables e inevitables (33-34).

1.7. Cuentos de hadas

Tal como indicamos anteriormente, en el TEPT infantil es común la recreación del abuso mediante el juego que evidencia los mecanismos de defensa. Entre ellos, la narración y los cuentos infantiles juegan un papel importantísimo porque posibilitan el desplazamiento y la negación.

El investigador estadounidense Jack Zipes, afirma en su texto *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género* que los seres humanos tienen una disposición natural a transformar el mundo como medio de adaptación. Entre las formas de conseguirlo está la utilización de cuentos para transmitir oralmente las soluciones a las problemáticas comunes de la vida. El autor propone que así las personas pueden entregar conocimientos culturales a las nuevas generaciones, por lo tanto, todas las historias serían reproducciones de prácticas sociales: caza, cultivo, abandono, procreación, etc. (34, 42).

En la misma línea, el psicólogo austriaco Bruno Bettelheim propone que la brevedad de los cuentos simplifica las problemáticas universales. Cualidades abstractas como la bondad o la maldad son encarnadas en personajes polarizados (las hadas son siempre buenas, las brujas siempre malas, ciertos animales pueden ayudar y otros solo ser salvajes y peligrosos, pero

nunca los dos a la vez) que se condicen con “los procesos inconscientes del niño” (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas* 36).

Asimismo, la simplicidad y la estructura predefinida de los cuentos de hadas garantizan un final feliz para la o el protagonista de la historia, aliviando la confusión de un mundo que no funciona por medio de oposiciones como sí lo hace la mente de los niños en los periodos edípico y postedípicos (37, 86).

El autor ejemplifica con Caperucita roja. ¿Cómo explicar la violenta y poco creíble caracterización de la abuelita que hace el lobo a Caperucita tras comerse a la anciana? Todas las personas tenemos estados de ánimos y comportamientos que no son estables (no estaremos siempre felices ni actuaremos con desconocidos del modo que lo hacemos con nuestros mejores amigos), y estamos acostumbrados. No así los niños para quienes, dirá Bettelheim, estos cambios son abruptos e incongruentes:

¿es, acaso, más aterradora que la transformación repentina de su propia abuela bondadosa en una figura amenazadora para su sentido del yo, cuando le humilla por haberse ensuciado los pantalones? Para el niño, la abuela ya no es la misma persona que era un momento antes; se ha convertido en un ogro (77).

En este caso, el cuento permite aliviar la ansiedad de manera sencilla con una disociación inconsciente de la imagen de la abuela benévola y de la abuela malvada (79). También podemos observar esta simplificación en la capacidad metafórica que poseen los cuentos de hadas al elaborar procesos y angustias internas, difíciles de explicar, en imágenes visuales (177). Los personajes no expresarán jamás su angustia en un largo monólogo, pero sí la transmitirán con la presencia de un bosque oscuro e impenetrable.

Ya sea materializando el trauma en un testimonio, juego o sobreviviéndolo gracias a un mecanismo de defensa, sanar es un proceso complejo, largo y difícil de explicar. Para muchas personas el daño es tan profundo que termina siendo imposible escapar de él y termina controlando y deteriorando por completo su psiquis e identidad.

2. Antecedentes dramáticos

2.1. Crisis del drama

Peter Szondi en la *Teoría del drama moderno*, nombrará como “crisis del drama” al quiebre en el modelo de la representación de las obras dramáticas en la modernidad, que se caracterizará por alejarse del modelo clásico (absoluto), incorporando modos discursivos que no son propios del teatro, principalmente la epicización o narración. Dirá que estos serán los rasgos representativos de las obras de autores como Brecht o Pirandello, sin embargo, la reconocerá heredera de autores de finales del siglo XIX como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann.

Desde Platón, y como indicará Aristóteles en su *Poética*, la obra de arte se basa en la imitación de la realidad, específicamente, “de una acción y de una vida” en la que participarán los personajes o caracteres. Para esto, el drama se compondrá de ciertos elementos de los cuales la fábula será central, entendida esta como la estructuración de los hechos o la acción. Para Aristóteles, parafraseando a Sarrazac, esta deberá ser como un “bello animal”, es decir, una composición equilibrada, unitaria y ordenada. Ninguna parte puede faltar o cambiarse de lugar pues la acción imitada es solo una y completa (Aristóteles 157). A este principio se sumará a la composición dramática la importancia del conflicto como forma de elaboración y movilización de la acción a través de los personajes, propuesta por Hegel.

Este modelo aristotélico-hegeliano será la base del drama occidental tal y como lo conocemos. Esto es, una obra lineal que se desarrolla en torno a un tema y que puede perfectamente ilustrarse en una acción dramática dividida en tres grandes partes: presentación, desarrollo y desenlace o, ilustrado por el modelo piramidal de Freytag, con una exposición inicial, seguido de una ruptura del equilibrio precario que movilizará una acción

que conducirá al clímax, momento máximo del enfrentamiento entre las dos fuerzas en pugna, que luego dará paso a la acción descendente y, finalmente, al desenlace y a un nuevo estado de equilibrio, siempre diferente al inicial (Pfister 30).

Este modelo responderá a lo que Szondi denomina un drama de carácter absoluto, que carece de intervención del dramaturgo, quien está ausente tal como lo está el público que observa mientras la acción se desarrolla ajena a su presencia (de ahí la “cuarta pared”). Un drama cuya acción se desarrolla siempre en un presente, a través del diálogo (dialéctico) de sus personajes que hacen progresar la fábula (17-22).

Sin embargo, y como apunta Szondi, la fábula comienza a desintegrarse o descomponerse a partir del siglo XX, pese a que los cambios no serán inmediatos. Si nos fijamos en las obras y autores finiseculares y de principios del XX, se sigue manteniendo la estructura antes mencionada. Siguen existiendo los personajes y las fuerzas en pugna, no obstante, hay acciones que ya no suceden necesariamente en escena. Szondi ejemplifica con *Juan Gabriel Borkman* (1896) de Ibsen, en la cual la auténtica relación de los personajes es revelada no por las escenas mismas, sino por lo que “se aloja *tras* dichos acontecimientos y *entre* ellos” (29).

La crisis del drama o de la mimesis solo se hará evidente tras las guerras mundiales, momento en que la experiencia es desagarrada y el orden mundial cambia por completo. Por lo tanto, la obra dramática como mimesis, la fábula y sus personajes tienen que dar cuenta de esta experiencia catastrófica. Dirá Robert Abirached:

El hecho es que a partir de ahora encuentra un terreno favorable donde desarrollarse e imponer su reordenación: a pesar de la aparente solidez de la tradición humanista,

la opinión pública salió del cataclismo mundial tan trastornada y la sensibilidad colectiva tan conmovida que están preparadas para acoger, en este periodo de reconstrucción, (...) las imágenes fragmentadas y desconcertantes que el teatro, la escultura, la pintura y la música tienden al mundo que les rodea para que se reconozca en ellas (374).

2.2. Crisis de la fábula

A partir de ese momento, la obra dramática se despoja paulatinamente de la estructura que la caracterizó. La fábula que antes fue estable, completa, unificada, que se desarrollaba completa y linealmente frente a los ojos de los espectadores, es decir, el modelo aristotélico-hegeliano, se quiebra.

Ya no nos encontraremos con la imitación exacta (o lo más verosímil posible) del mundo que conocemos. Por el contrario, la obra dramática será el lugar del cuestionamiento de la realidad y el lugar de la representación de la subjetividad en las nuevas relaciones que se establecen entre el ser humano y el “nuevo” mundo a partir de una catástrofe que Sarrazac llamará inaugural (Kuntz, Naugrette y Rivière 49). En definitiva, la acción como proceso se debilita y surgen las situaciones, el detalle o el fragmento, la representación de un momento aislado (Danan 39).

Para autores como Szondi, Bajtin, Brecht o Benjamin, la transformación de la obra dramática se debe a que se ve influida por una novelización o epicización o, como denominará Sarrazac, por una rapsodización. Este principio alterará la organicidad de la fábula privilegiando la discontinuidad.

Sarrazac reconocerá dos niveles en la fábula de las dramaturgias contemporáneas: un primer nivel visible que se muestra descompuesto, quebrado, desordenado; y un segundo nivel, un relato cronológico, que se pierde en la representación misma y que será trabajo del espectador reconstruir posteriormente (“Fábula” 95).

El dramaturgo es ahora un artesano, ya no la figura ausente u oculta de antes, sino que presente y trabajando con todo el material dramático a su disposición a la hora de componer y descomponer una representación (Baillet y Naugrette 122). Para ello utilizará técnicas de diversa procedencia, del cine y de las artes plásticas, como el montaje, la yuxtaposición y el mosaico, para ensamblar los materiales, y dentro de ellos, la palabra misma.

2.3. Rodeo

Este cambio en el paradigma le permitirá a Sarrazac buscar nuevas posibilidades para la construcción de la fábula. En su texto *Juegos de sueño y otros rodeos*, el autor propone un tipo de fábula que, frente a la alienación del mundo, debe abordar la realidad desde los márgenes, porque enfrentarla es imposible (*Juegos* 16).

Para esto utilizará la metáfora de “rodear”: acercarse y luego tomar distancia, volver a intentar acortar el trecho desde otro punto, buscar el acceso. No tanto a la realidad misma, ya criticada, sino que a la verdad. Y a la verdad no siempre se puede acceder de frente, no debemos olvidar que, desde la crisis del drama, es la subjetividad la que se vuelve visible. Pero esto necesariamente implica que la verdad no puede ser única, sino que hay tantas como puntos de vista, y por lo mismo, posibles de ser cuestionadas (*Juegos* 23).

Retomemos la catástrofe inaugural. Sarrazac considerará a los dramas contemporáneos como “dramas de la vida”. El ser humano nace con el peso de la catástrofe, es “arrojado al mundo”, a su propio sufrimiento, y sin herramientas. Esto significará que el drama de la vida se compone esencialmente de un grado de testimonio. Los personajes ya no son actantes, sino que están pasivamente inmersos en los acontecimientos a su alrededor, ya sea como espectadores o recordando alguna situación pasada (*Juegos* 33-34)

La fábula del rodeo, por lo tanto, podrá tener dos tratamientos respecto de estos testigos: de proceso, en términos judiciales, y de pasión, entendida como los padecimientos del ser humano y ya no de Cristo (*Juegos* 37). Nos centraremos en la primera.

Como proceso judicial entenderemos que el personaje y la fábula se construyen posterior a la catástrofe que el teatro convoca para reclamar una reparación (*Juegos* 40). Como en un juicio compuesto de argumentos que buscan llegar a una verdad o a una resolución, el rodeo intentará acercarse, volver al hecho inicial, reconstruir desde distintas posiciones mediante los mecanismos ya mencionados: el montaje, la yuxtaposición, la voz, etc.

2.4. Crisis del personaje

Si la crisis de la mimesis y de la fábula cambiaron los paradigmas del drama, y si los acontecimientos del siglo XX marcaron tan profundamente a las personas al grado de remecer incluso los cimientos de su identidad, es lógico pensar que la noción de personaje también se vio afectada.

Aristóteles en la *Poética* señalaba que puede haber tragedia sin caracteres, pero será imposible que exista sin acción (148). Pero si los personajes dependen de una acción ¿qué sucede cuando esa acción ya no existe? ¿cuándo lo que hay es una situación o

acontecimientos particulares, fragmentados, incluso sin orden o como cuadros no conectados?

El quiebre del mundo a partir de las guerras mundiales, dirá Abirached, se reflejará en las obras de los años cuarenta y cincuenta mediante personajes desmantelados por la búsqueda de la dramaturgia (y del arte) por encontrar nuevas formas de relacionarse, de interrogar, de ver e incluso de sentir (373-379).

Esto llevará a replantear la concepción del personaje. Pfister preferirá trabajar con el concepto de “figura dramática” para anclarla en su contexto ficcional y hacer evidente que son funcionales a este (20). Por otro lado, Sarrazac nos dirá que Abirached, quien categorizaba tradicionalmente a los personajes en carácter, rol y tipo, indicará que la terminología será insuficiente porque los personajes perderán todos los atributos que les daban unicidad: vida social, situación histórica y familiar, profesión, costumbres, aspectos psicológicos e incluso su nombre. El personaje queda reducido o concentrado a los elementos más básicos y esenciales (“Personaje (crisis del)” 168-169).

Es necesario reconocer que sin una fábula que los guíe, los personajes tampoco necesitarán de estos aspectos, lo mismo al revés: sin estos aspectos, la acción en la que se contextualizan se vuelve irrelevante en tanto sus motivaciones desaparecen o, por lo menos, no son claras o quedan a la interpretación posterior.

Ryngaert y Sermon intentarán, de todos modos, asir al personaje contemporáneo porque a pesar de todos los cambios y reducciones, el personaje sigue presente de una u otra forma, pues se encontrará “en el cruce del enunciado y de lo visible” (18). Los autores se centrarán en ubicar al personaje mediante el análisis de doce elementos, entre los que se encuentran la

identidad, la acción, la temporalidad, la mitificación o el grado de coherencia. Pero, principalmente, en lo único que parece jamás desprenderse del personaje: la palabra.

En medio de estas crisis nos encontramos con figuras que primero son ancladas a un nombre o adjetivo y otras que ya lo han perdido, transformándose en letras, números o simples guiones que los definirá como hablantes.

Las figuras, ya hechas de discurso (y para el discurso), se transformarán en voces. Pero una voz no solo es representación de lo que queda de un personaje como una identidad ya desintegrada, también puede representar una narración (y ahí se encuentra parte de su componente épico, en términos de Szondi), un comentario o la didascalia de la obra.

Otra de las formas que puede tomar es la de pluralidad, como una polifonía de voces, como superposición, como el modo en que ingresarán puntos de vista a la obra, pero también como obra de un mismo actor en representación de varias figuras o de una dislocada (Jolly y Moreira da Silva 226-228).

No debemos olvidar que, en el paradigma tradicional, los personajes utilizaban el diálogo para movilizar la acción. El diálogo, por lo tanto, también entrará en crisis.

Sarrazac denominará a este nuevo diálogo como “relativo”. Lo que antes era una respuesta y un enfrentamiento de posturas, ahora es una réplica, un eco o un falso diálogo en tanto no hay un intercambio comunicativo entre los personajes, las figuras o las voces. Con el fin del teatro de “la cuarta pared”, el público es también el receptor (ya no solo espectador) del diálogo, es un interlocutor más (“Diálogo” 75-76). Lo mismo con el monólogo, entendido ahora como “una palabra en busca de interlocutor o en el universo cerrado de una

comunicación imposible” (Hausbei y Heulot 137). Pero no son los únicos cambios en la comunicación de los personajes, también estarán la coralidad y el ritornelo.

La coralidad, que no es lo mismo que el coro antiguo (personaje colectivo al unísono), busca la discordancia, las voces no participan ni de un monólogo ni de un diálogo, sino de un “trenzado” (Mégevand 40). El ritornelo o repetición con variación es, como su nombre indica, una repetición de lo enunciado, no para las otras figuras o voces, sino para el espectador, lo que producirá un efecto de encadenamiento y de “espejo” o “eco”, llevando la atención a la palabra pronunciada en el momento, en la escena, es decir: al sonido (Martinez 49-51).

En esta comunicación truncada, en la que las voces ahora son solo palabra y sonido, el personaje del drama moderno y contemporáneo termina por diluirse. Para Sarrazac, sin embargo, no desaparecerá, pero sí se configurará a partir del espacio vacío, de la sombra que queda entre estos espacios. El personaje, en vez desvanecerse, aparece (o se mantiene) en esa ausencia de identidad reconocible, asible, si se quiere (“El impersonaje” 360-361). La falta del sujeto terminará siendo la presencia y huella de todos los sujetos posibles.

2.5. Rapsodia

La rapsodia es uno de los conceptos centrales en la obra de Sarrazac y será transversal al drama moderno y contemporáneo en tanto permite relacionar los elementos que entran en crisis, pues involucrará al dramaturgo, a la construcción de la acción y a los personajes.

Con el fin del “bello animal” aristotélico y ante una fábula fragmentada, la pulsión rapsódica será el “ensamblaje-desensamblaje, la composición-descomposición de modos de enunciación diferentes, de formas diferentes, incluso de vestigios de géneros diferentes”

(*Juegos* 25). Surgirá el autor rapsoda, que hará uso de todos los procedimientos ya nombrados y que transformará la fábula en pos de la heterogeneidad, ya sea como epicización, montaje, collage, coralidad, voces, etc. (Hersant y Naugrette 191).

Se entenderá, entonces, que el sujeto rapsódico será un sujeto caracterizado por ser el “generador de la forma más libre” dentro de la obra dramática, y esa libertad se transfiere a las formas en las que aparecerá el sujeto rapsoda en la obra.

Podrá ser en la forma de un coro, en términos de la Grecia Antigua, como un personaje colectivo. También podrá mostrarse como una voz didascálica que se dirija, ya no solo al actor o al director, sino también al público, por lo que también podrá mezclarse con el diálogo de los personajes o derechamente reemplazarlo. O bien, en su forma más frecuente, será un personaje que da cuenta de un testimonio, un personaje que es o fue testigo, que cumplirá una doble función de personaje y narrador, dramático y épico a la vez (*Poética do drama* 259-268).

3. Análisis

3.1. *demasiado cortas las piernas*

La obra de Katja Brunner, *demasiado cortas las piernas*, tematiza el abuso sexual infantil dentro de una familia de clase media formada por un padre, una madre y la hija. Esta última es la víctima y es su perspectiva la que organiza y da forma a la obra.

En la hija se problematizan las dificultades para hablar, expresar, comunicar, sobrellevar y enfrentar el maltrato físico y psicológico, mostrando cómo el trauma está presente incluso años después de ocurridos los hechos, imposibilitando la superación y la sanación de la víctima.

La hija, personaje central de la obra, no puede hablar directamente del abuso y, por lo mismo, no puede reconocerse a sí misma como víctima. El trauma producto del incesto ha dañado completamente su aparato psíquico; herida que se elabora dramáticamente en la tanto en la configuración del personaje como de la fábula.

El personaje será solo una voz que se multiplicará en una polifonía, por lo que se diluirá e impersonificará en todas ellas. La fábula por su parte será afectada por esta descomposición del personaje y se presentará fragmentada en tanto refleja la psiquis traumatizada, por lo que regresará una y otra vez, de distintas maneras, al accidente –el incesto– que le provocó esa herida. Este retorno constante tomará la forma de una fábula del rodeo que propicia el testimonio de la víctima y que nos permite conocer su historia desde diferentes ángulos en sus infructuosos intentos por asir el hecho traumático.

La obra se estructura en veinticinco escenas con un título que adelanta su contenido. No posee linealidad, pero las escenas siguen un orden necesario dado por el estado del personaje.

A saber:

1. Operación 1
2. Nacimiento
3. El cuento de las piernas demasiado cortas
4. Consideraciones
5. Justificación (amor a los animales)
6. Justificación
7. Madre
8. Justificación
9. Justificación (viajes)
10. Médico
11. Encontrar 1
12. Justificación (alegato)
13. Justificación
14. Operación 2
15. Justificación
16. Encontrar 1+
17. El cuento del ángel
18. Muerte
19. Justificación (explicación)
20. Zoológico para niños

21. Justificación (caricias)
22. El cuento de las manzanas
23. Justificación (giro)
24. Encontrar 3
25. Bipartición

La entrada de lectura es la didascalia inicial y única de la pieza, central para nuestra investigación e interpretación, que además por su brevedad, reproduciremos:

Una pieza teatral para cuatro o cinco actores o actrices, o trece hombres en salida de baño. Todas las voces corresponden a un yo femenino. Por lo demás, la realidad es cuestión de interpretación, incluso más allá de la propia percepción del yo (Brunner 2).

La dramaturga entrega la libertad total para la puesta en escena, pero a la vez delimita su representación a dos elementos. Por un lado, las voces serán las de un “yo” femenino, por lo tanto, su conciencia estará ya marcada por esta característica (aun cuando se diversifiquen dentro de la obra); y dos, la realidad es interpretable, lo que plantea la necesidad de diferentes perspectivas aun cuando exista un hecho “real” u “objetivo” como es el abuso sexual infantil.

En nuestro análisis hemos dividido las escenas en cuatro categorías que nos parecen significativas para entender la conciencia fragmentada de la víctima en tanto es un único “yo femenino”.

Esta clasificación se hace a partir de los elementos en común que reconocemos en ellas: la enunciación, la estructura y los contenidos. Las llamaremos cuentos, escenas argumentales,

escenas espejo y justificaciones. En el siguiente cuadro establecemos a cuál grupo pertenece cada una:

| Cuentos | Argumentales | Espejo | Justificaciones |
|--|--------------------------|------------------|--|
| 3. El cuento de las piernas demasiado cortas | 2. Nacimiento | 1. Operación 1 | 5. Justificación (amor a los animales) |
| 17. El cuento del ángel | 4. Consideraciones | 11. Encontrar 1 | 6. Justificación |
| 22. El cuento de las manzanas | 7. Madre | 14. Operación 2 | 8. Justificación |
| | 10. Médico | 16. Encontrar 1+ | 9. Justificación (viajes) |
| | 18. Muerte | 24. Encontrar 3 | 12. Justificación (alegato) |
| | 20. Zoológico para niños | | 13. Justificación |
| | 25. Bipartición | | 15. Justificación |
| | | | 19. Justificación (explicación) |
| | | | 21. Justificación (caricias) |
| | | | 23. Justificación (giro) |

3.2. Estrategias dramáticas y psicológicas

Una de las consecuencias del trauma (y de la re-traumatización causada por un daño repetitivo y constante) es el clivaje (*Spaltung*), mecanismo de defensa primitivo que consiste en la escisión de la conciencia para intentar sobrellevar las situaciones que sobrepasan al individuo, como sucede con el incesto y el abuso sexual infantil.

La víctima afectada por la neurosis traumática debe buscar formas de sobrevivencia y para ello utilizará mecanismos de defensa psicológicos. Sin embargo, estos tienen consecuencias en la identidad misma del sujeto, más aún cuando la víctima ha sufrido un daño durante toda su existencia, como es en el caso del personaje de la obra: “En algún momento, yo tenía seis meses, según me dijo, se volvió una cuestión extremadamente sensual. No puedo decir que no sabía lo que hacía y él: él lo tenía claro, no cualquiera besa a su hija entre las piernas” (Brunner 44). El trauma es, por consiguiente, parte esencial de la conciencia y su fragmentación.

Las defensas utilizadas en casos de abuso sexual que reconocemos en la obra son: disociación, represión, regresión, formación reactiva, aislamiento, anulación, proyección, introyección e identificación con el agresor. Estas estrategias psicológicas las identificamos y diferenciamos en los cuatro tipos de escena que hemos propuesto para la obra –cuentos, escenas argumentales, escenas espejo y justificaciones– y planteamos que cada una de ellas se despliega a través de estrategias dramáticas específicas.

3.2.1. Cuentos

Los cuentos, claramente nombrados de ese modo por la dramaturga, corresponden a tres escenas: 3, 17 y 22. Como su nombre indica, siguen la estructura tradicional de los cuentos de hadas, comenzando con la fórmula “había una vez” (*Es war einmal*) situándolos en un pasado antiguo e impreciso temporalmente, que permita dar paso a los acontecimientos maravillosos y terminando con la también tradicional frase “Colorín colorado, si no ha muerto...” (*Und wenn sie nicht gestorben sind* en alemán).

Estos cuentos giran en torno a tres personajes: Rey, Reina y Princesa, representación ficcional del padre, la madre y la hija-víctima. Normalmente la Reina desaparece, se extravía o está ausente de algún modo y se centra en la relación de la Princesa y el Rey. Sin diálogo ni marca alguna de turno de habla, solo nos encontramos con un narrador en tercera persona, omnisciente, de focalización cero, características que se traspasarán a la obra dramática a través de una voz épica que narra el cuento.

De acuerdo con lo indicado por Zipes y Bettelheim, los cuentos de hadas permiten acceder a una realidad compleja de modo más amigable para los niños. En los tres cuentos de la obra se observa una representación maravillosa de tres hechos traumáticos y complejos: El primero, “de las piernas demasiado cortas”, explicará la dinámica familiar y el origen del abuso sexual. El segundo, “del ángel”, reformula en formato de cuento el encuentro del cuerpo del padre que se ha suicidado. Por último, “de las manzanas”, plantea el sacrificio de la hija por hacer feliz al padre que se alimenta de ella continuamente y que se ubica justo antes de la escena en que se da a conocer el descubrimiento del abuso por los vecinos, razón que da pie al suicidio del padre.

La epicización de los cuentos será el correlato dramático de la represión y la regresión. La primera defensa se refiere a la necesidad del sujeto de mantener “a distancia de lo consciente” recuerdos o situaciones que son complejas para el individuo (Laplanche y Pontalis 377). El narrarlos y no representarlos, permite mantener esta distancia psíquica que intenta alejar el trauma. Como otros métodos defensivos, la represión puede fallar y es susceptible de acceder a esos momentos de manera inconsciente que, en los cuentos, se dan a conocer a través de las marcas de subjetividad en los enunciados que serán huellas de la voz de la víctima que ha incorporado el relato y la visión del padre:

Ahora en cambio ahí estaba [el rey/padre], en medio de esa feminidad que lo asqueaba –una feminidad todavía discreta, aniñada, la que por cierto no lo interpelaba más que para de alguna manera descargar tensiones. No había pues otra salida que buscarle a todo eso cierto costado positivo, algo que la belleza en absoluto modesta de la hija facilitaba (Brunner 13).

Estas marcas de subjetividad se manifiestan en la alusión a la belleza de la hija, a los rasgos de feminidad aun cuando es demasiado joven, al asco. Pero también hay elecciones de palabras que demuestran el sentimiento de culpabilidad de la víctima que no se considera “pura” o no “tan buena” como el ángel/padre a quien ella voluntariamente accede a honrar, como sucede en “El cuento del ángel”, que repite un motivo constante en la obra, que el padre se ha vuelto loco a causa de la hija:

Un día llegó un príncipe, más bello que cualquier cosa en el reino, que todo lo que había visto hasta el momento y este príncipe la observaba de tal modo, de reajo por delante del otro costado por atrás y desde todos los ángulos estaba claro que ella no era puramente un corazón como él puro corazón entonces ella se le acercó y vio que era un ángel. (...) Y como ella había jurado honrarlo y amarlo, si tan solo él revivía, honrarlo y amarlo hasta el fin de sus días (46).

En los dos pasajes, la represión no logra cumplir por completo su función evasiva. Aunque jamás indica explícitamente el abuso, sí es posible reconocerlo en las historias como cuando dice que el ángel la observa desde todos los ángulos.

De acuerdo con Laplanche y Pontalis, la regresión es un retorno a las formas de representación de la infancia (357). Los cuentos de hadas están asociados a los niños y son dirigidos a ellos, pero en la obra los cuentos no se desarrollan en el pasado o la infancia, sino

que son recuerdos modificados para ser evadidos o reprimidos. Las mismas referencias anteriores donde se incorpora la subjetividad o la culpabilidad, o bien la posición que tienen en cadena narrativa demuestran que son posteriores al abuso. Por ejemplo, el caso de “El cuento de las manzanas” donde la relación entre el descubrimiento del incesto y la muerte y el funeral está dada por el olor de las manzanas que trae a los recuerdos a la memoria.

3.2.2. Escenas espejo

Las escenas espejo, como se observa en sus títulos, son repeticiones con variación de dos instancias: “Operación” y “Encontrar”. En ellas, la voz es solo una, en primera persona sin respetar puntuación, presentándose similar a la técnica de corriente de la conciencia en narrativa. A través de su voz, la víctima incluye extractos de diálogos de otras figuras que se dirigen a ella, como las de un doctor a quien en las dos “Operación” llama Doctorus Pálmula Tarántula.

En las dos escenas “Operación” se da a entender que suceden en un hospital pues se describen elementos de salas de operaciones, un enfermero y un médico. Además, las dos giran en torno a un parto, la primera, en apariencia, sobre el nacimiento de la víctima; la segunda, es ella quién ha parido. Las tres escenas “Encontrar” son imprecisas en su ubicación espacial (en una de ellas se menciona un desván) sin embargo, todas ellas se encuentran ubicadas temporalmente en el momento en que encuentra el cuerpo del padre que se ha suicidado.

Aunque decimos que es la víctima hablando, estas escenas no corresponden a justificaciones, otra categoría de escenas agrupadas por la enunciación en primera persona del personaje. En primer lugar, no se defiende al padre en ellas. En segundo lugar, están situadas espacial o

temporalmente. Por último, y como elemento recurrente, el personaje tiene problemas para sonorizar su voz, especialmente en las escenas “Operación”: tanto cuando está por nacer e intenta gritar “DÓNDE ESTÁN MIS CUERDAS VOCALES” (Brunner 4) o de adulta en “Operación 2”: “Grito – nada. Con mis ojos señalo mi bajo vientre” (42). Pero también en las escenas “Encontrar” cuando no es escuchada por la madre (68) y porque el personaje describe qué sucedió, pero sin hablar. En estas escenas no se dirige al público ni a otros, sino que enuncia lo que siente y piensa.

En las escenas espejo “Encontrar”, la defensa es la anulación retroactiva, mecanismo consciente en que el sujeto intenta hacer como si algún evento, acto o pensamiento pasado no ocurrió, como un procedimiento mágico que intenta borrar lo anterior mediante la realización de lo opuesto (Laplanche y Pontalis 28). Para el caso de la obra, esta será una defensa fallida o contaminada por el evento mismo. “Encontrar 1” es continuada por “Encontrar 1+”, mientras que “Encontrar 3” intenta cambiar lo sucedido, en un nuevo encuentro del cuerpo del padre, absorbiéndolo.

le digo a mamá no puede ser que él solo se haya escondido así mamá lo has ayudado
tú lo acostaste así no creo que él lo haya hecho

Mamá encontré a papá por qué tiene la cabeza así – salpicada (...)

Entonces él gira hacia mí, de improviso

Dice, el rostro con el cordón enrollado, dice:

Fuiste tú

Mamá, está agonizando, mamá por qué.

Lo hice por ti

Pero fuiste tú

él señala su cabeza, el dedo en el gatillo – se mueve despacio – luego se acerca – se toma de mi vestido (...)

Y él me tiende su arma y con fuerza insospechada gira todo su cuerpo ahora sí que veo: tiene un cordón umbilical – de él sale un grueso cordón umbilical lo extraigo el cerebro le chorrea a gotas que cuelgan recorriéndole la oreja dice

Fuiste tú.

Muerdo el cordón umbilical cruje metálico oxidado (...)

Me lo como – el cordón umbilical – tibio sanguíneo mucoso – lo engullo, y me deshago del último resto como las sobras de un embutido que ya nadie quiere comer (Brunner 68-71).

En “Operación 1” es posible encontrar la defensa de la regresión, en tanto recrea y regresa el momento de su nacimiento (Laplanche y Pontalis 357), imposible de recordar:

Mis piernas no me pertenecen, eso que estoy viendo no es mi cuerpo es un accesorio anexado a un centro pensante fue ensamblado en el vientre de mi madre escucho una voz: de a poco debería ir volviendo en sí. Una luz clara un piiiip monótono el aliento involuntario acelerado intento controlarlo ahora detenerlo contener el paso del aire no puedo es como si respirara desde afuera (Brunner 3).

Pero la defensa más utilizada en estas escenas es la disociación, pues la voz se repliega en sí misma, en su vida interior y en cómo percibe lo que sucede a su alrededor, además de mostrar confusión e incoherencia de acción y afectividad (Laplanche y Pontalis 128).

“Operación 2” se presenta como la continuación de la primera, la voz intenta hablar con el mismo “enfermero niño” y “doctor Doctorus Pálmula Tarántula”. Sin embargo, no pueden ser continuaciones si en la segunda está pariendo y en la primera es ella quien nace, por lo

que la disociación ocurriría en una regresión a su nacimiento mientras se encuentra en trabajo de parto, razón por la cual tiene conocimiento del padre:

El doctor Doctorus sonríe, mete la mano en el guardapolvo, saca algo, dice

Esto es para el postre

Es algo hecho de piel, irrigado rosado henchido embutido lo miro de arriba abajo, concentrada toda mi concentración está puesta en ese postre, se me vienen a la mente morcilla butifarra ahumada asada salchichita de Viena salchicha de papá me detengo en la salchicha de papá me detengo con una sonrisa involuntaria creo que se me nota en la cara me pregunto, estará edulcorada (...)

el enfermero niño pincha un rollito con el tenedor me lo mete en la boca los nervios del gusto quizá – pero no, qué lástima el enfermero niño se me acerca viene a socorrer la paralizada musculatura maxilar fuerza el movimiento de masticación abre cierra abre cierra (Brunner 7-8).

La disociación, regresión y anulación reactiva son representadas dramáticamente mediante la repetición con variación de lo dicho. Esto permite delimitar al personaje que enuncia y que inevitablemente repite una y otra vez una situación de la cual no puede escapar, evidenciando que la fragmentación temporal de la obra es la exposición del astillamiento de la psiquis del personaje producto del trauma.

Como todas las escenas se construyen y sostienen únicamente en la enunciación de la voz (en la palabra), la repetición de estos segmentos permite que el público o los lectores puedan situarse en dos momentos significativos en el desarrollo de la obra.

En el caso de *demasiado cortas las piernas*, la repetición se centrará en la cantidad de veces que se regresa a los dos tipos de recuerdo, permitiendo profundizar en ellas a través de las

variaciones que presentan. Por ejemplo: en “Encontrar”, la víctima dibuja con la sangre del padre muerto, mientras que en “Encontrar +1” termina el dibujo, pero demuestra el impacto que tiene ese momento en la víctima que se niega a aceptar este hecho.

cuando termino examino las funciones vitales le retuerzo la cadera haciéndola sonar el por un rato calor abandonó el cuerpo es pasajero no creo que nada sea permanente me abstengo de todo lo que sea permanente por eso va a calentarse de nuevo tiene que moverse para eso le retuerzo la cadera (Brunner 45).

Esta escena es seguida por “El cuento de ángel”, donde la Princesa –representación de la víctima– intenta recomponer al ángel roto para revivirlo.

La repetición de palabras o frases específicas, más que crear un ritmo, permite advertir que la voz pertenece a la conciencia de un mismo sujeto en aquellas escenas. Por ejemplo, con la mención del ‘enfermero niño’ y del ‘doctor’, al repetir una y otra vez “Dónde están mis cuerdas vocales” o al continuar la misma acción de la escena espejo anterior como sucede con la pintura del árbol en el vestido de las escenas “Encontrar 1” y “Encontrar 1+”.

3.2.3. Escenas argumentales

Las escenas argumentales recibirán este nombre porque en ellas se dan a conocer las vivencias de la víctima, representando el recuerdo de momentos claves en el contexto del abuso. El tratamiento de la voz es polifónico, en tercera persona y presenta guiones que marcan los cambios en los turnos de habla de las voces que informan lo que ocurre en los momentos relatados, pero no es posible reconocer la cantidad de voces participantes ni alguna característica que las identifique (nombre, género, edad, etc.).

El método defensivo que se elabora aquí es la disociación en su mayor grado. La conciencia fragmentada se ha escindido en voces que se reconocen ajenas a la víctima, como espectadores y comentaristas de las situaciones de su enunciación. Asimismo, tienen el conocimiento total de las acciones, los pensamientos y los recuerdos de la víctima:

—ella recuerda perfectamente el cartel que decía: ZOOLÓGICO INFANTIL, ANIMALES PARA ACARICIAR Y ALIMENTAR –y después en letra chica– POR FAVOR NO ALIMENTARLOS CON NADA DE AFUERA, ADQUIERA EN NUESTRO QUIOSCO EL ALIMENTO ADECUADO

—Pero ya sabe leer la reglamentación

—no, todavía no, pero el ritual incluye pedirle al padre que se la lea, pese a que sabe hace rato lo que dice el cartel, los dos conocen muy bien sus domingos, son para que la madre descanse – padre e hija salen solos

—de eso también se acuerda

—sí, se acuerda, pese a que no sabía leer, se acuerda con lujo de detalles

—y sigue yendo al zoológico para niños cuando ya sabe leer fluidamente Y escribir

—siempre con papá (Brunner 57).

Las voces de las escenas argumentales permiten incorporar el discurso de otras figuras, pero no repitiendo lo escuchado por la víctima (como sucede en las escenas espejo), sino que recreando el punto de vista de las otras figuras. Por ejemplo, el sadismo del padre:

—Zafamos, no la está amenazando, se amenaza a sí mismo, va más allá de ella, porque ahora lleva un tiempo –un ratito– asaltado por dudas furiosas, dudas furiosas lo atormentan, un poquito sí, cada vez más inseguro está, todo el tiempo necesita ponerse de acuerdo consigo mismo, decirse – qué carajo se dice

—Tengo todo bajo control y le pellizca su carne de niña

—se dice a sí mismo que se ajusta a derecho *ius primae noctis*, intenta quitarle el hábito, cuando las dudas lo asaltan a gritos, le explica las circunstancias, entonces lee la tristeza en su rostro – mientras desayunan, mientras él se prepara para un nuevo día, ella también, ahí él ve su expresión, ese ruego, ese ruego mudo – que le parte el corazón

—no solamente el corazón, todo lo demás también

—FALSO, en realidad le afecta directamente los tejidos eréctiles, a él le gusta, ver en sus ojos la aflicción

—por eso también disfruta la excursión a la torre (49-50).

O la perspectiva de la madre cuando descubre que la hija está siendo abusada:

—dos personas durmiendo, una más pequeña desnuda, sin ropas, la manta la cubre hasta el ombligo digamos, una más grande también bajo la manta roncando sumida en un sueño profundo (...)

—no, la escena que ve tiene que haber sido otra, tiene que haberlos encontrado de otra manera en el dormitorio

—también lo creo

—porque de lo contrario la pequeña y ella compartirían algo pero no, ellas dos jamás compartirían algo abierta o secretamente. No, no compartirían nada (...)

—Por qué no grita, si lo está viendo, por qué no reúne a sus vecinos a los gritos, testigos

—pero si está pegando unos gritos lacerantes, desgarradores, no la escuchas (...)

—Será que cae muerta: ahogada en su propio grito

—No, es descabellado: gira, da media vuelta se dirige a su automóvil, abre, sube, se va

—adónde

—a la comisaría

—a la oficina de la mujer quizá

—intuyo que lisa y llanamente condujo, por horas, como lo ha visto en las películas (21-23).

Sin embargo, como en toda escena donde intervienen otros, las voces siempre se refieren al vínculo de ellos con la hija y a cómo actuaron con relación a ella. Presentan una y otra vez escenarios posible o suposiciones, y no la certeza que demuestran al referirse a la víctima.

Dramáticamente, la disociación es representada mediante la coralidad, una disposición de voces basada en la pluralidad que, como indicará Mégevand, propicia la discordancia en la enunciación, en la temporalidad, la fábula y el personaje (40-43).

—En ella habitan unos quince pensamientos a la vez

—Lo crees

—Unos quince pensamientos a la vez girando en torno de lo mismo: es injusto, es injusto, es injusto

—Acaso lo es

—el pensamiento no lo es

—el pensamiento: es injusto, es injusto

—el pensamiento no lo es per se, es solo un pensamiento, no quince

—qué más quisiera ella que estar enfurecida, pero la furia sería furia consigo misma y cómo podría estar enfurecida consigo misma, tan enfurecida – la furia destructiva uno la deja adentro

—De dónde sacas eso

—es lo que le dijeron a ella, que mejor debe dejarla adentro, porque descargarla pondría en riesgo su vida (Brunner 14).

Respecto de la enunciación, en esta escena observamos que las voces parecen replicar lo dicho por otra voz (“de dónde sacas eso”), pero la posible respuesta (“es lo que le dijeron a ella, que mejor debe dejarla adentro”) es también la continuación de lo enunciado anteriormente (“la furia destructiva uno la deja adentro”). Por lo tanto, más que dialogar, que por momentos lo hacen, ocurre que las voces se han interceptado o han coincidido, lo que Mégevand describirá como “trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente” (40).

Temporalmente, la coralidad fija la acción en una situación particular: el nacimiento (escena dos), la visita al médico que sospecha del abuso (escena diez) o la visita al zoológico (escena veinte). Esto asigna una consecuencia en la fábula, que se fragmenta y se suspende, sin ser movilizadas de manera tradicional hacia un clímax.

Además, afecta directamente en la composición y descomposición del personaje, pues nos traslada, como espectadores y lectores, a la memoria de la víctima y a la herida, permitiéndonos delimitar un personaje.

Como señalaremos más adelante, en las justificaciones habla directamente el personaje de la víctima, rechazando este rol, por lo tanto, la coralidad de las escenas argumentales tiene una función opuesta: le permite aceptar que padeció un daño traumático y, desde ahí, dar a conocer los abusos del padre, sus métodos de manipulación y agresión, las opiniones de los profesionales que supieron del abuso (como en la escena cuatro, “Consideraciones”) y también juzgar a la madre que no la cuidó ni se puso de su lado, intentando empatizar con ella pues se encuentra envuelta en la manipulación del esposo. De ahí surgen las

posibilidades, muchas veces contradictorias, que entregan las voces sobre el actuar de las otras figuras (la madre y el padre, principalmente) que se desarrollan en los recuerdos de la víctima.

Las voces son la parte de la víctima que se ha separado de este rol para protegerse. En este sentido, la coralidad también es una proyección o localización exterior de las cualidades, sentimientos y deseos rechazados de sí misma (Laplanche y Pontalis 306).

3.2.4. Justificaciones

La mayor cantidad de escenas son las llamadas “Justificación”, nombre también dado por la dramaturga. Todas ellas se caracterizan por una voz en primera persona, intradiegética de focalización interna que corresponde a la hija-víctima que recuerda el pasado, específicamente a su padre.

Estas escenas tienen un fin claro: justificar, a modo de defensa judicial, el actuar del padre. La víctima intenta presentarse no como lo que es, una víctima, sino como quien participó activamente de una relación y posee parte de la culpa, sino toda, en su visión:

La introducción la debería dar alguien bien intencionado y si la criatura pide un beso y ha desarrollado un deseo, una curiosidad, es probable que eso sea perfecto para la criatura, siempre y cuando el acto se adecue al grado de su desarrollo físico (Brunner 19).

Como además yo no oponía resistencia. Y de alguna manera advierte que a la criatura le gusta, o. O, bueno, él ve la reacción, la docilidad obediente, el regocijo de la

criatura. (...) entonces puede pasar que a uno se le crucen los cables, porque tanta ternura enloquece a un padre, la criatura enloquece al padre (27).

La defensa que apreciamos en los ejemplos anteriores es la introyección. Esta puede entenderse como la incorporación de rasgos exteriores, por ejemplo, patrones conductuales o éticos que, como defensa, implicará la internalización de situaciones, opiniones o conductas que son problemáticas o desagradables para el sujeto, por lo que debe hacerlas parte de sí para soportarlas (Laplanche y Pontalis 205). Lo introyectado por el personaje es la culpa en la víctima proyectada por las figuras de la madre (que se observará principalmente en las escenas argumentales) y del padre:

Y eso también le causaba mucha pena, se le notaba, tener que inventarse excusas y más excusas o cuando de nuevo me tenía que intimidar porque yo había estado a punto de abrir la boca, no era algo que le gustara hacer en lo más mínimo, decía él y eso a veces también se le notaba, pero no le quedaba más remedio que hacerlo, también para protegerme (Brunner 28).

Al fin y al cabo fui yo la que durmió destapada, sellé mi destino, como le dicen, en realidad fui yo la primera en hacer posible el amor. Es una invitación inequívoca de una criatura a su padre: sentada en la sillita abierta de piernas, las rodillas flexionadas apuntando hacia afuera, leyendo en el balcón, jugando, se desparranca, deja ver la bombachita. Inequívoco (39).

La otra defensa es la identificación con el agresor, esto es, la modelación de parte de su identidad a través de la imitación física o moral del peligro externo (Laplanche y Pontalis

187). La víctima se culpa y defiende al padre posicionándose como parte de una relación amorosa de pareja con él, indicando que el vínculo sexual era consentido y deseado por ella:

Es hora de cambiar la perspectiva aclarar que no es que alguien se haya APROVECHADO de mí que haya fingido amor contención dedicación para después tomarme prestada como juguete hay que erradicar esa creencia adaptar el código penal, (...) y estoy hablando aquí en nombre de mi padre pero también en nombre mío, que no se pierda de vista esto (Brunner 17).

Algo que solo yo entendía, nuestro pequeño acuerdo secreto. No necesitábamos decir nada, nunca en realidad, ese mutuo acuerdo, tácito, era el mejor regalo de todos, el más valioso (30).

Las dos estrategias psicológicas presentan inconsistencias. A través del discurso con el que intenta defender al padre y al incesto como parte de una supuesta relación amorosa, la víctima se dirige a los espectadores como si se tratara de un juicio, en el que ellos representan la opinión pública que se ve interpelada y llamada a reflexionar:

si ahora levantaran la mano todos los que tienen esa predisposición natural el mundo entero estaría consternado. (...) Es lo difícil de la cuestión. Lo que obstaculiza un cambio de mentalidad. Pero insisten con la regla de que UNO DE ESOS igual ABUSADOR DE MENORES – así ningún amante de niños se pondrá de pie, con semejante clima de aniquilación (19).

Esto se traslada al drama mediante un monólogo direccionado en el cual el público se transforma en un oyente obligado (y ausente, al no ser parte de la psiquis del personaje) a escuchar la postura inmoral de un sujeto dañado y solo, que busca quien le oiga y apruebe su

postura, porque al hacerse partícipe de lo ocurrido es que se puede, como ya indicamos, negar el accidente y la herida, obviar el trauma. Lo que resulta en una sanación imposible:

Cuando uno se quiere, uno quiere que el otro lo acaricie y quiere acariciar. Es normal. Aunque, es cierto que quizá en general se hace con una mujer, una adulta (27).

No quería perturbarlo, más bien quería observarlo con el objetivo de entenderlo alguna vez

Algo que todavía no hago

Pero no importa (30).

Me enferma no tener la menor chance siquiera de dar prueba de que mi padre a mí no, mi padre nunca, jamás a lo sumo rara vez me ha perturbado (37).

Para mi padre siempre fue una relación de amantes (38).

Las justificaciones son interesantes por la representación dramática de la introyección y la identificación con el agresor, que necesitan la voz directa de la víctima para hacerse efectivas, pero además, y en sintonía con la propuesta dramática de esta obra, porque el tratamiento de la enunciación en primera persona se relaciona directamente con la crisis del personaje que exhiben las dramaturgias contemporáneas.

3.3. La víctima como impersonaje

Lo primero y más importante es que nos permite hablar (y así hemos hecho) de la víctima como personaje y como voz. El efecto del trauma del incesto es el clivaje de la conciencia

del personaje, esto se refleja en la obra mediante las voces que a veces se identifican como un sujeto unificado, en las justificaciones y escenas espejo, y otras veces no, como en los cuentos y escenas argumentales,

En los cuatro grupos de escenas son las voces quienes presentan las situaciones a través de la enunciación. En las justificaciones, la voz recupera estas situaciones y es quien intenta explicarlas a partir de su punto de vista y conectarlas con una realidad representada en los otros (los espectadores, por ejemplo) en tanto es la única voz que directa y voluntariamente se dirige a ellos.

En conjunto, las voces pertenecientes a una misma conciencia fracturada dan curso a la fragmentación de la fábula y a la libertad de su forma. En las justificaciones, esta voz unificada en una figura claramente distinguible como víctima, es quien entrega el testimonio del abuso.

Si pensamos en las voces como conciencias separadas, como figuras totalmente apartes la una de la otra, no podemos entenderlas como personaje, solo como figuras mono dimensionales, no obstante, al entenderlas como fragmentos de un todo, podemos reconstruir un set de características, un trasfondo biográfico (del cual nace el trauma), una disposición psicológica (la escisión de la conciencia es esto) y una individualidad que logra crear una caracterización que transforme a esta voz en el personaje de la víctima que hemos reconocido durante la obra y en este análisis. No conocemos su apariencia más allá de “sus ojos de un celeste pálido” (Brunner 50), pero podemos acceder a su lenguaje, conciencia y biografía, todas influidas por el trauma.

Todas estas características podemos unificarlas como parte de esta conciencia única; es en la disociación de las voces que podemos reconstruir las huellas del impersonaje de la víctima, en términos de Sarrazac. Es en la aparente ausencia de un personaje debido a la pluralidad de voces en la obra que reconocemos a la hija-víctima, momento en que aparece el personaje, pero descompuesto.

3.4. Rodear la memoria del trauma

Como la obra es la representación del clivaje, la dramaturga elegirá una fábula del rodeo para dar cuenta del trabajo de la memoria y los intentos fallidos de elaboración de la víctima.

El TEPT se caracteriza por aparecer posterior a la herida. La víctima se encuentra en este estado y el presente de la obra es el regreso involuntario de la memoria al accidente original que son los momentos de la infancia en que ocurrió el abuso sexual que se revive desde la adultez. Trasladado al análisis dramático de la fábula contemporánea y siguiendo a Sarrazac, podemos señalar que la catástrofe (el accidente original) es inaugural y anterior al proceso que se rodea permanente y fragmentariamente en la obra.

Decimos que la víctima es adulta por las marcas textuales que indican el pasado y los recuerdos, como sucede en las escenas argumentales y en las justificaciones. Los cuentos no entran en esta categoría en tanto son situados en un pasado maravilloso remoto, pero su existencia ya indica que el abuso ocurrió.

—Y como se lo repite a diario, a veces incluso frente al espejo de un probador frente al reflejo que le devuelve la ventana del autobús cuando afuera ya es de noche (...)

ella repite ahora su pequeño mantra

Tengo que perdonarme

Debes repetirlo mientras te lavas los dientes, mientras doblas tus soquetes, mientras pelas zanahorias, mientras te atas los cordones (Brunner 15).

En “Consideraciones” se da a conocer que, a pesar del tiempo, la víctima sigue sintiendo culpa y sigue recordando el trauma.

Las únicas escenas que no están ubicadas en el pasado son “Operación 1”, “Operación 2” y “Bipartición”, la escena final que retoma lo que sucede en la segunda operación cuando extirpan sus órganos reproductores. Estas escenas también demuestran la adultez de la víctima, por ejemplo, cuando le indican que no tendrá más hijos: “Ahora usted tiene uno. Y con este paramos de contar. Lo bueno es que podrá dedicarse a su carrera profesional” (42).

A pesar de sus esfuerzos, la víctima no logra sanar porque no puede enfrentarse directamente al trauma. Cada escena es un regreso a un momento que ha sido significativo durante el abuso, pero ninguna de las voces puede admitir, directamente que sucedió.

Las fábulas del rodeo permiten, en primer lugar, mostrar situaciones y no acciones completas y unificadas; en segundo lugar, permiten el acercamiento al testimonio que, cuando se vuelve demasiado doloroso en el caso de esta obra, puede alejarse y situarse en otro momento, en otro testimonio que es visto desde otra perspectiva (otra voz), procedimiento que se repetirá una y otra vez.

No hay una acción que avance a un desenlace y a una nueva estabilidad, por el contrario, el final sugiere la desestabilización total de la víctima mediante la muerte de ella:

—a su lado hay una pistola

— ah sí, la tiene guardada en la habitación del hospital directamente en la mesita de luz

—no, dejemos eso, no viene al caso

—cómoquencómoqueno, busca alcanzar pistola, con el tronco de su cuerpo que asombrosamente aún funciona, unido como está al abdomen no más que por esa hospitalaria bata verde (...)

—Tal es su satisfacción por la muerte inminente que en pleno proceso sus comisuras empiezan a apuntar hacia arriba (...)

—ella toma coraje, tendrá un cuerpo nuevo, pronto – será nuevo, todo nuevo, todo diferente (74-76).

Y aun cuando esta no sucediera, el trauma es tan profundo que regresaría una y otra vez a recordar incansablemente, tal como el rodeo en una obra que inicia y termina en el hospital.

Sin embargo, la utilización de la fábula del rodeo y su falta de linealidad no significa que las escenas se presenten de modo desordenado, pues no necesita ser rearmada. Por el contrario, la secuencia de las escenas sigue un orden preciso y necesario para explicitar el funcionamiento de la memoria que guarda la huella del trauma. Si en una escena se menciona a la madre, aunque sea brevemente, la siguiente la involucrará. O bien, si en alguna hay una revelación de un nuevo aspecto en la forma de relacionarse con el padre, la siguiente profundizará en ello.

A continuación, explicaremos en orden la encadenación de las escenas para evidenciar este procedimiento:

En la primera escena, “Operación 1”, la víctima de la obra aún no nace, no se separa de la madre. La segunda escena, “Nacimiento”, describe el parto y plantea el tipo de relación que

mantendrá la víctima-hija con sus padres, quienes estuvieron mucho tiempo intentando concebir. La madre ilusionada con una familia con más hijos pierde la posibilidad de tener otros con el nacimiento de la niña que “le arranca” sus órganos reproductivos. A partir de ese momento se establece el rencor inicial de la madre hacia la hija y jamás logrará sentir el amor e instinto maternal. El padre, en cambio, ve este hecho como algo positivo, pues depositará “todo su amor en un hijo” (11-12). La tercera escena y primer cuento (“de las piernas demasiado cortas”) repite los hechos anteriores en formato de narración infantil: el tiempo y los intentos por tener hijos, la princesa que en el parto desbrozó todo a su paso (a su propia madre) y como el padre decide el lugar de la hija en un trono invisible, metáfora del secreto del incesto (13).

El cuento da paso a la segunda escena argumental, “Consideraciones” (escena cuatro), clave para entender que la víctima ya es adulta, además de dar a conocer las opiniones de especialistas y terapeutas que le han repetido que la culpa no es de ella y que fue abusada. Le sigue la primera justificación (escena cinco) que parte con la frase “Otra cosa”, implicando que las justificaciones ya existen y son una constante al momento de recordar el pasado. Se admite el vínculo corporal del padre y la hija mientras se comenta la bondad de un padre empático y protector, incluso con los animales. La siguiente justificación (escena seis) refuerza la idea de la bondad del padre, pero esta vez la voz de la víctima se culpa así misma como propiciadora del abuso (19).

La culpa nos lleva a la séptima escena, “Madre”, momento del descubrimiento del incesto por la progenitora quien culpa a la hija ya que la ve como una rival, decidiendo no acusar al padre (24). La siguiente justificación (escena ocho) ahonda en la culpabilidad de la hija que ha enloquecido al padre (quien, por lo tanto, no tendría culpa) y se menciona por primera vez

el dolor corporal que va más allá del abuso de índole sexual; el padre también maltrata a la hija con golpes e intimidaciones cuando le parece que puede descubrirse su secreto (27-28). Este patrón de comportamiento del padre cumple con todas las características descritas en los textos de psicología sobre el abuso sexual infantil que ya indicamos en el primer capítulo (como por ejemplo las disculpas y el arrepentimiento posterior), incluyendo la recurrencia del abuso y el nacimiento del trauma, ya que no importa cuántas veces se le prometa no volver a ser maltratada, volverá a suceder: “empecé a desestimarle por mera palabrería o por parte constitutiva de todo” dirá la víctima (29).

La justificación enfocada en los rasgos del padre malo es seguida por una que demuestra su lado bueno, pues siempre le entrega regalos. Esta escena (nueve) finaliza con la mención de la relación del padre y la madre. Él es, según la abuela de la víctima, “un salvador” que rescata a la madre “de una muy mala época” (31). La madre es el eslabón que une con la escena siguiente, “Médico” (décima), cuando lleva a la hija a visitarlo a propósito de un infección vaginal. El médico reconoce todos los signos del abuso sexual no solo en la afección, sino también en la forma en que la niña no opone resistencia a quitarse la ropa ni ser tocada por un desconocido (33).

La sospecha del médico permite la aparición de la segunda escena espejo, “Encontrar” (escena once). En ella, la voz en primera persona de la hija narra el momento en encuentra al padre muerto que se ha suicidado. Tanto esta escena como la del médico son la antesala de “justificación (Alegato)” (doce). Un alegato es un discurso formal de defensa ante un tribunal, la víctima defiende la relación con el padre ante el juicio de los otros (el juicio del médico, por ejemplo, pero principalmente del público, a quienes se dirige) que no entienden el tipo de relación amorosa que mantiene con el padre (38).

La relación de amantes, es decir, de índole sexual, se evidencia en la siguiente justificación (escena trece) mediante una metáfora de niña-lechuguita-cogollo versus la peste en forma de babosas y caracoles que la comen en representación de la pérdida de la inocencia, cuando el abuso aumenta de nivel a lo que se insinúa como una violación con penetración directamente (39). Esto se encadenará con la escena catorce, “Operación 2”, un segundo parto, esta vez de la víctima, quien al igual que la madre pierde sus órganos reproductivos en el proceso. El nacimiento lleva a una nueva justificación (escena quince) que establece el comienzo del incesto cuando la hija tenía recién seis meses, poco después de nacer (44). Esta revelación es seguida por “Encontrar 1+” (escena dieciséis) cuando la víctima continúa al lado del cuerpo muerto del padre.

La escena diecisiete corresponde al segundo cuento (“del ángel”) y es una narración a partir de la muerte del padre de la escena anterior, transformándolo en un ángel destruido (como se ha indicado que está la cabeza del padre muerto). Ellas anteceden a “Muerte” (dieciocho), que no es solo la del padre, sino también del recuerdo de las amenazas de muerte de él a la hija (49). La siguiente justificación “explicación” (escena diecinueve) conecta la muerte con la vida, lo que le gusta de la hija –dice ella– es su cuerpo inacabado que le permite al padre comprender la vida (55).

“Zoológico para niños” (escena veinte) se sitúa cuando la hija tiene cuatro o cinco años y sufre un accidente con los animales tras ser dejada sola por el padre quien, al encontrarla en después, comienza a ignorarla. La víctima se culpa a sí misma y sufre ante su la indiferencia. Sin embargo, el padre entra en la noche a su habitación, creyendo ella que es para perdonarla, pero se da a entender que ocurre abuso sexual, quizás el adelantado unas escenas atrás. La justificación siguiente (escena veintiuno) culpa a la madre que no evita el abuso ni que el

padre acuda todas las noches al cuarto de la hija. El cuento siguiente (“de las manzanas”) y escena veintidós, repasaré las anteriores: la madre que decide callar el abuso y proteger a marido es presentada como extraviada y el abuso del padre es ficcionalizado a través de las mejillas de la hija, de las que él se alimenta con permiso de la hija para “hacerlo feliz” cuando en realidad no tiene escapatoria (65).

La última justificación (escena veintitrés) comprueba la dependencia de madre e hija con el padre manipulador. Se lo presenta como un hombre ideal, respetado por todos, pero como indica el título de la escena (“giro”), ocurre lo inesperado y los nuevos vecinos descubren el incesto (67). A raíz de esto, el gran temor del padre se hace realidad y se suicida. En “Encontrar 3”, escena veinticuatro y última de tipo espejo, la hija se imagina al padre, ya muerto, culpándola de su suicidio. La escena final (veinticinco) es “Bipartición” que sucede tras los acontecimientos de “Operación 2”. Desprendida de sus órganos reproductivos, la culpa y el recuerdo del padre regresan, la sanación no ha sido posible y se da a entender que quiere morir para regresar con “un cuerpo nuevo, todo nuevo, todo diferente” (76).

3.5. La víctima como rapsoda

La obra, por lo tanto, no se desarrolla causal y linealmente, pero en la aparente fragmentariedad y yuxtaposición, sí hay una estructura analógica que se dispone a través de una serie de secuencias. Cada escena es seguida de una que es traída a la memoria por un recuerdo que surge de la anterior. Recordemos que, según el psicoanálisis, la mente revela su inconsciente y sus heridas a través de la asociación libre.

En la obra, dicha asociación aparece como el montaje que el impersonaje realiza bajo la forma de diversas estrategias dramáticas que, como hemos señalado, se corresponden con las estrategias psicológicas de sobrevivencia de una víctima de TEPT.

La memoria del trauma permite que el personaje sea el rapsoda que descompone y recompone la fábula para dar cuenta de su conciencia escindida, pues la acción de la obra está supeditada a su aparato psíquico.

La víctima, al disiparse en la polifonía vocal de la obra, utiliza estrategias como el montaje temporal, especialmente en las secuencias argumentales donde la voces dan a conocer la catástrofe de la vida del personaje. Del mismo modo, incorporará la epicización en la narración de los cuentos a través de una voz impersonal que ficcionaliza el abuso. Dará a conocer su perspectiva física y mental a través de la exposición confusa de sus pensamientos en las escenas espejo. Y, en tanto defensora del padre en las justificaciones, rompe la cuarta pared en un monólogo direccionado para ser escuchada por los espectadores, mientras responde y explica a las escenas anteriores en un intento por acomodar los hechos de tal modo que pueda evitar la victimización.

De este modo, la víctima, reconstruida a través de las huellas de su voz y memoria, se transforma en un personaje impersonalizado que es a la vez narrador e “hilvanador” (como dirá Sarrazac a partir de la etimología de *rhaptein*) de la forma, estructura y representación de su propia experiencia.

Conclusión

En esta investigación hemos analizado el proceso por el cual ha sido posible representar dramáticamente las consecuencias del trauma en un sujeto cuya herida es tan grande que su identidad se ha fragmentado por completo.

Hemos visto como, a través de estrategias dramáticas, la dramaturga ha expuesto los procedimientos psicológicos que debe desarrollar la víctima de un abuso sexual tan indecible como es el incesto. Para ello, ha utilizado una fábula del rodeo que permite dar a conocer los procesos llevados a cabo por la memoria de un sujeto que padece un Trastorno por Estrés Postraumático (TEPT).

El trauma y la memoria, aspectos centrales del conflicto dramático, nos han permitido analizar las transformaciones que han sufrido las nociones de personaje y fábula en el drama contemporáneo a raíz de la crisis de la mimesis, sin embargo, es necesario tener en cuenta que la forma que toma esta obra, se escenas secuenciales, de fragmentación y de polifonía, son consecuencia de lo complejo del tema (el incesto) y sus secuelas en la conciencia de la víctima.

Mediante el análisis de la obra hemos podido develar la identidad de un sujeto cuya conciencia se ha escindido en voces que exponen el conflicto dramático, ya sea reconociéndose como víctima, negando este rol o disociándose del personaje a través de

Para dar cuenta de esto hemos agrupado a las escenas en cuatro categorías: cuentos, escenas espejo, escenas argumentales y justificaciones. Ellas representan las estrategias utilizadas para llevar al drama las heridas psicológicas a través de la enunciación, la acción y el personaje. Los cuentos, en tanto ausentes de diálogo, utilizan la epicización para ficcionalizar

el abuso sexual y reprimir el recuerdo. En las escenas espejo se utilizará el ritornelo y la repetición con variación para evidenciar la fragmentación de la memoria y el inevitable regreso a los momentos traumáticos que sufre la víctima. Las escenas argumentales permitirán, a través de utilización de la coralidad, la disociación de la conciencia del personaje que puede incorporar las perspectivas propias (pero negadas) y ajenas de todos quienes forman parte, de una u otra forma, del abuso sexual. Por ejemplo, incorporando la visión del padre y la madre, pero también los reproches que hace la víctima y las situaciones que intenta dejar atrás y no recordar, pero que son imposibles de olvidar.

Por último, mediante las justificaciones, la dramaturga expone la profundidad del daño asimilado por la víctima que se muestra culpable para defender al padre abusador. Al mismo tiempo, esta voz en primera persona de la víctima deja entrever la herida que no desea ver e interpela a al público y a los lectores para que sean su oyente, confidente y espectadores de su testimonio, a quienes intenta convencer, como si fueran un jurado, de que el padre no era culpable, de que el daño no existió como tal porque fue una relación consensuada y, en definitiva, de que no es una víctima, por lo que no debe tratársela como una y así negar el trauma.

Todas estas voces, en tanto fragmentación de una identidad, permiten reconocer la huella de un personaje que, como sujeto rapsoda en la conceptualización de Sarrazac, deconstruye y construye su propia historia, a modo de escenas secuenciales, pero no lineales, enunciaciones polifónicas, modos heterogéneos como la epicización y el montaje, para así intentar observar el trauma, acercarse a la verdad de su propio testimonio, y hacerle frente en una búsqueda de la sanación que resulta, finalmente, imposible.

Bibliografía

I. Fuentes primarias

Brunner, Katja. *demasiado cortas las piernas*. Traducción al español de Carla Imbrogno. 2014.

II. Fuentes secundarias

a. Bibliografía teórica

Abirached, Robert. "El personaje desnudado por sus propios autores". *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994.

Aristóteles. *Poética*. Gredos, 1974.

Baillet, Florence y Catherine Naugrette. "Material". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 121-123.

Danan, Joseph. "Acción(es)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 37-41.

Hausbei, Kerstin y Françoise Heulot. "Monólogo". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 137-141.

Hersant, Céline y Catherine Naugrette. "Rapsodia". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 191-194.

Jolly, Geneviève y Alexandra Moreira da Silva. "Voz". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 226-230.

Kuntz, Hélène, Catherine Naugrette y Jean-Loup Rivière. "Catástrofe". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 48-50.

Martinez, Ariane. "Ritornelo Y Repetición-Variación". *Nuevos territorios del diálogo*, Jean-Pierre Ryngaert. Paso de Gato, 2013, 49-52.

Mégevand, Martin. "Coralidad". *Nuevos territorios del diálogo*, Jean-Pierre Ryngaert. Paso de Gato, 2013, 39-43.

Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Resumen traducido por Carolina Brncić. Cambridge University Press, 1988.

Ryngaert, Jean-Pierre y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. Paso de gato, 2016.

Sarrazac, Jean-Pierre. "Diálogo (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 74-78.

_____. "El drama en devenir". Traducción de Víctor Viviescas, versión previa a la publicada en Paso de Gato.

_____. "El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje". *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, 2006, 353-369.

_____. "Fábula (crisis de la)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 92-97.

_____ . *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Paso de gato, 2011.

_____ . "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jean-Pierre Sarrazac. Paso de Gato, 2013, 167-172.

_____ . *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Perspectiva, 2017.

b. Bibliografía crítica

Acosta Correa, Laura Valentina. "Abuso sexual infantil y disociación como mecanismo de defensa psíquico". Tesis, Universidad de la República, Uruguay, 2017. sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/2_de_mayo._trabajo_final_de_grado._valentina_aosta.pdf [Acceso: 31 de diciembre de 2019]

Asociación Americana de Psiquiatría. *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM 5*. Arlington, VA, APA, 2013, pp. 165-167.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica, 1994.

Cárcamo, Celes. "Prefacio". *El Yo y los mecanismos de defensa*, Anna Freud. Paidós, 1965, pp. 9-10.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins University Press, 1996.

Freud, Anna. *El Yo y los mecanismos de defensa*. Paidós, 1965.

Freud, Sigmund. "La etiología de la histeria". *Obras completas. Vol. 3.* Amorrortu, 1991, pp. 185-218.

Hacking, Ian. "Trauma. The Sciences of Memory". *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory* (pp. 183-197). Princeton University Press. Trad. de Agustín Kripper. Rev. de Alejandro Dagfal. Cát. I de Historia de la Psicología, Facultad de Psicología, UBA. Pp. 183-197, http://www.elseminario.com.ar/Biblioteca/Hacking_Trauma.pdf [Acceso: 31 de diciembre de 2019]

Halbwachs, Maurice. *La Memoria Colectiva.* Prensas Universitarias De Zaragoza, 2004.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria.* Siglo XXI, 2002.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. "Aislamiento". *Diccionario De Psicoanálisis.* Paidós, 1996, pp. 17-18.

_____. "Anulación". *Diccionario De Psicoanálisis.* Paidós, 1996, pp. 28-30.

_____. "Esquizofrenia". *Diccionario De Psicoanálisis.* Paidós, 1996, pp. 128-130.

_____. "Formación reactiva". *Diccionario De Psicoanálisis.* Paidós, 1996, pp. 162-164.

_____. "Identificación con el agresor". *Diccionario De Psicoanálisis,* Paidós, 1996, 187-188.

_____. "Introyección". *Diccionario De Psicoanálisis.* Paidós, 1996, pp. 205-206.

_____. "Proyección". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 306-312.

_____. "Regresión". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 357-359.

_____. "Represión". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 375-379.

_____. "Trabajo elaborativo". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 436-438.

_____. "Transformación (de una pulsión) en lo contrario". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 446-447.

_____. "Trauma, traumatismo (psíquico)". *Diccionario De Psicoanálisis*. Paidós, 1996, pp. 447-451.

Laub, Dori. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle". *Trauma. Explorations in Memory*, Cathy Caruth. The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 61-75.

Leys, Ruth. Trauma. "Freud y el trauma". *Trauma: A genealogy*. University of Chicago Press, 2000. Traductores: Susana Montivero y Mariano De Acha. Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández". Residencia de Traducción, 2012. Tutoría: Prof. Elena Marengo. Revisión: Luis Sanfelippo.

OMS. *Clasificación estadística internacional de enfermedades y problemas relacionados con la salud. 10a. revisión, Vol. 1*. OPS, 1995, p. 329.

Real Academia Española. “Identidad”. *Diccionario de la lengua española*.

dle.rae.es/?w=identidad [Acceso: 31 de diciembre de 2019]

_____ . “Memoria”. *Diccionario de la lengua española*.

dle.rae.es/?w=identidad [Acceso: 31 de diciembre de 2019]

UNICEF y MINSAL. “Epidemiología del abuso sexual infantil”. *Guía clínica: atención de niños, niñas y adolescentes menores de 15 años, víctimas de abuso sexual*. 2011, 9-20.

[www.unicef.cl/web/wp-](http://www.unicef.cl/web/wp-content/uploads/doc_wp/Guia%20Victimas%20de%20Abuso%20Sexual.pdf)

[content/uploads/doc_wp/Guia%20Victimas%20de%20Abuso%20Sexual.pdf](http://www.unicef.cl/web/wp-content/uploads/doc_wp/Guia%20Victimas%20de%20Abuso%20Sexual.pdf) [Acceso: 31 de diciembre de 2019]

Zipes, Jack. *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Fondo de Cultura Económica, 2014.