

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“Kinder”: un texto que se escenifica en cuerpo

Tesis para optar al grado de licenciada en lengua y literatura hispánica con mención en literatura

Alumna:

Begoña Ugalde Pascual

Profesoras guías: Alicia Salomone Natalia Cisterna

[2007]

Introducción .	1
I. La escritura desde la experiencia de fragmentación . .	3
II. El montaje como momento ritual o la puesta en escena como cuerpo .	17
III.1 La experiencia de placer y goce en la lectura de “Kinder”. .	25
III.2 Analizando un texto que se escribe violento. . .	31
Conclusiones .	41
Bibliografía .	43
Bibliografía de las autoras: .	43
Bibliografía sobre identidad genérica sexual: .	43
Bibliografía sobre teoría teatral y arte Contemporáneo: . .	44
Bibliografía sobre teoría literaria: .	44

Introducción

A partir de las inquietudes que me despierta el teatro como manifestación artística que además de textos literarios, integra en su forma de representación múltiples lenguajes y disciplinas, elegí como objeto de análisis la obra “Kinder”¹, escrita y dirigida en el 2002 por Ana María Harcha y Francisca Bernardi.

Me centraré principalmente para mi reflexión en algunas perspectivas que he desprendido tanto de los testimonios de Ana Harcha, como de textos críticos y poéticas que ha realizado ella misma en torno de su obra. Asimismo consideraré ideas obtenidas a partir de una entrevista que realicé a Francisca Bernardi. Me parece interesante elegir un objeto literario sobre el cual no se ha desarrollado una crítica abundante, debido a que esto me permite investigar la obra en su contexto e informarme acerca de lo que está pasando actualmente con la escena teatral chilena, y con las artes contemporáneas en general.

Al ser “Kinder” una obra tan actual, he tenido la posibilidad de ahondar en como funciona la producción de este tipo de textos y de montajes y ver cuanta interacción existe entre quienes producen teatro y quienes teorizan sobre él.

Me basaré en las reflexiones de las autoras para realizar las mías de acuerdo a una línea de análisis que toma en cuenta como son quienes producen los textos, y como los producen, tratando de establecer un diálogo entre mis conclusiones, mis lecturas, y los puntos de vista explicitados por las autoras. Además tomaré conceptos de la teoría que

¹ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. “Kinder”. *Selección de obras*. Santiago: Editorial Puc, 2005, pág. 67.

se ha desarrollado en torno al teatro contemporáneo, y conceptos de la teoría de género.

Me interesa en mi informe revisar como es que se recupera el dinamismo y la fuerza representacional en el lenguaje, en relación a subjetividades y experiencias que en la tradición de occidente han sido marginadas. Como es que la palabra se puede dinamizar y poner al servicio de la expresión y reflexión. De que manera es posible utilizar esta herramienta que se postula negada desde la teoría feminista. Asimismo reflexionar si puede emerger la subjetividad, el propio cuerpo y la experiencia a partir de un texto. Revisar desde de mi análisis de la obra mi propia experiencia con respecto a la palabra, como esta se ha vaciado a ratos de sentido a partir de la asimilación de retóricas ajenas y ha vuelto a cobrar significación al retornar al espacio privado y luego al ritmo de la experiencia.

El golpe de estado que se vivió en Chile en 1973 es algo que marca toda la producción artística desde ese momento hasta hoy. En el primer capítulo “La escritura desde la experiencia de fragmentación” me remitiré a este acontecimiento como punto de partida de un contexto opresor y violento que determina la forma en que se realiza y se reflexiona el arte y la cultura en el país. Revisaré a grandes rasgos la escena cultural que se genera en la dictadura. Me parece esto productivo en tanto he rastreado una potente influencia (a ratos en forma conciente, a ratos no) de dicha escena cultural en la obra de las autoras. Especialmente analizaré de que manera funciona como referente la obra de la llamada “escena de avanzada”, que se caracteriza por su trabajo experimental, y por la búsqueda constante de nuevos lenguajes, de nuevas formas expresivas.

En el segundo capítulo “El montaje como momento ritual o La puesta en escena como cuerpo.” Me remitiré a analizar como la puesta en escena de “Kinder” funciona como espacio ritual, como un todo que realiza acciones metabólicas, en tanto permite reconstituir la memoria y la experiencia fragmentada del colectivo.

El tercer capítulo se divide en dos partes. La primera “La experiencia de placer y goce en la lectura de ‘Kinder’” da cuenta como este texto se desenmarca de los géneros literarios específicos, ya que al no poseer un discurso acotacional lleno tecnicismos su lectura se hace placentera, confrontando algunos teóricos que postulan que los textos dramáticos solo existen en función de la puesta en escena.

Para terminar con la segunda parte del tercer capítulo “Analizando un texto que se escribe violento” que consta de una revisión de la obra tanto en sus temáticas (la infancia, la familia como alegoría de un Estado violento, etc.) como en relación a su forma de representación y lenguaje. A partir de la reflexión en torno a la forma y el contenido de la obra postulo la correspondencia de estos, es decir, planteo que la forma fragmentaria y experimental en que usan las autoras el lenguaje va de acuerdo a una intención de romper con ciertos modelos genéricos sexuales. Correspondiéndose esta nueva manera de decir las cosas con una búsqueda de nuevos ordenes sociales. Romper con los esquemas tradicionales de representación es entonces intentar romper con imposiciones culturales.

I. La escritura desde la experiencia de fragmentación

La misma noción de cuerpo lastimado habla del tejido comunitario: toda seña de desgarró es muestra de la textura rota de un colectivo. Diamela Eltit

Ana Harcha y Francisca Bernardi pertenecen a una generación de “dramaturgas y dramaturgos jóvenes” que producen desde mediados de los años noventa en Chile. Están en diálogo con quienes constituyen el medio teatral actual en Santiago. Ambas discuten, aprenden y trabajan con diversos actores, actrices, autores y autoras. Su trabajo está inserto en un circuito de producción a diferencia muchas de sus antecesoras.

Se conocieron en la escuela de teatro de la Universidad católica y trabajaron juntas en este montaje y en otros. Reconocen como influencias a la generación de actores-directores de los ochentas que, junto a la escena artística en general, renovaron el panorama cultural en Chile a pesar de la dictadura. Entre ellos destacan: Ramón Griffero con su “teatro de Fin de Siglo” en el cual conjuga distintos elementos escénicos, armando una propuesta conceptual, fragmentaria y cinematográfica, donde las herramientas del teatro conforman un lenguaje escénico que se despliega no sólo en función de narrar una historia, sino de reflexionar acerca de nuevas formas de representación.

Asimismo Juan Radrigán es un referente por situar sus textos desde una marginalidad extrema donde la palabra se usa en forma dura, despojada y desafiante para realizar una crítica efectiva. Benjamín Galemiri es otra potente influencia por su

escritura lúdica, irónica, cargada de humor negro y situaciones fantasiosas. También por citar en sus obras múltiples referentes (cine, filosofía, música pop-rock, elementos religiosos, etc).

Un autor especialmente significativo es Rodrigo García. Las obras de este dramaturgo y director argentino radicado en Madrid se apartan, a lo igual que los otros autores nombrados, del teatro convencional. Para entregar un mensaje directo al público se vale de todos los recursos posibles. En sus montajes se mezclan efectos de luces, sonidos, videos. Hay música, taladradoras, ópera y silencio espeso. La utilización de los objetos se basa en la técnica de la instalación, y los monólogos de sus obras colindan con la performance. García es una visible influencia de las autoras de “Kinder” tanto por la forma fragmentaria en que escribe sus textos, como por la manera vulgar, realista y violenta en que usa el lenguaje en estos y en sus montajes. Otra relación que puede establecerse con este autor es a partir de las temáticas abordadas en sus obras. La violencia, en sus creaciones se critica en forma irónica y descarnada, para remecer a los espectadores y hacerlos reflexionar. Su crítica se basa en observaciones de cómo el sistema social y económico consume a las personas. Emerge en sus obras la conciencia del autor de ser víctima de dicho sistema. La obra de García a lo igual que las creaciones de las autoras de “Kinder”, se desprende de sus propias experiencias cotidianas, de su aguda observación de la realidad.

“Yo prácticamente no recuerdo nada. Ni lo que he hecho ayer. Y sin embargo intento rehacer una obra. Es decir: hacer una obra biográfica. Creo que en esa lucha por recordar está la gracia. No en el recordar, sino en el poder desvirtuar a tus anchas. Completar. Mentirte a ti mismo. Exagerar. Y por supuesto, ocultar. La parte más importante de mi obra es la que no me atrevo a contar, mi gran timidez.”²

La influencia que ejerce García en la obra de las autoras también pasa por su metodología de trabajo con los actores, quienes mantienen sus nombres reales en el montaje y aportan con sus experiencias para la conformación de este. El espacio teatral se configura como un relato y un rito a la vez. “Puedo decir, por ejemplo, que parte de mi obra es ritual y parte narrativa. Incluso que las dos cosas conviven en una sola obra.”³

En la entrevista que realicé a Francisca Bernardi me contó que asistió junto a Ana Harcha a talleres con estos autores y la experiencia fue muy enriquecedora.

“Más que nada lo que nos pasó en esos talleres fue que se nos abrió la cabeza, más que una onda específica, nos mostraron textos que no conocíamos, eso es lo que más rescato. Acá hay un paradigma un poco limitado, entonces es bueno que haya gente que te muestre más, ellos hicieron eso, les agradezco haberme llenado de nuevos referentes.”⁴

Las autoras producen cuando ya se han abierto en Chile nuevos espacios concretos para

² Galán, Marta. “Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces”, *The Barcelona Review* http://www.barcelonareview.com/09/rg_int09.htm (Julio 1998)

³ Ibid., pág. 6

⁴ Bernardi, Francisca. “Entrevista realizada por Begoña Ugalde”. Santiago. Agosto 2007.

instalar estos discursos. Su generación se caracteriza por ser conciente de ser hijas e hijos de la dictadura. Su producción está marcada por el hecho de haber crecido en un régimen militar. A partir de la decepción de les genera la construcción de un sistema democrático con restricciones, se cree en la dramaturgia como un espacio de crítica. Ser artista implica responsabilidad, ya que es un medio de denuncia y reflexión del medio en que se vive. Se asume aquello que se dice funciona como reflejo de una época, de un momento específico. Para realizar esta crítica las autoras se posicionan tanto desde la escritura como de la escena teatral, en tanto dirigen las obras que escriben.

Las obras de ciertos grupos artísticos de los ochentas también son clave para comprender el contexto de producción de “Kinder”. Muchos de los motivos que aparecen en ella pueden ser rastreados en las manifestaciones de la llamada “escena de avanzada”.

La escena de avanzada surge, tras el golpe de Estado en 1977 y quienes pertenecen a ella son artistas independientes, autodidactas, que se agruparon a pesar de no contar con espacios institucionales de reunión como la universidad o la academia. Entre ellos puedo mencionar a Eugenio Dittborn, Virginia Errazuriz, Carlos Leppe, Lotty Rossenfield. También otros artistas que venían desde la Literatura como; Juan Luíz Martínez, Diamela Eltit y Raúl Zurita.

En la introducción del texto *Márgenes e institución*, Nelly Richards dice que este grupo se ha destacado por plantarse su tarea de artistas como un cuestionamiento vital y social, por comprender la necesidad de buscar nuevas formas de expresión:

“Haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y las condiciones límites de su practica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a postular la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de autoridad y sus gramáticas de poder”⁵

Ante un Estado que se ha apropiado del logos, y ha quebrado su sentido, ante el fracaso de un proyecto histórico que los identificaba, este grupo se vio en la necesidad de rearticular un lenguaje propio. El lenguaje institucional había perdido para ellos su facultad de simbolizar o designar una realidad. Se desconfía de un sistema de signos que es utilizado por el poder para decir cosas que no parecen reales. Es necesario entonces cuestionarlo, intervenirlo, por otros medios expresivos. La reflexión y la pregunta que realizan estos grupos a las formas de representación hegemónicas da cuenta de ser y sentirse sus miembros como sujetos dislocados, fragmentados, tanto en sus conciencias como en sus cuerpos.

El cuerpo es el lugar donde se traza la división de lo público y lo privado y es por ello penetrado, intervenido, violentado por la autoridad. Como agente material donde se genera la experiencia del día a día, es también un lugar desde donde se puede cuestionar y desarmar estas estructuras. Es así como al ocuparse como soporte en el arte permite el desmontaje de una ideología que lo usa como vehiculador de sus imágenes en los rituales diarios, en los esquemas y leyes que quieren condicionarlo.

⁵ Richard, Nelly. *Márgenes e institución, Arte en Chile Desde 1973. Melbourn: Art & Text, 1987, pág.118.*

La violencia ejercida desde el Estado en los cuerpos, los espacios y en la (des)memoria de los chilenos, son temáticas recurrentes en la producción de las autoras de “Kinder”. Aquella experiencia que pasa por el cuerpo y que constituye la pertenencia e identidad de los sujetos es lo que indagan en sus textos y es el lugar desde donde son producidos.

El grupo CADA funciona en ese sentido como un antecedente importante en los formatos y temáticas con que trabajan las autoras de “Kinder”, ya que sus miembros trabajan especialmente con la corporalidad, planteando una doble referencia a este soporte. En efecto Diamela Eltit y Raúl Zurita conciben el cuerpo como una zona sacrificial de práctica del dolor, trabajándolo más desde la literatura. Carlos Leppe en cambio lo concibe como una zona mimética de práctica de simulacro, bordeándose más con la teatralidad y la performance.

“Mientras Leppe postula una corporalidad que juega con las apariencias y reinventa su imagen en la exterioridad de sus maniobras significantes, Zurita y Eltit reivindican los contenidos concretos de dolor en una práctica abnegatoria de identidad”.⁶

Es así como estos dos últimos artistas comprenden el dolor como una experiencia que funde el límite entre lo individual y lo colectivo; el yo se fusiona en un nosotros ya que a partir de su experiencia de desgarrar el/la sujeto se puede identificar con otros que también han sido sometido a daños. La violencia se ritualiza para exorcizarla, para purgarla del cuerpo individual y social. Se analogan de esta manera las heridas del cuerpo del artista al cuerpo nacional herido. Si bien la obra de Eltit y Zurita es muy disímil, ambas problematizan el cuerpo como vehículo de lenguaje artístico, incorporando la experiencia, desocultándola y dejándola actuar como trasfondo narrativo de sus obras. La biografía, la historia personal, cruzan su obra, confundándose, mezclándose como una sola. Ambos postulan al cuerpo como un productor de signos que se sitúa en la frontera de lo decible y lo indecible. La gestualidad, los sonidos que se desprenden del cuerpo no están codificadas en el discurso hegemónico y por ello escapan a su normativa.

“El cuerpo es llevado a ser portador de una crítica a los manejos de lenguaje y significación impuestos, disgregando el orden de la discursividad que se apoya en la preeminencia de sus esquemas de racionalidad lingüística.”⁷

Es así como a partir de la exploración de la corporalidad estos artistas se internan en un campo de polivalencias expresivas, donde el decir se convierte en un despliegue ilimitado de contenidos concientes e inconscientes.

“Las señaléticas corporales sintomatizan en plena carne la violencia ejercida tanto por el lenguaje como contra el lenguaje; son también tentativas de remodificación de esa violencia, reeditando en la gestualidad la carga pre-simbólica o trans-simbólica de los contenidos censurados.”⁸

De la misma manera, “Kinder” es un texto que se produce para ser montado, para ser

⁶ *Ibid*, pág. 142

⁷ *Ibid.*, pág. 143

⁸ *Ibid.*, pág. 143

trasladado al cuerpo de los actores. Al surgir de un ejercicio de asociación libre de las autoras con respecto al tema de la infancia, son las vivencias, ideas y emociones de las propias autoras y de los actores las que se despliegan en el montaje. La memoria corporal de las autoras se plasma en las escenas de "Kinder". Los límites entre sus cuerpos, los cuerpos del elenco y de los espectadores se hace difuso.

El utilizar el cuerpo como soporte expresivo implica en si la exploración de la identidad sexual. Este tema cruza toda la producción de la escena de avanzada, y es tratado desde distintos enfoques. "Kinder" también lo abarca en tanto plantea la infancia como un lugar donde la sexualidad es un terreno ambiguo pero muy presente. El cuerpo del niño es por su inocencia un dispositivo de violencia sexual. Es también el lugar desde donde se descubre. La sexualidad infantil es un tema poco tratado en el arte, y "Kinder" lo aborda con sinceridad, humor y desgarro.

Toda la producción de la escena de avanzada rechaza las estructuras de producción dominantes, negando los espacios designados tradicionalmente para las artes (museos, galerías, salas de exhibición etc.) Al desbordarse los lugares donde "debe" estar el arte y comprender que puede su obra ser producida e instalada en y desde cualquier lugar, se produce también una apertura dentro de los géneros artísticos, borrándose las definiciones de una expresión artística y otra, difuminándose sus límites. La idea es desacralizar los géneros establecidos y construir obras a partir de los fragmentos de dichos procesos. Es así como por ejemplo en la literatura hay una exploración de nuevos lenguajes más allá de la palabra escrita. Autores como Enrique Lhin y Juan Luis Martínez, construyen su obra utilizando recursos del cine, la fotografía, la performance y el video. De esta manera la textualidad y la visualidad se interrelacionan dentro de la obra de arte de la misma forma en que dialogan y se complementan la escena del arte y de la escritura, o que la performance se nutre del teatro y la danza.

Los discursos marginales o marginados desde el poder son aquellos que aprovechan mejor las técnicas deconstructivas del postmodernismo. A partir de recursos de simulación y parodia, el arte surge para esta escena como una forma de intervenir la realidad y alterar así las figuras y el orden simbólico que se tratan de instalar desde el poder. Ahora bien, esta forma de trabajo experimental no era bien comprendida por los miembros de otros grupos artísticos que consideraban que el arte debía portar un mensaje directo, o bien debía continuar con las líneas de producción anteriores al golpe.

"El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos o géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, también simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de vida clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden."⁹

"Kinder" se enmarca en esta búsqueda puesto que es una obra que desafía clasificaciones tanto literarias (ya que el texto puede este ser leído como drama, como narrativa y lírica), como artísticas en general. La libertad que otorga el texto para su lectura y dirección permite la utilización de diversos recursos en su montaje. Este proceso de creación se enmarca dentro de la lógica de las artes contemporáneas, que funcionan interdisciplinariamente, ampliándose los límites de lo propiamente teatral en la búsqueda

⁹ *Ibid.*, pág.148

de nuevas formas y lenguajes. Las autoras comprenden que es indispensable tener una visión integrada de las distintas disciplinas artísticas para concretar sus montajes.

“Es necesario conocer, comprender el arte en su totalidad para llegar a la materialización escénica, no para reproducir sus formas sino para instalar y redescubrir sus conceptos en el desarrollo de nuestro propio quehacer”¹⁰

Lo convenido como lo propiamente artístico es desafiado, desestabilizado por las producciones de los miembros de la escena de avanzada, que cuestionan el distanciamiento que plantean las instituciones, del arte con la vida cotidiana. La pregunta por cual es el soporte que deben tener sus obras traspasa a la propia vida. Las “acciones de arte”, las performances realizadas en plena calle por este grupo y especialmente por los miembros del CADA, dan cuenta de una búsqueda cotidiana de la belleza y una necesidad de expresividad crítica que no tiene cabida en las instituciones. La creatividad se concibe como aquello que anula el límite entre el artista y su obra. La experiencia diaria tiene para este grupo una sustancia estética. La vida se despliega como una posibilidad del acto creativo.

El CADA suprime la noción de obra cerrada y valida el proceso artístico como oportunidad de rearticulación del cuerpo social fragmentado. Tras esta búsqueda de nuevos lenguajes y de experimentación artística se rearma la utopía de una sociedad y un sistema distinto del imperante. Esta utopía es planteada como la gran obra de arte que debe ser realizada. Lo político es un lugar negado, el espacio público está vedado y sólo es usado poniendo la vida en riesgo. Los discursos se articulan entonces en torno a lo privado “Por eso lo familiar o lo doméstico devienen los nuevos territorios de reapropiación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano.”¹¹

Ante la ausencia de un espacio social integrador y participativo, el espacio artístico posibilita el reagrupamiento de hablas fracturadas. En la dictadura se produce una exacerbación del modelo patriarcal. La Nación se plantea desde el poder como una gran familia que tiene a la cabeza un padre autoritario y castigador. Tras la ruptura de un ideal comunitario, lo nacional es un cuerpo dislocado. La familia se plantea en “Kinder” como la alegoría de este Estado violento que traspasa su macro estructura a lo que pasa adentro de los hogares. Si bien analizaré más adelante en mi análisis al texto mismo, como es que se construye en la obra la crítica a la familia en tanto reproducción de los dispositivos de poder, quiero adelantar que en esta obra se da cuenta del fracaso y la fisura de una estructura de vida planteada desde la ideología dominante como la “correcta” o “verdadera”. Asimismo los artistas de la escena de avanzada desconfían de todo sistema totalizante, de toda verdad que se plantea como única. Esta fisura es trabajada por la escena de avanzada tanto en la forma como en el contenido de las obras.

“La escena de avanzada propone un tratamiento con la visualidad fragmentador de imágenes y diseminador de lenguajes que pone en duda -desde el arte-las

¹⁰ Harcha, Ana María et al. “La opción y el rol del autor teatral en la entrada del siglo XXI, por otro lado ¿quien mató a Marilyn Monroe?”. *El teatro y la mujer latinoamericana. Primera bienal de dramaturgas iberoamericanas. México D.F.: Cidal, 2001, pág 193*

¹¹ Richards, Nelly. Op. Cit., pág 120

globalizaciones de sentido practicadas por los discursos de adoctrinamiento o persuasión ideológica.”¹²

Además de la conciencia de la fractura de un discurso común está la conciencia de la ruptura de una historia en común. El país se ve dividido en cuanto a la experiencia de unos y de otros, ya que es desde los poderes fácticos que se persigue, tortura y asesina a los partidarios de un proyecto socialista. Es así como no hay una sola versión de lo ocurrido y de lo que está ocurriendo, la historia oficial no es la historia de la mayoría de los chilenos, ni la historia que quieren registrar los miembros de la escena de avanzada. Es necesario recoger entonces testimonios aislados, los fragmentos de una memoria que quiere ser borrada desde el poder. A esta fragmentación se suma la que es propia de la vida moderna, que tiene que ver con los medios de comunicación, con la forma simultánea en que funciona la vida cotidiana.

La escena de avanzada realiza su crítica funcionando no como un dispositivo de discursos “verdaderos”, sino a partir de visiones subjetivas. Las historias personales, los microrelatos, las vivencias individuales que se desarrollan en el espacio privado se conciben como reflejos de lo real y como lugares donde puede intervenir el arte. El espacio cotidiano se concibe como una posibilidad de reprocessar la experiencia diaria y comprenderla como un campo de batalla, como el lugar que se ve alterado por el orden patriarcal, y por ello debe ser repensado, restituido y rescatado. De la misma manera “Kinder” es una obra que no se enmarca en la construcción de una Historia “oficial”, no quiere establecer sólo una versión de los hechos, sino que dar cuenta de distintas versiones de la infancia transcurrida en dictadura. La producción de las autoras de la obra se construye siguiendo esta misma premisa.

“Claro no son obras de grandes relatos, no están estructurados a partir de grandes ideas, sino que son más intimistas, es como que una célula igual funciona como el mundo entero. Es donde esta la cercanía, yo me siento mas apegada a la vida cotidiana que a las grandes ideas, ahí me siento más cómoda”

¹³

En el teatro de los ochenta el tema de la pobreza, la violencia y la represión sufrida por quienes se oponían al régimen, también era abordado desde el espacio cotidiano. Si bien había grupos que tocaban directamente los temas políticos y hacían una denuncia más clara y panfletaria, estas compañías fueron en su minuto encarceladas y castigadas. “De tanto en tanto en tanto, algún teatro era cerrado directamente, amenazados sus integrantes, o boicoteadas sus instalaciones por personas anónimas”.¹⁴ Especialmente en los años sucesivos al golpe militar. La censura que se imponía obligaba a revisar y criticar el orden establecido desde el espacio personal, dando a entender que se hablaba de la experiencia subjetiva, y haciéndose así la crítica en forma más indirecta. Por el mismo motivo se realizó también en esta disciplina artística una búsqueda de nuevos

¹² *Ibid.*, pág. 146.

¹³ Bernardi, Francisca. “Entrevista realizada por Begoña Ugalde.” Santiago. Agosto 2007.

¹⁴ Hurtado, María de la Luz. “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”. *Revista Letras. Cuadernos Hispanoamericanos*. 482 (1990):153.

lenguajes, así podía realizarse una reflexión contestataria que muchas veces no era comprendida o no lograba ser descifrada por quienes estaban en el poder.

“El decir sin decir, lo implícito, lo metafórico, eran elementos centrales en este teatro, favorecido por la ansiedad del público de encontrar claves de reconocimiento y alusión a las interpretaciones silenciadas de la realidad”¹⁵

Es así como se generó entre las compañías teatrales y el público una relación de complicidad. El espectador se convirtió en una pieza esencial para decodificar las críticas que se querían formular. Dentro de las formas de representación había una corriente más realista y otra más experimental. Entre las primeras se encontraban la compañía Ictus, la obra de Luis Rivano, de Egon Wolf. Dentro de la segunda destacaban en este período Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, y Jaime Vadell.

Es importante decir que paralelamente al trabajo de estas compañías, que estaban constantemente en diálogo e intercambio de perspectivas, estaba el de otras compañías de actores que no tocaban en sus montajes temas que dieran cuenta de disconformidad con el sistema impuesto. Este tipo de teatro tenía como objetivo divertir al público. Era una manera de algunos grupos de subsistir al momento tan represivo que sucedió inmediatamente al golpe. El montar obras clásicas o sin mucho contenido era también una forma de mantenerse haciendo teatro en un momento en que toda manifestación artística era supervisada.

Ya en los ochenta, cuando el país se aceleraba en la instauración de un sistema capitalista que parecía arrasarse completamente con los antiguos ideales del proyecto socialista, la escena teatral (al igual que la escena artística de avanzada) no quedó indiferente. El gobierno inicia una pequeña fase de apertura, permitiéndose el regreso de algunos exiliados y relajándose el control sobre la expresión y la organización social. La gente de teatro y la escena artística en general comienza a preguntarse por la identidad de un país que parecía transar sus valores humanistas por la tranquilidad económica. En los montajes realizados podía apreciarse una fuerte sátira al consumismo que empezaba a establecerse como estilo de vida en todas las clases sociales. “Lindo país con vista al mar”, “la mar estaba serena” de Ictus, o “Cancha de tenis mojada” y “Los tijeretales” de la compañía “La feria” son algunos ejemplos de este tipo de montajes. Se reflexionaba en ellos acerca de las personas que quedaban excluidos a este sistema que privilegia a la minoría. La marginalidad extrema, era un tema abordado como ya mencioné, por Juan Radrigán en todas sus obras; “Hechos Consumados” “El loco y la triste” “El invitado” son emblemáticas al respecto. Un tercer tema que se trata en los montajes de la época es el exilio y la represión sufrida.

Si bien la influencia que ejercen los dramaturgos ya citados y la escena de resistencia cultural de los ochentas es muy fuerte en la obra de la generación de los noventa, es en una forma menos directa, más alegórica, que son abordados ciertos temas en la producción de esta época. Nacer dentro de un sistema ya instaurado es distinto a ver como se rompe una posibilidad y se impone un régimen. A pesar de estar concientes de vivir en un medio represivo hay una familiarización con este ya que las autoras han crecido en dictadura. Revisar la infancia es una manera de examinar como

¹⁵ *Ibid.*, pág. 154

este contexto ha influido directamente en la forma en que se relacionan las personas, y por ende en la experiencia personal. Esta diferencia que tienen la escena de avanzada y la generación de los ochenta con aquella a la que pertenecen las autoras se ve reflejada en un quiebre en las formas de representación.

“Optan por adentrarse en las emociones, sensaciones, imágenes contradicciones, trastornos que hacen de esa realidad múltiple e impredecible que confunde a unos y otros desde su complejo mundo psíquico o desde la crisis de las ideologías.”¹⁶

El montaje “Cinema Utoppia” de Ramón Griffiero marca un hito en ese sentido y en el novedoso tratamiento de los recursos escénicos. Así se inaugura una generación de creadores que trabaja a partir ejercicios de experimentación, donde los lenguajes usados van sugiriendo las temáticas. El trabajo se va haciendo sobre la marcha, no hay estructuración previa, no hay ideas preconcebidas, ni temas fijos. Así se transmite la sensación de comprender la realidad, la vida cotidiana, como diversa, fluida e impredecible.

En este sentido “Kinder” es producida y se estructura de acuerdo a las tendencias teatrales contemporáneas, Ana Harcha dice al respecto:

“La forma que adoptan mis obras es también la forma en como percibo el mundo, y creo que esto es también reflejo del estado de las cosas en nuestro medio contemporáneo: el ordenador parece ser el concepto de la representación del transcurso del tiempo”.¹⁷

En el mundo globalizado y moderno, los tiempos y las cosas se despliegan en simultaneidad. Se es muchas personas a la vez. Se ama y se odia al mismo tiempo. El movimiento en el que se instalan los sujetos es acelerado. De esta manera se desborda la idea de pertenecer a una historia integrada, ya que cada ser contiene una historia que parece dispararse hacia todos lados. La historia que quiere contarse está fragmentada, debe ser recogida por pedazos. Es necesario (re)constituirse mediante la (re)colección de percepciones y vivencias que se cruzan, que se tejen componiendo la historia colectiva. El hecho de que la obra sea híbrida tanto en su forma, -que como antes mencioné no se ajusta a un género definido-, como en su contenido tiene que ver con la manera en que fue creada, la metodología de trabajo de las autoras.

Francisca Bernardi me contó que “Kinder” surgió a partir de un ejercicio de escritura que consistió en escribir recuerdos y conceptos de la infancia espontáneamente. Al ser la obra escrita a partir de sus vivencias, es la niñez de las autoras y de los actores (ya que ellos también participaron en la creación de los textos) la que se encuentra en las escenas de “Kinder”. Si bien es cierto que no todo lo que aparece en la obra fue realmente vivido por ellos y ellas, los contenidos de esta provienen de sus imaginarios en un ejercicio libre de asociación a la experiencia de crecer, de ser y dejar de ser una niña o un niño.

“La forma del texto de “Kinder” surge luego de escribir varias obras en un

¹⁶ *Ibid .pág.159*

¹⁷ *Harcha, Ana María et al. Op. Cit., 2001., pág 188*

formato más tradicional. Partió en un trabajo colectivo con la Ana, a quien conocí en la escuela de teatro. Hicimos un ejercicio de poner el tema de la infancia y escribir todo lo que surgiera a partir de este tema [...] es a partir de recuerdos que salen las escenas y diálogos. Nos juntábamos después cada cierto tiempo a leerlos y a editarlos un poco antes de reunirnos con el grupo de actores con que trabajaríamos. Era un texto tentativo, nada claro ni definido, los actores también aportaron con sus experiencias.”¹⁸

Un ejemplo de esto en “Kinder” es la escena donde distintas voces cuentan su experiencia del terremoto del 85. Las autoras realizan un trabajo de archivo sensitivo, apuntan y enmarca sus historias en hechos nacionales, amalgaman el relato personal a otros relatos. La historia en el texto, en la escena, no se constituye linealmente ya que no es así percibida. Los personajes, que funcionan como dispositivos portadores de una memoria fracturada, alegorizan la construcción de la memoria Latinoamericana. Ana Harcha plantea en relación al momento en que escribe:

“Yo y mis manos no vamos a contar una historia lineal. El concepto de representación de tiempo se traduce así en un sentido vertical. La anécdota es fragmentada, intervenida, cortada. La palabra polisémica es la unidad fundamental de la composición, vive la libertad.”¹⁹

Su acercamiento a la escritura es intuitivo e instintivo. Sus referentes son preguntas, necesidades, temas, emociones que la convocan y la interpelan. Sirve como material para la producción de la obra tanto la memoria íntima, como referentes de la cultura pop. Un ejemplo de esto es como empieza “Kinder”; la letra de la canción, “Little Trouble Girl” del grupo musical Sonic Youth, un icono del movimiento de rock independiente norteamericano, o la canción “Time alter time” de Cindy Lauper (que se indica como música de fondo en la escena dieciocho, para la fiesta quinceañera). En el montaje y el texto hay también referencias a canciones infantiles chilenas. Esta mezcla de referentes se plasma en el montaje y en el texto en forma espontánea debido a que se encuentran ya relacionadas en el imaginario de las autoras, formando parte de su memoria personal.

Tal como planteé que funcionaba en la obra de la escena de avanzada, es desde lo íntimo, desde lo privado, que emergen aquellas cosas que quieren decirse en “Kinder”. La escritura surge como medio para instalar discursos que no se configuran desde lo racional sino desde una necesidad de decir como se habita el mundo. Es la sensación que se procesa y se convierte en idea y no la idea que se abstrae para escribirla. El acercamiento al espacio escritural es intuitivo y no por ello irreflexivo.

Las autoras de “Kinder” fundamentan su crítica al sistema en como este se sostiene en estructuras que determinan la experiencia cotidiana. La ideología es aterrizada a la vida, es aquí donde se ven sus consecuencias. Incluso se puede plantear al revés, la ideología como consecuencia de la instalación de dinámicas al interior de los hogares. Es en el espacio privado donde se generan estructuras de dominación que luego se trasladan a la forma en que el poder es administrado.

En el texto *lengua víbora* Raquel Olea analiza como la mujer se reapropia del

¹⁸ Bernardi, Francisca. “Entrevista realizada por Begoña Ugalde.” Santiago. Agosto 2007.

¹⁹ Harcha, Ana María. Op. Cit., 2001. Pág. 188

espacio público a partir de su espacio privado. El discurso literario femenino instala los vacíos del discurso dominante. Situarse desde la experiencia para escribir permite reformular el uso que se le da al lenguaje.

Olea concibe el texto como un cuerpo vivo donde pueden resignificarse identidades suprimidas (especialmente de lo Latinoamericano). El espacio textual surge como lugar donde se rearma la memoria.

“Por ello no sólo el discurso literario producido por mujeres sino toda práctica que en su puesta en discurso potencie y posibilite la emergencia de otras zonas y espacios ausentes del pacto social patriarcal (lo privado, lo experiencia, lo pre-lingual del mundo (des) ordenado de los deseos primarios) contribuye a legitimar otro poder discursivo, a reconstruir la oposición masculino/femenino, instalando la diferencia de una reflexión siempre diferida por la hegemonía de lo masculino.”²⁰

El lenguaje parece haberse vaciado de significado, parece no ser capaz de dar cuenta de la realidad, de su realidad, y por eso es imprescindible abordarlo y usarlo de otra manera. La palabra se instala como un medio más entre otros para decir lo que se necesita, para plantear una nueva visión de sí mismas y el mundo, para reconfigurar la identidad. Al entregarle un nuevo soplo vital al lenguaje se le devuelve la posibilidad de servir como medio expresivo, generando desde sus posiciones enunciativas un nuevo pacto de comunicación. La única forma de usar este medio ya condicionado por visiones segregadoras es apropiándolo para comunicar nuevas perspectivas.

Patricia Violi plantea en *El infinito singular* que la mujer ha estado históricamente excluida del espacio social y por ello del “mundo de las ideas”. De esta forma se nos ha suprimido la posibilidad de ser en el mundo como “singulares específicos” ya que se nos concibe o bien en relación a un universal femenino que se basa en dicotomías como masculino/ femenino, activo/pasivo, racional/ sensual, naturaleza/ cultura, o bien como un caso inmediatamente particular (la loca, la desnaturalizada, etc.).

“El yo en su versión lógica trascendental, o cultural, se define siempre por contraposición a la naturaleza, a la phycis, a la materia corporal, apartada de lo femenino y entendida como lo Otro, lo negativo, el límite de la palabra.”²¹

Esta exclusión de lo femenino como posibilidad de lo subjetivo se construye como ya señalé, partir del lenguaje, que es denunciado desde la teoría feminista como falologocéntrico. El ser sujeto, agente productor de palabra y cultura, no se contrapone para el hombre a su condición genérica. Es en la forma en que se administra la palabra que se establecen ideas de lo real. Estar conciente de este fenómeno posibilita revisar las relaciones de poder que configuran un orden que impide a lo femenino la posibilidad de establecer verdades y de construir discursos.

Violi señala en su texto la necesidad de replantearse también la relación que se tiene con el canon, evaluar el nivel de representación o identificación que se experimenta al

²⁰ Olea, Raquel. *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998, pág. 23

²¹ Violi, Patricia. *El infinito Singular*. Madrid: Cátedra, 1991, pág.151

revisar las producciones culturales hegemónicas. Esta autora también comprende que establecer una nueva relación con el lenguaje es abrir la posibilidad de usarlo de nuevas maneras y resignificarlo de acuerdo a las experiencias propias. Así explica como a partir de un sentimiento, de una experiencia común de la diferencia, se va a lo singular en la escritura y en la construcción de identidad femenina en general.

“La reflexión sobre lo individual que parece caracterizar a la investigación de las mujeres se configura ante todo como forma de conocimiento, de un saber no abstracto ligado a la subjetividad y a la experiencia y que como tal, implica también una transformación en relación con el lenguaje y la palabra.”²²

Esta relación libre con la palabra puede verse en la forma y el contenido de “Kinder”. Además de no seguir una línea causal, una lógica lineal, el texto integra juegos de palabras, sonidos y realiza una crítica explícita a la ideología que determina los momentos en que se adquiere el lenguaje. Su forma de trabajo tiene que ver con la investigación, la prueba, la búsqueda de leyes propias. Las autoras comprenden que no pueden quedarse esperando que se modifique la instalada cultura para que se acepte su discurso. Es a partir de la exploración que se pueden abrir nuevos espacios.

“Kinder” es en este sentido un discurso marginal, ya que se enmarca en una búsqueda, como ya he mencionado, de decir lo que se quiere decir desde otra parte y de otra manera. Según Raquel Olea es este un rasgo propio de la escritura femenina.

“Producciones minoritarias y sus proyectos de interrogación a las identidades subalternas desde los lenguajes estéticos, las búsquedas de escrituras del cuerpo y las concepciones del cuerpo como texto, las construcciones y propósitos de resignificar identidades suprimidas de lo latinoamericano, la exploración en las memorias de la historia y en las hablas no letradas, han constituido en este periodo, un corpus literario que desestabiliza registros fijados, defendidos en las ordenanzas literarias y sociales.”²³

Este enfoque permite matizar y esclarecer el análisis al discurso teatral de mujeres. Ya que su escasa consideración teórica se debe a que estos se constituyen de manera discrepante. En el texto “Especificidad y reconocimiento del discurso dramático femenino Latinoamericano” Marcela Del Río plantea que las repercusiones negativas que ha tenido el hecho de que los textos dramáticos latinoamericanos hayan sido valorados por un discurso crítico fundado en modelos teóricos no latinoamericanos se agudiza a la hora de combinarse con el marco teórico que se desprende del discurso hegemónico masculino; como resultado “Kinder” es un texto que se sitúa en una doble marginalidad; el ser una producción femenina y latinoamericana.

“Los textos dramáticos femeninos han sido valorados como eficaces o no, dependiendo de su apego a los modelos teóricos propuestos por un discurso crítico canónico que excluye las obras que no coinciden con sus perspectivas fundadas en los supuestos de una sociedad patriarcal que ha dado privilegio al discurso masculino”²⁴

Las dramaturgas latinoamericanas antes de iniciar el proceso creativo deben enfrentarse

²² *Ibid.* Pág.157.

²³ Olea, Raquel. *Op. Cit.* pág. 23

a estos modelos; aceptarlos, rechazarlos o tratar de renovarlos. Es necesario generar entonces un estudio de la especificidad del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano y por sobre todo es necesario que las producciones culturales Latinoamericanas se realicen teniendo como eje necesidades y temáticas propias.

AnaHarcha sostiene esta libre relación con la escritura al mencionar que a pesar de tener referentes no biográficos produce desde “un fluir a su manera”. No escribe por tesis ni para demostrar nada. Su motor en la escritura tiene que ver con abordar temas que, a partir de sus vivencias, no ha entendido emocionalmente. En sus propias palabras, el no comprender ciertas lógicas, las formas en las que se despliega el poder, la vida, las relaciones humanas, es decir los motivos que mueven la realidad, le produce una des-esperación, un dejar de esperar respuestas dadas a estos problemas que la tocan íntimamente. Entonces se interna en las múltiples posibilidades de preguntas y respuestas que el movimiento de las cosas le plantea. Asume así un rol activo ante aquello que la inquieta, se suma al fluir, al ritmo de los acontecimientos que percibe y experimenta.

“Creo que la palabra es acción, que la acción es palabra. Cualquiera de estas dos cosas puede dar origen a un texto teatral. Porque estas dos cosas son lo mismo. El verbo activo.”²⁵

Lo personal es político ya que conmueve y mueve a la autora a producir, a internarse y reflexionar a partir de su obra en aquello que percibe. Se es dramaturga porque se necesita serlo. Asimismo, cuando Francisca Bernardi me explicó cual fue la metodología de trabajo de ambas para producir “Kinder”, me hizo ver que a pesar de tocar temas profundamente políticos en la obra, estos surgieron como parte de las imágenes con que ellas vinculaban su infancia. A partir de su memoria personal reconstruyeron como es que funcionaba en ese momento el país.

“[...] ya que el hecho de hablar de la infancia es hablar de la memoria, y nuestra infancia estuvo ubicada en cierto momento histórico no lo podemos saltar, es parte de la honestidad el acto político [...] El teatro sirve para comunicar, y eso es inherentemente político, decir algo que puede ser desde lo familiar o lo histórico pero que expresa una opinión.”²⁶

A partir de la narración de vivencias personales, “Kinder” funciona como una obra que da cuenta de la fragmentación social y la necesidad de recoger testimonios de cierto momento histórico. La comunicación con ese cuerpo social fragmentado se trata de realizar a partir de una intensa búsqueda de nuevas formas de lenguaje y representación.

²⁴ Del Río, Marcela., et al. “Especificidad y reconocimiento del discurso dramático femenino Latinoamericano.” *Performance, Pathos, Política de los Sexos. Teatro Postcolonial de autoras Latinoamericanas Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 1999.*

²⁵ Harcha, Ana María et al., *Op. Cit. 2001. Pág.189*

²⁶ Bernardi, Francisca. “Entrevista realizada por Begoña Ugalde.” *Santiago. Agosto 2007.*

II. El montaje como momento ritual o la puesta en escena como cuerpo

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y formación de las cosas Antonin Artaud.

Escribir es para las autoras de “Kinder” un impulso que surge a partir de la necesidad de decir como se vive el mundo y se procesa la experiencia. Es el movimiento de las cosas, la forma personal en que se experimenta el afuera el que se transcribe. Este movimiento adquiere cuerpo en la palabra, en una escritura que no termina en el papel sino que “nace para hacerse carne viva sobre el escenario”²⁷. Desde la exploración de cómo se ha registrado en el cuerpo de las autoras lo que han vivido configuran su “memoria de percepciones”. A partir de esta memoria se desarrolla una propuesta teatral integral e integradora. El texto funciona como punto de partida de la puesta en escena. Hay en “Kinder” una ruptura con respecto a montajes que se limitan a ilustrar lo más fidedignamente posible el texto a partir de sus discursos acotacionales, que buscan profesionalizar el teatro encerrándolo en métodos y técnicas tomadas de maestros, como si fueran recetas de cocina. La metodología de trabajo que tienen las autoras de escribir pensando en el montaje y de utilizar los ensayos como momentos en lo que se completa

²⁷ Harcha, Ana. Op. Cit., 2001, pág. 188

y modifica el texto, concuerda con algunas ideas expresadas por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*:

“El lenguaje típico del teatro tendrá como centro la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como punto de partida de toda creación teatral.”²⁸

De esta manera se libera al montaje de la subordinación con respecto al texto dramático. Por el contrario, este se ve sometido a las modificaciones que sean necesarias para que la puesta en escena sea realizada de manera integral y coherente. Así se desborda a la palabra y se integran en el montaje múltiples posibilidades expresivas. Es la concreción de esa exploración de nuevos lenguajes que tiene como antecedente la vanguardia, la escena de avanzada, y el arte contemporáneo en general.

El montaje original de “Kinder” incluye numerosas coreografías de danza, momentos donde se canta y se baila o se interactúa con objetos. Estos elementos complementan el texto y a veces le otorgan otro sentido que el literal, ya que se dice algo pero se ironiza al respecto con acciones físicas.

En este sentido la obra se inscribe en el llamado teatro post-dramático (post-moderno) que vuelve a lo enunciativo o pre-dramático ya que se constituye por medio de cánticos corales o momentos coreográficos donde el diálogo adquiere papel subordinado o nulo. En este “teatro de voces” los actores pasan a ser portadores de discursos. Sus enunciados son más importantes que su accionar. La carencia del diálogo da cuenta de un contenido temático en la obra: la imposibilidad de la comunicación, del contacto real entre los sujetos. La palabra no expresa, no representa lo que quiere decirse. Se habla pero no se dice nada, ya que el logos opera desde una lógica patriarcal que se ha vaciado de sentido. Las escenas se construyen como voces que narran una experiencia, no hay un interlocutor. Estos fragmentos que se cruzan, interconectan e intercalan en el montaje, son a veces enunciados por varios actores. Muchos hablan a la vez, pero como en un diálogo de sordos, nadie se escucha. Esta forma textual, sin diálogos ni personajes delimitados da cuenta de un rasgo de la sociedad moderna; la falta de una comunicación real en las relaciones humanas.

Las escenas donde a los niños se les enseña a pronunciar bien las letras por medio de frases sin sentido o no representativas de cómo ellos se sienten, dan cuenta de esta imposibilidad de representación en la palabra que se usa convencionalmente.: “Susana va al cine / Lleva un lazo en el pelo / ¿Nada el oso? /No; nada de eso. /Nada el pato / Nada.”²⁹

Estas escenas funcionan también como citas al teatro del absurdo, donde los diálogos hacen ver que la palabra no garantiza la transmisión de información. El lenguaje se usa lúdicamente, humorísticamente, para transgredirlo.

Las autoras desarrollan lo que Artaud denominó poesía del espacio. Esto consiste en usar el espacio escénico como soporte de imágenes de alto contenido simbólico. El montaje pretende darle un nuevo uso al lenguaje e involucra de esta manera a los y las

²⁸ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble Buenos Aires: Sudamericana, 1971, pág .91*

²⁹ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. Op. Cit. 2005., pág. 67.

espectadoras en el desciframiento de estas imágenes.

“Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos [...] esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.”³⁰

El cuerpo de quienes actúan en la obra es un soporte fundamental para la elaboración de esta poesía del espacio. El lenguaje coreográfico se hace esencial. De esta manera el proceso que ha quedado inscrito en el texto se reinscribe luego en el escenario por medio de los actores. Es decir, el cuerpo de las autoras que contiene la experiencia del cuerpo social, se encarna en los actores y finalmente en quienes asisten al montaje, o leen el texto. Como resultado se establece un circuito orgánico que tiene como punto de partida el ser parte este cuerpo social, para a través del montaje, retornar a él al ser recepcionada la obra por de los espectadores. Así el círculo no se cierra, queda abierto un permanente flujo que desdibuja los límites de lo público y lo privado. Se rompe por medio de la conexión del público con las autoras la separación que la lógica patriarcal establece entre el mundo subjetivo de los afectos y la realidad. Ana Harcha describe este circuito como un metabolismo;

“[...] la idea sobre el proceso de metabolismo no sólo en el sentido de ingerir comida sino también de ingerir información y luego establecer formas de comunicación, consecuencia de la experiencia de las relaciones humanas, sociales, políticas, históricas, contextuales. Que construyen dos conceptos vértices que pretende investigar mi escritura: pertenencia e identidad.”³¹

El oficio teatral tal como lo plantea la teórica Judith Butler se realiza como un acto social, que abre nuevas formas de representación y de goce. De esta manera se quiebra la lógica del consumo que ella describe en el teatro naturalista, donde el actor-objeto es observado por el actor espectador. En este tipo de montajes se desarrollan identidades fijas que impiden la identificación generando límites excluyentes. “Kinder” por el contrario es una obra que se le ofrece al espectador para encontrarse a sí mismo en los personajes y revisar su propia infancia.

El ser dramaturgas y directoras de sus montajes es una posibilidad de tener voz, de trasladar y compartir la propia experiencia en un acto ritual. El momento del montaje se configura como un rito ya que en él confluye el pasado individual e histórico social, ejerciendo influencia en el espacio que se instala. La representación teatral y el espacio textual funcionan como lugar de encuentro, de intercambio de experiencias.

Comunicar lo personal es expansivo y transformador. Los distintos testimonios que aparecen en escena conforman un todo que da cuenta de un colectivo. Se liberan en el montaje imágenes construidas a partir de las inquietudes de las autoras y se entrega la obra como ofrenda al receptor que integrará estas imágenes a su propio registro. La obra marca y es una experiencia de encuentro, la puesta en escena adquiere un sentido ritual.

“Busco otorgar al espacio escénico su sentido ritual con los elementos que nos

³⁰ Artaud, Antonin. *Op. Cit.* 1971, pág. 38.

³¹ Harcha, Ana María. *Op. Cit.*, 2004, pág. 102

son propios como seres contemporáneos, y en eso estoy, en esa búsqueda, y eso me da placer y uffff profundo dolor.”³²

En el texto *Performance. Teoría y prácticas interculturales* Richard Schechner explica que los rituales se realizan en las sociedades para realizar transformaciones en ellas. En su texto este autor llama a los montajes “performances” ya que considera que esta categoría es más abierta e incluye las categorías de “eficacia” y “entretenimiento”. La eficacia es ese poder transformador del teatro, lo que le otorga la facultad de modificar el entorno en donde se realice. Cree que en la historia del teatro ha habido siempre una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento, predominando siempre una sobre la otra. Lo ideal es que estas dimensiones se complementen y esto es lo que sucede en “Kinder”.

La diferencia entre un ritual y el teatro es que en este último ocurre una separación entre espectadores y representación. Es decir los espectadores de una obra saben que aquello que van a ver es un montaje teatral, y este depende de ellos en el sentido de que si una obra de teatro no tiene público esta no se representa. El ritual, tradicionalmente hablando, es un acontecimiento del cual dependen sus participantes. Se realiza con un fin específico que la comunidad necesita. El autor postula que el teatro nace del ritual cuando se toma distancia de este y se lo concibe como un acontecimiento y espectáculo a la vez. Pero este fenómeno no sucede sólo en la antigüedad. “Las transformaciones de rituales en teatro ocurren hoy mismo. Y también ocurre lo opuesto: las transformaciones del teatro en ritual.”³³ Este acontecimiento se da ya que el autor plantea que las culturas industriales separan funciones y expresiones y las vuelven homogéneas.

El autor reflexiona también en su texto acerca de la fragmentación que mencioné anteriormente como propia de la vida moderna. La concibe como producto de la separación de los espacios públicos y privados y el constante movimiento de los individuos en ellos; se come, se trabaja y se está con la familia o amistades en distintos lugares. Los medios de comunicación que el mercado ofrece como un herramienta para comunicarse y acortar las distancias entre los lugares donde se dividen los individuos muchas veces hacen el efecto inverso. “Personalmente gozo del pluralismo urbano y de la libertad de elección aunque pueden ir demasiado lejos llevar a una fragmentación extrema, aislando a la gente, cortándola en pedazos.”³⁴

Schechner plantea que es desde la vanguardia que el arte moderno ha estado orientado a superar esta fragmentación. Es así como la escena artística que se ha generado dentro de esta línea de búsqueda tiene como antecedente grupos que se centraron en la experimentación de nuevos códigos y en la creación de instancias que permitan devolverle unidad a la vida cotidiana. Para ello es necesario generar espacios para que se produzcan encuentros e intercambios. El autor toma como antecedente el teatro de Grotowski, que planteaba sus montajes como oportunidades de congregar a la

³² Harcha, Ana María. *Op. Cit.* 2001, pág.193

³³ Schenchner, Richard. “¿Qué son los estudios de performance y porque hay que conocerlos?”. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001,pág. 42

³⁴ Ibid., pág 57

comunidad, de disolver los límites que aíslan los individuos. “La experiencia resultante es una celebración colectiva. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como movimiento hacia el ritual.”³⁵ El estar todos en un mismo lugar, en un mismo momento donde, además de experimentar algo en común (ser parte del público), se tienen anteriores experiencias comunes. Para ello el público es directamente interpelado con canciones y motivos que los hace asumir un rol activo dentro del montaje “La movida del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes”³⁶

La primera escena de “Kinder” dice explícitamente que los personajes de la obra y los hechos que allí aparecen son invenciones de las autoras y por ello no deben relacionarse con hechos reales ni buscar una lógica en el relato. Esta advertencia funciona como una ironía y una provocación a identificarse en experiencias que parecen ser de todos y de nadie.

“El que crea reconocer similitudes entre una figura del relato y su propia persona o algún individuo de carne y hueso, recuerde la extraña carencia de rasgos propios que delatan muchos de nuestros contemporáneos.”³⁷

Tras este llamado se plantea una crítica a la sociedad de masa que homogeniza a los individuos para convertirlos en consumidores. También da cuenta de una generación que crece con miedo a la diferencia ya que esta era castigada. No se podía en dictadura pensar ni hacer las cosas de manera disidente. La sociedad carente de identidad que resulta de este contexto tiene, paradójicamente, una experiencia que los identifica a todos. El montaje de “Kinder” funciona como un acontecimiento donde quienes asisten se dan cuenta de tener recuerdos parecidos de momentos de la infancia. Si bien hay escenas donde se plantean situaciones que no son tan típicas o que no se hablan públicamente (como un padre que ve pornografía con su hijo pequeño o que abusa sexualmente de su hija), es un montaje que pone una experiencia común, lo que difumina los límites entre la comunidad. Para ello las autoras recurren a un imaginario colectivo.

Cuando yo asistí a ver la obra el año 2002 con su elenco original, recordé momentos que marcaron mi infancia; mis cumpleaños, cuando iba de vacaciones con mis padres, cruzar en el auto por el túnel, ir cantando canciones infantiles y pelearme con mis hermanos, la sensación de inmensidad que me daba ver el mar. La escena donde se evocan imágenes de las salas de clases de los niños me recordaron mis propias aulas, las pequeñas sillas y pupitres donde me sentaba, las cosas que hacía en el colegio, los juegos, las cosas aburridas como cantar el himno nacional y hacer la operación Daisy. Ese día fui acompañada de un amigo que había vivido cuando niño en Concepción y me comentó que la descripción de la escuela de provincia le había recordado con mucha precisión sus primeros años escolares. “La comida del estado, la pobreza de un pueblo carretero al sur, bien al sur, la estufa a leña, los actos cívicos”.³⁸

³⁵ Ibid., pág 58

³⁶ Ibid., pág. 59

³⁷ Harcha, Ana María. Bernardí, Francisca. *Op. Cit. 2005. Pág. 61*

En esta escena se realiza una fuerte crítica a la educación pública que se la considera vacía en contenidos educativos y llena de actos para marcar en los niños la sensación de estar dentro de una jerarquía donde ellos son algo inferior. Pero en estos actos hay algo, a lo igual que en las celebraciones de navidad y de cumpleaños que va marcando la memoria. El desfile de pueblo, los actos cívicos, son momentos rituales que van constituyendo recuerdos. La infancia es una etapa que se construye en base a rituales de juegos y simulacros. Es a partir de estos momentos que se puede recordar la niñez, y también a partir de ellos que se va imponiendo en los niños una ideología. “Kinder” es entonces un rito que contiene ritos. El momento de la puesta en escena evoca los momentos que permitirán al público sentirse parte de una generación y de un colectivo. Momentos que Artaud consideraba esenciales para producir la identificación con el montaje.

“Para forjar otra vez la cadena, la cadena de un ritmo en que el espectador busca en el espectáculo su propia realidad, es necesario permitir que ese espectador se identifique con el espectáculo, y en cada respiración, y en cada tiempo.”³⁹

Ahora bien, los recuerdos infantiles en la obra tiene una fuerte carga emotiva. Están muchas veces evidenciando las heridas de una niñez que no es idílica como se muestra en los comerciales de la televisión. La infancia se desarrolla en un medio violento y por ello crecer duele más de lo que debería. Los niños están siendo todo el tiempo sometidos a una autoridad que se impone casi siempre de manera invasiva y agresiva.

La utilización violenta del lenguaje, funciona como denuncia de cómo se dan estas relaciones de abuso de poder, (cuestión que analizaré mas adelante) en este sentido “Kinder” opera mostrando una realidad que es necesaria cambiarse. La violencia parece funcionar como una cadena donde el cuerpo sirve como dispositivo de abuso. Los niños son receptores de la rabia y la frustración de adultos que no tienen otra forma de canalizar estas emociones.

El llevar a cabo la puesta en escena es una forma de purgar la violencia contenida, de sacar afuera del cuerpo el daño y así no transmitirla a otras personas en la vida cotidiana. El montaje teatral cumple la función de rito en tanto purifica, engaña, a la violencia y la limita a un espacio donde no habrá víctimas reales. Se concibe así el teatro como un lugar donde se logran transformaciones de tiempo, lugar y personas. La realidad se muestra en forma cruda para generar una reflexión por parte de los asistentes.

“Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a especie de rebelión virtual (que por otra parte ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil.”⁴⁰

El montaje de “Kinder” se configura como un ritual ya que transforma, conserva y reconstituye a la vez. El análisis de lo cotidiano y su expresión es un lugar de

³⁸ Ibid., pág 37

³⁹ Artaud, Antonin. *Op. Cit.* 1971., pág 140

⁴⁰ Ibid., pág.28

construcción de una nueva memoria. Unir los fragmentos, los microrelatos de todos permite crear nuevas versiones de una historia y una realidad que muchas veces no quiere ser mirada. El espacio teatral funciona como un lugar íntimo donde se plantea lo personal como político. El mundo infantil, su dimensión afectiva, es materia de reflexión, en un territorio que puede ser revisado y recordado en conjunto. Ir al teatro se convierte en una experiencia colectiva que permite sentir al público el pertenecer al cuerpo social.

El teatro, como espacio físico aloja entonces un gran cuerpo, un organismo que respira y metaboliza una experiencia colectiva. “El escenario renace como el lugar propicio para eso, para lo que en origen fue: EL ESPACIO DEL CONTACTO”⁴¹

⁴¹ Harcha, Ana María. Op. Cit. 2001. pág. 200

III.1 La experiencia de placer y goce en la lectura de “Kinder”.

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas- pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo. Roland Barthes

Las historias que se cuentan en “Kinder” surgen a partir de la confrontación y la mezcla de voces, de discursos. Estas historias como antes mencioné, no siguen una lógica lineal, sólo están conectadas por el hecho de converger en el montaje. Cada escena es autosuficiente en tanto transgrede los formatos convencionales de la dramaturgia. El texto “dramático” posee una autonomía genérica que confronta posturas de teóricos que plantean que este sólo cobra vida cuando es puesto en escena. Luis Vaisman al final del texto “la obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto” cita a Kaiser para precisar que un texto dramático no debe ser analizado como cualquier otro texto literario:

“en la interpretación del drama se corre siempre el peligro de que los historiadores de la literatura y los críticos hagan filología libresca y, alucinados por la palabra legible, olviden que el drama tiene como fin el ser representado y sólo en la representación recibe vida completa.”⁴²

Asimismo Vaisman plantea que en la obra dramática conviven dos tipos de discursos;

⁴² Vaisman, Luis. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”. *Revista Chilena de Literatura*. 14 (1979): 21

uno que es propiamente literario, que corresponde a aquello que dicen los personajes, y otro que es tan sólo técnico, es decir el discurso acotacional. Este último estaría en función de un “correcto” montaje de la obra, es decir, la idea que tenía el dramaturgo al escribir la pieza teatral. Según el autor es fundamental tener en cuenta la convivencia de ambos tipos de discurso dentro de la obra dramática ya que las didascalias no aportarían en contenidos a la hora del análisis literario. Más aún, se lo percibe como un factor que entorpece el análisis o al menos la lectura.

“La sustitución operada por el discurso acotacional comporta un empobrecimiento notable del drama en su versión textual, ya que el enunciado que designa, por ejemplo el significado de un sema gestual, no incluye la plenitud del significante gestual que comporta el mismo significado...Esta calidad de sema sustitutiva del discurso acotacional es el fundamento de la apreciablemente mayor dificultad que existe para captar una obra dramática en su lectura [...]”⁴³

Desde esta perspectiva la obra de teatro se leería escenificándose en la mente del lector, quien para comprenderla debería realizar un esfuerzo por imaginar no solo los diálogos sino las acciones y plantas de movimiento de estos.

“En la lectura no técnica sino literaria; el lenguaje real de las acotaciones adquiere rango de imaginario a costa de un esfuerzo adicional del lector: asumir el destinatario inmanente y su visión técnica; esto es su capacidad para remitir las objetividades significadas por el lenguaje al código sustituido y además situarlas relativamente al tiempo del discurso dramático correspondiente”.⁴⁴

En “Kinder” estas consideraciones se confrontan ya que hay escenas que sólo están conformadas por lo que podría mencionarse como discurso acotacional. En ellas indican acciones, un ejemplo es la escena dieciocho;

“CANCIÓN TIME AFTER TIME (CINDY LAUPER) FIESTA QUINCCEAÑERA, BESOS, BAILES, CONQUISTADORES, ABANDONADOS, SOLOS, VIOLADOS, PRIMEROS CIGARROS, Y OTROS, VICTIMAS, TORPES, VICTIMARIOS, TRIUNFADORES.”⁴⁵

Esta escena no solo contiene indicaciones técnicas sino que tiene un valor literario. Si bien no hay diálogos, a partir de la descripción de la escena se hace una reflexión de las dinámicas que se establecen en las fiestas juveniles, donde algunos lo pasan bien y otros muy mal. De esta manera se rompe la separación entre los tipos de discursos que establece Vaisman en el texto.

Luis Vaisman establece asimismo ciertas características propias del género dramático. En primer lugar este sería un tipo de discurso que debe estar basado en la interacción lingüística. “El drama como forma literaria existe en la medida en que la interacción lingüística sea marcadamente predominante; esto es origen y sostén del conflicto dramático”⁴⁶ Es decir, es a partir de diálogos que debería constituirse un

⁴³ *Ibid.* Pág 15

⁴⁴ *Ibid.* Pág. 15

⁴⁵ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. *Op. Cit.* 2005 pág. 69

conflicto central que estructure la historia. Este conflicto se iría desarrollando a lo largo del montaje teniendo este (independientemente de los tiempos y disposición de los hechos) un inicio, un desarrollo y un desencadenamiento o final.

Si bien es cierto que las autoras de “Kinder” conciben la escritura como punto de partida del futuro montaje, al ser el texto poco convencional en cuanto al género dramático tradicional, da libertad interpretativa para su lectura. El texto dramático se dispone al lector sin construcciones ni caracterizaciones de personajes, tampoco contiene discurso acotacional. Tal como el montaje mismo, que toma para nutrir su puesta en escena elementos de otras disciplinas artísticas, el texto de “Kinder” no tiene límites claros en cuanto al género literario al que pertenece. Las escenas son parlamentos que no están precedidos por quien los enuncia. De esta manera “Kinder” puede leerse no sólo como un texto para ser montado sino como un relato, como prosa poética o como un conjunto poemas.

El texto no está estructurado necesariamente a partir de interacciones lingüísticas como señala Vaisman. De hecho en la obra sólo hay una escena donde hay presencia de diálogos pero no se especifica bien quien los enuncia. Desde esta perspectiva, si se le clasifica por el tipo de discurso que predomina en ella, “Kinder” es una obra que pertenecería al género narrativo. Pero este tipo de clasificaciones ha sido superada por la forma en que se escribe y realiza el teatro actualmente. Ya había sugerido esta liberación en sus manifiestos Artaud;

“El teatro a la inversa de lo que aquí se practica- es decir en Europa o mejor en Occidente- no seguirá basándose en el diálogo y el diálogo mismo no será redactado, fijado a priori, sino que nacerá en escena, será creado en escena, en correlación con el otro lenguaje y con las necesidades de las actitudes, signos, movimientos y objetos.”⁴⁷

Es así como los diálogos en “Kinder” se configuran tan solo cuando en el montaje son enunciados por los actores los fragmentos escritos por las autoras. Lo que dialoga en la puesta en escena no es tan solo la palabra, sino los gestos, los tiempos en que se dicen los textos. El ritmo del montaje es acelerado y frenético a ratos, pero la experiencia de la lectura no está pautada por el texto.

El momento de la escritura del texto teatral se consagra como una escritura en voz alta. A partir de su sonoridad se le da al lector/a la posibilidad de saltar de un espacio silencioso a otro rítmico. Liberado de las didascalias el texto “Kinder” contiene un recurso que activa la lectura del texto; las onomatopeyas que Antonin Artaud creía necesarias para recuperar la conciencia acerca de la potencia del lenguaje en el espacio.

“Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje del espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe ser organizado en verdaderos jeroglíficos”⁴⁸

⁴⁶ Ibid., pág. 18

⁴⁷ Artaud, Antonin. *Op. Cit.* 1971, pág 113

⁴⁸ Ibid. Pág.97

Un ejemplo es la escena 16.4: “TSSSSSSSSSSSS”. De esta manera el momento de la lectura se sitúa a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Se tienta al lector/a a dejar una lectura silenciosa y adoptar sonidos de objetos y seres en acción en su propio cuerpo, permitiéndole el abandono de este a partir del trance de la repetición. El texto tiene momentos donde se enumeran acciones o se suceden oraciones hasta vaciarlas de sentido: “AMA/ Ama Mierditas, ama/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar/ Repasar”⁴⁹

La palabra repetida sucesivas veces hace que finalmente no remita a nada. “repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero significado”⁵⁰

En la introducción de la colección de ensayos “Pathos, performance, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras” Juan Villegas propone sustituir la denominación tradicional de teatro por “discursos teatrales”, para englobar la diversidad de formas teatrales sin proceder de manera excluyente. Define discursos teatrales como la comunicación de un mensaje mediante la integración verbal, auditiva, visual, corporal, gestual, en frente de una audiencia. El actor no representa a un personaje sino que lo “dice”, y este decir adopta muchas formas distintas.

El teatro contemporáneo se constituye así como un dispositivo donde convergen diversas voces, y donde se habla de muchas maneras. No existe un determinado tipo de habla para la escritura dramática (o la escenificación de esta) De esta manera el texto teatral queda liberado de construirse pensándose como un manual instructivo para quien lo lea. El formato del texto entrega libertades; a menor discurso acotacional mayor espacio para la imaginación. La obra se le regala al lector/a ya que permite una lectura fluida, no normada por tecnicismos. Las autoras invitan, a partir de su forma de producción, a una pluralidad de lecturas, de creaciones. Su postura no es autoritaria, no es impositiva. De esta forma se le cede espacio al texto. Ana Harcha dice al respecto:

“No me interesa construir personajes con sicologías definidas ‘está es la mamá, la dueña de casa, de cincuenta años, pobre’...no se qué. Mis personajes, a los que prefiero llamar hablantes son portadores de un discurso sobre lugares desde donde se percibe la realidad actual.”⁵¹

Es interesante, por otra, parte el hecho de que no estén asignados ni delimitados los personajes ya que tampoco se determinan estos genéricamente. Sólo puede identificarse el género sexual de los hablantes a partir de algunos datos de los testimonios entregados. Esto abre al lector/a y al espectador/a la posibilidad de una total identificación con los sucesos contados. Se debe asumir ante la obra un rol activo, participativo, para resignificar y escenificar en su propio cuerpo lo que experimentan las voces que conforman la obra.

La libertad entregada al lector/a abre espacio al placer de la lectura, placer que radica en poner en tensión las posibilidades de realización dramática, produciéndose el

⁴⁹ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. Op. Cit. 2005, pág. 69

⁵⁰ Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1997, pág. 68

⁵¹ Harcha, Ana María. Op. Cit., 2004. pág. 100

ya mencionado desprendimiento al cuerpo del dramaturgo, del actor. Quien lee tiene la posibilidad de comprender el texto como un simple relato o transformarse a lo largo de su lectura en director/a de la obra. Se abre así un espacio de participación activa para él o ella, quien debe llenar con su propia experiencia y creatividad los fragmentos entregados. “Sobre la escena del texto no hay rampa: no hay detrás del texto alguien activo (el escritor) ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto.”⁵² Hay escenas que se disponen textualmente con líneas vacías sugiriéndole al lector/a-director/a rellenar con sus referentes, tal como lo hacían los actores y las actrices de “Kinder” durante los ensayos de la obra, es lo que sucede en la escena 16.8:

“Lo que quiero decir es...cuando era niño yo no podía evitar sentirme identificado con _____ ese dibujo animado de cada día _____ a las cuatro de la tarde/ Lo que yo quiero decir es cuando yo era una niña _____.”⁵³

El texto posee también escenas que no tienen voz, donde no se indica que se diga nada, sólo dan a pie a representaciones basadas en el lenguaje del cuerpo, de la danza, o bien a que el/la lector/a-director/a invente el texto. Un ejemplo es la escena veintiuno: PIÑATA.

Un texto de placer según Roland Barthes es aquel que “contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura.”⁵⁴ La lectura plácida de “Kinder” se da- como ya mencioné- en tanto no contiene aquellos tecnicismos que Vaisman consideraba entorpecedores, permitiendo abolir la falsa oposición entre la vida práctica y la vida contemplativa, mediante la posibilidad de que el/la lector/a, el/la receptora se ficcionalize en él, se introduzca en un no lugar donde se copula con el texto. Es la conjunción entre cuerpo e ideas, la superación de la dicotomía corporalidad/ intelecto. El autor aclara asimismo que un texto de goce es:

“el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.”⁵⁵

El placer tiene que ver entonces con la identificación y el goce con la pérdida. Si bien “Kinder” permite la identificación del lector y la lectora también los hace cuestionarse su relación personal con sus recuerdos y con su forma de nombrarlos. Por ser una obra altamente crítica y violenta en su manera de usar el lenguaje, remece o al menos hace cuestionarse al lector/a algunos temas. La reintegración de memorias y experiencias que ocurre en el momento de la puesta en escena se prolonga en el análisis del texto, conjugándose así estas dos categorías (placer y goce) que Barthes plantea para clasificar un texto.

“Cada vez que intento analizar un texto que me ha dado placer no es ‘mi subjetividad’, la que reencuentro, es mi ‘individuo’, el dato básico que separa mi

⁵² Barthes, Roland. Op. Cit. 1997. pág. 28

⁵³ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. Op. Cit. 2005. pág.67

⁵⁴ Barthes, Roland: Op. Cit. 1997. pág. 25

⁵⁵ Ibid. pág.33

cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro. Y ese cuerpo de goce es también mi sujeto histórico [...]⁵⁶

El texto de goce escapa a la ideología ya que es lo nuevo, lo novedoso. La experimentación que realizan las autoras de “Kinder”, su búsqueda por decir las cosas de otra manera da cuenta de su resistencia al sistema imperante. “El texto de goce. El placer en pedazos; la cultura en pedazos.”⁵⁷ Se escenifica en el cuerpo de quien lo lee y ahí se rearticula al volverse activo. Esta rearticulación tiene que ver con que el lector/a se comprenda a si mismo/a como parte de la historia ya que sus vivencias cotidianas conforman una experiencia común. El gozar el texto tiene que ver con encontrarse en él, y en este reencuentro hay un replanteamiento de lo vivido, comprendiéndolo como único y colectivo a la vez.

⁵⁶ *Ibid. Pág. 102*

⁵⁷ *Ibid. Pág. 51*

III.2 Analizando un texto que se escribe violento.

“Kinder” es una obra que habla de la infancia para hablar de la memoria, para analizar como las cosas que pasan al principio de la vida van constituyendo lo que se es en el futuro. Y desde esta reflexión se desprende como sucede lo mismo con un grupo humano, con una generación, con un país.

Si bien “Kinder” habla de la infancia, lo hace desde un presente que se mezcla con los recuerdos. Los tiempos se superponen y la línea de la niñez y la adultez se hace difusa.

“Antes de los siete lloraba por cualquier motivo, si me retaban por mal comportamiento, si se me perdía algo, si me dolía la guata, cuando no quería ir al colegio...cuando me encontraba fea en el espejo... cuando me pegaban, cuando me sacaba una mala nota, cuando amanezco sola, cuando tomo en exceso, cuando no tengo nadie con quien hablar, cuando me robaron la barbie...cuando amanezco contigo, cuando me voy a la cama con otros, cuando estoy aquí.”⁵⁸

Al traer la infancia a un ahora y dar cuenta de una simultaneidad de tiempos, se establece una relación del dolor del crecer con los dolores adultos. Es así como la transición de la vida infantil a la vida adulta no es tan abrupta como se plantea socialmente. La infancia es la etapa en que se va descubriendo al vida y este descubrimiento no cesa nunca, tan

⁵⁸ Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. Op. Cit. 2005 pág. 63.

solo se produce una familiarización con aquello que configura la experiencia. Durante la niñez se generan imágenes de lo que uno es o quiere ser, el dolor de crecer tiene que ver con ver como caen estas proyecciones.

“Yo me imaginaba corriendo. Deteniéndome y volviendo el rostro atrás con el pelo suelto y las manos en la cintura. En un giro, un hombro descubierto. Una postura audaz. Pero yo, definitivamente no era así”⁵⁹

Por un lado esta imagen da cuenta del universo fantasioso de los niño/as. De su mirada singular de las cosas que pocas veces se conecta con la de los adultos, del hecho de que ello/as vean una realidad distinta a la que ven quienes no lo son. (Yo de chica me disfrazaba todos los días y me sentía realmente posesionada de los personajes que armaba). Por otro evidencia como las imágenes que construimos de nosotros mismos no se atienen a como realmente somos. Lo mismo sucede con la relación que se tiene con el mundo. El cuerpo crece y el espacio no está dispuesto como lo es cuando se es niño/a. Para los niño/as se ha construido un universo de objetos que se ajustan a sus proporciones. Hay dolor al comprender este mundo a la medida se quiebra al crecer. La niñez es una etapa egocéntrica, donde no existe una conciencia de que el mundo es algo distinto a uno.

“El mundo está hecho a mi medida, oh no, definitivamente no./ De niña recuerdo, tenía la sanación de abarcar todo el espacio. Tenía la sensación de poner el pie sobre toda la tierra....No existe el mundo y Yo/ Solo existe yo y el mundo.

Los objetos tienen una carga emotiva, son a veces más estables y perdurables que los recuerdos:

“La mesa donde aprendí a comer todavía existe /El patio donde aprendí a caminar todavía existe. De lo que no me acuerdo es de cómo aprendí a caminar. Por supuesto tampoco me acuerdo cómo aprendí a comer.”⁶⁰

Recordar entonces el pasado sin idealizaciones es desarmar una identidad inventada. La conciencia de creer ser personas que no se son es comprender que la identidad es algo que se construye. El revisar la infancia es una forma de cuestionamiento existencial. Es mirando las heridas del pasado que se logran comprender las heridas del presente. El atreverse a mirar recuerdos que no son buenos es una posibilidad de sanación.

La obra funciona en este sentido como un ejercicio de rescate de la memoria personal que alegoriza la recuperación de la memoria nacional. Ya que la nación es un cuerpo herido por el Estado. “Trato de recordar mis primeros siete años de vida. Mi infancia. Y sólo logro ver fugazmente indescriptibles imágenes. Trato de ver mi presente y me veo diciendo esto. No logro construir una ficción.”⁶¹ La memoria está borrada, no hay registros de la infancia y por lo tanto no hay tampoco la posibilidad de construir una identidad presente. Es necesario entonces reconstituir el pasado para comprenderse y comprender:

⁵⁹ *Ibid.* Pág. 61

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 64

⁶¹ *Ibid.*, pág. 61

“Ningún niño puede aprender a vivir si no acumula recuerdos/ Ningún ser humano puede vivir si no sabe lo que guarda en la memoria.”⁶²

El ejercicio de recuperación de la memoria emerge como urgencia ante un sistema que se basa en el consumo y el desecho. La acumulación de recuerdos es una medida para sostener una identidad dentro de un medio que parece nunca parar de cambiar.

Pero estos cambios no tienen que ver con una real transformación o posibilidades concretas de experimentar distintas formas de vida. El sistema impone la idea de que ser en el mundo tiene que ver con planificar una forma de vida. Lo/as niño/as parecieran estar liberados de tener que pensarse a sí mismos en tanto una imagen que deben proyectar. Pero este fragmento da cuenta de cómo los ellos y ellas tienen también modelos a seguir, modelos que se encuentran tanto en la publicidad como en los medios de comunicación en general. Así como se construyen ideales de sujetos se construyen también ideales de cómo deben ser las familias:

“Es bonita la entrada de la casa./ Juego con mi perrito/ En las mañanas como cereal, pan tostado y un cigarro/ Mi papá es famoso y admirable./ Mi mamá es bonita y caliente.”⁶³

Estos modelos de vida contrastan duramente con la realidad. La escena de la navidad, que está indicada como una acción, es muy significativa, ya que como antes mencioné es a partir de ritos que se va conformando la memoria de las personas. Aquí se escenifica una fiesta triste, las manos de la niña quedan vacías cuando se acercan a tomar sus regalos. La fiesta del consumo excluye a muchos. Las imágenes publicitarias de la familia feliz en torno al pino de navidad no pueden reproducirse en todos los hogares.

A partir de una actualización del cuento infantil, “Hansel y Gretel” se denuncia también de una realidad que se da en nuestro país y en muchos otros, donde el sistema capitalista excluye a un sector de la población en su desarrollo, privando a los hijos de las familias pobres de la posibilidad de vivir su infancia plenamente ya que deben trabajar desde pequeños para subsistir y mantener a su familia “Hansel/ Y/ Gretel/ Muertos de hambre/ Salen / del la casa paterna/ Enviados por su madre en busca de comida.”⁶⁴

En esta escena, la anciana (que sería la vieja de la casa de dulce) abusa sexualmente del niño, planteándose el tema de la pedofilia. Ante la realidad de muchos niños que deben prostituirse para sobrevivir, las tiernas imágenes infantiles acerca de la infancia pierden todo su sentido.

Asimismo el mensaje publicitario se distorsiona y se ironiza en la escena que el padre ve pornografía junto a su hijo pequeño.

“Yo para dormirlo/ lo instalo media hora antes de la cama/ (para que sueñe bonito) A ver películas pornográficas / Le gustan/ Le encantan/ Se divierte/ Nos divertimos juntos/ Padre e hijo en una escena familiar/ riendo como locos/ Yo con mi risa grave de padre, el con su risita chillona de niño/ Compartiéndolo todo

⁶² *Ibid.*, pág. 71

⁶³ *Ibid.*, pág. 62

⁶⁴ *Ibid.*, pág.65

como un buen padre debe hacer para un buen hijo.”⁶⁵

Ante la madre ausente, el padre despechado decide erotizar al hijo, y superponer a la imagen materna la de las pornostars. Ante el vacío que deja la madre, el niño es compañero en la necesidad de saciar la ansiedad de su padre. Su búsqueda es limitada por la imposición de un imaginario sexual determinado. “Y llenan ese espacio (el femenino) cada tarde, con las más exuberantes mujeres que se pueden encontrar en el mercado”⁶⁶ La violencia es ejercida en el niño en tanto se limita su concepción de lo sexual como lo genital. Se le enseña a relacionarse de manera consumista con otros. La idea de lo femenino como un objeto de uso es impuesta al niño. El padre siente rabia porque su mujer se ha ido de la casa, entonces se iguala su imagen a la de la mujer ultra sexual o bien a la mujer neurótica, ambas identidades que funcionan como lugares comunes a la hora de pensar a lo femenino fuera del espacio del hogar.

En la escena se ironiza también con respecto a la libertad y la tolerancia, ya que estos serían valores que le entrega el padre al hijo por medio de su dinámica cotidiana. “Hace lo que le da la real gana/ Porque es un niño libre / Yo no lo obligo, lo educó”⁶⁷ La idea de libertad que se maneja es aquella que vende el mercado. El sujeto tiene supuestamente la posibilidad de consumir sin restricciones. Esta escena funciona como una ironía ante la “liberalidad” del sistema capitalista ya que existen en la sociedad de libre mercado numerosos tabúes. Uno de ellos, que es tratado en “Kinder”, es el despertar sexual. En la obra se ve como se mezcla en el espacio familiar el amor con el deseo y el dolor.

Este tema es tocado en varias partes de la obra. Sobre todo en la escena llamada “Orgía”; donde se narran los primeros orgasmos infantiles. La cultura des-sexualiza la niñez. El cuerpo del niño y la niña es normado y reprimido. En la medida que el adulto comprende lo sexual como algo prohibido lo contamina y le da una connotación negativa, pero la infancia es un terreno de constante exploración de la sexualidad.

La forma en que se regula la relación que tiene cada infante con su cuerpo es a través de reglar la manera en que debe usarlo. Desde pequeños son aleccionados/as, imponiéndoseles conductas a partir de órdenes. “Límpiate/ Camina derecha/ No digas garabatos/ Estudia/ Compórtate/ No grites/ habla bien/ No hagas tonterías/ Usa Condón.”⁶⁸ La imposición de ciertas conductas en lo/as niño/as se prolongan en el tiempo influyendo en la forma en que estos van construyendo su identidad. La educación se ve influida por el autoritarismo intercalándose las voces de quienes mandan. La escena va adquiriendo un tono cada vez más violento.

“No abortes / No veas televisión/ Hijos de puta/ No te suicides a lo bonzo/ No te comas la comida de tu familia/ Camina / Abre las piernas.”⁶⁹

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 63

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 64

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 63

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 65

De esta manera, las típicas lecciones que se reciben en la infancia y que representan supuestamente un comportamiento “correcto” van tornándose en imposiciones que provienen de las instituciones de poder. El cuerpo infantil pasa de ser un lugar donde instalar conductas a un lugar de abuso. Una escena muy explícita en este sentido es aquella donde a partir de una canción infantil se relata lúdicamente el maltrato y el abuso sexual de parte del padre:

“Amarillo se puso mi papá/ cuando le mostré/ las notas de este mes/ amarilla me puse yo también cuando me mostró su nuevo cinturón / Me pegó me cacheteó / me tiró sobre el colchón / Y se puso su condón / Eso sí que me dolió porque es muy calentón.”⁷⁰

El mundo idealmente afectivo se torna un escenario violento. Es así como en la escena que la profesora trata de enseñarle a su alumno/as a pronunciar las letras ello/as son incapaces de pronunciar la oración “Mi papá me ama” y dicen “mi papá me ana.” La figura del padre emerge en la obra como la de quien realiza acciones violentas con la excusa de imponer un orden.

“Kinder” muestra como el cuerpo y la conciencia son normados desde la infancia para garantizar la reproducción de los modelos culturales hegemónicos. Se denuncia así como la reproducción sexual se enmarca en un sistema matrimonial heterosexual para sostener el orden instalado. La obra muestra las grietas, la crisis de esta estructura. La familia en su formato tradicional está desarticulada, funciona más como soporte de actos violentos que de actos amorosos. El concepto de familia que aparece en “Kinder” alegoriza al Estado violento que se impone en la dictadura. Estado que tendría a la cabeza un padre castigador, imagen penosamente común en los países de Latinoamérica.

“Del abismo de un sillón de cuero aparecían arrastrándose, mis oídos bien abiertos para escuchar como la tironea, mi padre a mi madre, como la arrastra mi padrea mi madre, como la tira en todas direcciones, la da vuelta, la aprieta, mi padre a mi madre, creo que mi padre trató a mi madre como un objeto, luchaban sin descanso, mi madre ni siquiera se sacaba su abrigo y mi padre hacía todo con sombrero puesto.”⁷¹

Un niño observa este cuadro con el cual ya está familiarizado. Las escenas de violencia que presencia en su casa se transforman en su referente de las relaciones interpersonales. Los niños son sujetos que se dan cuenta, que perciben el mundo decadente de los adultos. La infancia como plantea Suzanne Lebeau en su texto “crear un teatro inteligente para un público joven”⁷² es la edad del descubrimiento y de la creación, no la edad de la inocencia. La violencia es ejercida sobre ellos y esta es determinante

⁶⁹ *Ibid.*, pág 65

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 66

⁷¹ *Ibid.*, pág. 62

⁷² Lebeau, Suzanne *et al.* “Crear un teatro inteligente para un público joven”. *El teatro y la mujer latinoamericana. Primera bienal de dramaturgas iberoamericanas*. México D.F.: Cidal, 2001.

para la constitución de sus subjetividades.

La educación es otro lugar desde donde se ejerce poder. La obra realiza una crítica en este sentido. La forma en que funciona la escuela pública da cuenta de como en una pequeña institución se dan jerarquías, símbolos de la constitución del estado.

“La interrupción de las clases por un evento oficial/ El desfile de un verdugo en caravana oficial/ Un militar lleno de sueños de poder ejecutándolos. / 200 niños parados al borde de una carretera listos a presenciar el paseo dominical del dueño del negocio del golpe, hachas y metrallas.1985. Sur.”⁷³

En el establecimiento educacional se alegorizan la forma en que se instalan las estructuras de poder. La educación es un terreno de imposición de ideologías. Se trata de que los niños crezcan con la sensación de vivir bajo un régimen autoritario. El poder del estado dictatorial traslada sus leyes a la educación, leyes basadas en un deber ser. “Ni una sola luz, ni un solo rostro, ni una sola esperanza”.⁷⁴ Los contenidos educativos son impuestos por medio de la violencia verbal, lo que puede verse tanto en la escena ya citada como en aquella donde se trata de enseñar a pronunciar bien las letras a los niños;

“Cállate mierdita/ cállense mierditas /Cállense estupiditos / mierditas / asquerositos /huevoncitos / Cállate / lee bien mierda, bien / Lean bien hijitos de puta, bien / por la cresta, con la M”⁷⁵

El texto porta un motivo revisado y analizado por su recurrencia en los textos femeninos contemporáneos, en el ya citado libro *Pathos, performance, política de los sexos*. Se trata de la categoría “cuerpo del dolor”. Nieves Martínez de Olcoz en su ensayo “Escrito en el cuerpo: mujer nación y memoria.” concibe esta categoría como una imagen perdurable y sostenida en la escritura femenina de los ochenta en adelante.

“Los ochenta en América Latina se presentan, desde la difícil herencia de las post-dictaduras, como una literatura de duelo, de enfermedad y agotamiento de la representación [...] Sin pretender que las culturas latinoamericanas son homogéneas, si creo que la categoría del cuerpo de dolor así planteada vincularía la quizá más importante producción dramática de protagonismo femenino en la historia del teatro latinoamericano.”⁷⁶

Es así como puede verse este motivo presente tanto en la obra de artistas de la escena de avanzada en Chile, como dentro del teatro femenino en general. Opera en obras donde el cuerpo de la mujer figura como espacio donde se alegorizan las negociaciones de la cultura, donde se ejerce el poder. En “Kinder” la madre dopada, ida, abandonada por sí misma surge como representación violenta de un cuerpo oscuro, de silencio, que la cultura necesita para su propia definición y subsistencia.

No sólo la mujer es padecedora de este “cuerpo del dolor”, sino también los niños y

⁷³ *Ibid.* pág. 64

⁷⁴ *Ibid.* Pág. 64

⁷⁵ *Ibid.* Pág.67

⁷⁶ Martínez de Olcoz, Nieves. et al “Escrito en el cuerpo: mujer nación y memoria.”. *Performance, Pathos, Política de los Sexos. Teatro Postcolonial de autoras Latinoamericanas.* Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 1999. Pág. 67

los sujetos más débiles y marginados. Se instala a partir de la conquista en Latinoamérica y se sostiene, como ya mencioné, desde la configuración de Estados violentos, autoritarios y patriarcales. Tras la dictadura se consagra en nuestro imaginario un cuerpo enfermo, abusado, agotado en su representación.

Ana Harcha y Francisca Bernardi toman recurrentemente como temática la violencia en sus montajes para criticarla. Están concientes de que las acciones violentas marcan para siempre la memoria, la emocionalidad de las personas, sobre todo si esta se hace presente cotidianamente. Esta (no) forma de relacionarse se problematiza en “Kinder”; los personajes se violentan verbal y físicamente, destruyendo el espacio del otro. Chile funciona coherentemente como contexto para estas reflexiones, en tanto país donde la violencia ejercida desde la autoridad cobró miles de víctimas. El tema de la violencia es transversal al tema de la desmemoria y de la fragmentación social.

“El inconsciente colectivo está marcado por el miedo al castigo. Expongo el tema de la violencia buscando llegar al origen del problema, que a mi parecer es sólo uno: el problema del amar. Que no es un problema solo del individuo. Es un problema global”.⁷⁷

Las agresiones cotidianas son parte de un sistema de relaciones que está basado en el egoísmo y el abuso. La suma de las pequeñas batallas que se escenifican al interior de los hogares, de los lugares donde se trabaja, configuran una sociedad violenta, poco amorosa. La falta de amor entre las personas se refleja en la calle, en las relaciones interpersonales en general. El problema de la violencia funciona como una cadena donde quien es agredido agrede luego a otros. Los padres dentro de esta estructura pueden desarrollar lazos de comunicación y afecto para relacionarse con sus hijos o bien pueden imponerles su voluntad por medio de acciones violentas. El abuso de poder se explica desde la obra como una falta de amor.

La emoción, el abrirse y encontrarse con un otro, son caminos de superación de la violencia. El escenario, el espacio textual y el teatral surgen como posibilidad para establecer este contacto. Problematicando la violencia que se da en el cotidiano, dentro de las dinámicas de cada familia o grupo humano, las autoras instalan las temáticas de lo privado en lo público. Más aún, constatan que las carencias y conflictos en el espacio íntimo se reflejan en las dinámicas colectivas, siendo lo que sucede al interior de las casas, de los espacios habitacionales, lo determinante en cuanto a la realidad social.

Los discursos abstractos, las grandes ideologías que se desprenden de conceptualizaciones patriarcales son reemplazados por la corporeidad de la expresión de la experiencia, por un comunicar lo que se desprende de aquello que se vive, que se registra en la memoria perceptiva dejando huellas. La historia de la humanidad es la historia de las humanidades, es la suma de aquello que cada individuo vive a diario. Así se concreta la obra como un espacio de comunicación que Francisca Bernardi considera inherentemente político “otro goce, otros bordes consiste en despolitizar lo que es aparentemente político y en politizar lo que aparentemente no lo es. Es decir lo privado.”

78

En el texto de Judith Butler “Actos performativos y constitución del género: un ensayo

⁷⁷ Harcha, Ana María et al. *Op. Cit.* 2001, pág. 200

sobre fenomenología y teoría feminista” se plantean los actos de representación como actos performativos. Bajo esta lógica el cuerpo se entiende en tanto proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas. No se concibe como determinado biológicamente sino como conjunto de posibilidades continuamente realizables. Son actos corporales específicos los que constituyen el género, actos que pueden compararse con los que se llevan a cabo en el contexto teatral. Hay libertad para “hacer el propio cuerpo”. La escritura, el montaje teatral se plantea así como un espacio de transformación de las categorías de género, en tanto denuncia la imposición de conductas, como antes mencioné, en los cuerpos infantiles, para asegurar una estructura patriarcal.

“Camina. Avanza. No pares. Pon la cabeza alta me decían / endereza la espalda. Una persona digna siempre lleva la cabeza alta y ahora mírame/ Pon la escoba debajo de tus brazos / y camina. Camina. Ensayá. Mírame cada día un poco.”⁷⁹

El cuerpo no es identidad fáctica sino que significa dramáticamente. El género sexual no es esencial, substancial, sino que se construye a partir de acciones y rutinas. Es decir el ser mujer, como lo plantea Beauvoir es un volverse mujer, es obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de lo que es ser mujer. Plantearse en tanto una identidad genérica es como actuar un acto ya ensayado mil veces.

En “Kinder” la única escena que contiene diálogos da cuenta de una pareja que opera en lógica del machismo, que se mantiene junta bajo un mismo techo solo por continuar un modelo impuesto. No hay encuentro, solo degradación.

“A: ¿Cómo que no estás gritando? Me estás tratando pésimo. / B: Tu siempre crees que la gente te trata mal./ B: Todo lo que hago te molesta y ya me cansé. / A: Pero si tu no haces nada. / B: ¿Como que nada? ; A: ¿Quién hace el aseo? ¿Quién lava los platos? ¿Quién hace las camas? ¿Quién ayuda a los niños?/ B: ¿Quién pone la plata?/ A: Perdóname, pero tu no pones la plata hace mucho tiempo./ B: Tú no haz puesto nunca.”⁸⁰

Este diálogo, que parece estar construido en base a lugares comunes, da cuenta de cómo el hombre se escuda en el rol de ser proveedor para no realizar las tareas de la casa, aún cuando en la práctica no aporte económicamente. La mujer, quien realiza las tareas domésticas, está cansada de esta dinámica y la relación está totalmente deteriorada.

Los hijos serían el motivo por el que se sostiene esta estructura y estos se dan cuenta de lo que sucede. Esta escena termina en la separación de los padres, pero hay otras donde las dinámicas violentas se sostienen en el día a día.

“Esa es la cotidianidad de los niños, de esos niños, en que la señora madre grita y llora y en que el señor padre no habla, no pregunta, tan solo lee su diario lleno de mujeres de culos grandes.”⁸¹

⁷⁸ Barthes, Roland. Op. Cit. 1982, pág. 71

⁷⁹ Harcha, Ana María, Bernardí, Francisca. Op. Cit. 2005. pág.67

⁸⁰ Ibid. Pág.70

De esta manera las estructuras desde las que se imponen roles se van repitiendo por parecer normales. Para producir una ruptura en ellas es necesario dar cuenta de los mecanismos en los que se sostienen. A partir de la recepción del texto del montaje se abre la posibilidad de configurar nuevos “actores” y “actoras” sociales. La obra encarna un discurso para renovarlo y para hacer un llamado a experimentar el cuerpo no como si fuera un recipiente pasivamente determinado por códigos culturales, sino como el lugar desde el que se puede comprender que es estos códigos, estas convenciones, pueden ser transgredidos. Para ello es necesario superar la mirada automática de la realidad, cuestionar constantemente la forma en que se realizan las cosas. Desarrollar así la conciencia de que la experiencia subjetiva es constitutiva de nuevas posibilidades de relacionarse con otros.

“¿el teatro va a cambiar el mundo? Mmmm...mnnnnnn...mnñnaug...no lo creo pero por lo menos puede invitarte desde su manifestación en el espacio público, a reflexionar que es lo que cada uno de nosotros construye a diario en el espacio privado”⁸²

⁸¹ *Ibid.* Pág. 71

⁸² Harcha, Ana María. *Op. Cit.* 2004, p. 101

Conclusiones

El teatro explica la vida como una red de voluntades que se entrecruzan, produciendo el movimiento que transforma la existencia, el ser de las cosas. Abordar temáticas actuales por este medio es confiar en el poder del arte como un agente impulsor de cambios sociales. “Kinder” se instala como una obra que rompe un presente históricamente determinado, ya que a partir de mostrar cruda y violentamente la realidad permite ver los conflictos (de poder, de intereses, estructurales) que hay en ella.

La crítica a los modelos y tradicionales de representación teatral está estrechamente ligada a aquella que confronta los modelos de sexos binarios. La disposición fragmentaria de “Kinder” y su versatilidad a la hora de pensar la obra en cuanto a un género literario, dan cuenta de la intención de transgredir las clasificaciones genéricas sexuales. La forma de la obra se configura en correspondencia con los contenidos. Es así como la manera en que trabajan las autoras se enmarca en una determinada visión e intención. Esta intención va de acuerdo a la necesidad de comunicar y comunicarse, de abrir espacios públicos donde insertar los temas privados, de manera que estos se comprendan en relación a las dinámicas sociales.

“Hablo de hacer teatro políticamente y no teatro político, porque lo primero no se relaciona con ideologías, sino con al idea de la concepción del arte como un acto social, como una acción que tiene influencia y presencia en la sociedad donde se instala.”⁸³

“Kinder” es una obra que reintegra la memoria personal y colectiva que se encuentra

⁸³ Harcha, Ana María et al. *Op. Cit.* 2001, pág. 195.

fragmentada, tanto por causa del régimen autoritario, como por la forma dispersa y simultánea de la vida moderna. El espacio escritural y escénico se ofrece entonces como lugar de encuentro, de contacto entre quienes están presentes y para el receptor/a consigo mismo/a.

Al producirse la identificación con la obra, esta cobra vida y permite generar una reflexión que modifica aspectos de nuestra organización que nos dañan y disgregan. La escritura del texto, el montaje y la recepción de este, se abre como posibilidad de reunir versiones de una misma etapa de la vida e identificarse en una experiencia común.

Bibliografía

Bibliografía de las autoras:

Bernardi, Francisca. "Entrevista realizada por Begoña Ugalde". Santiago. Agosto 2007.

Harcha, Ana María. Bernardi, Francisca. "Kinder". *Selección de obras*. Santiago: Editorial Puc, 2005.

Harcha, Ana María. "Post- scriptum, Miaug". *Perro! seguida de Lulú*. Santiago: Ciertopez, 2004.

Harcha, Ana María *et al.* "La opción y el rol del autor teatral en la entrada del siglo XXI, por otro lado ¿quien mató a Marilyn Monroe? *El teatro y la mujer latinoamericana*. Primera bienal de dramaturgas iberoamericanas. México D.F. Cidal: 2001.

Bibliografía sobre identidad genérica sexual:

Butler, Judith. “Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 18 (1998).

Lourties, Marie. “Teatro e identidad”. *Debate Feminista*, 18 (1998).

Olea, Raquel. *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

Valdés, Adriana. “Escritura de Mujeres: una pregunta desde Chile.” *Revista Signos*. Santiago. Mayo-Junio, 1984.

Violi, Patricia. *El infinito Singular*. Madrid: Cátedra, 1991.

Bibliografía sobre teoría teatral y arte Contemporáneo:

Adler, Heindrum et al. Performance, Pathos, Política de los Sexos. Teatro Postcolonial de autoras Latinoamericanas. Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 1999.

Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

Galán, Marta. “ Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces”, *The Barcelona Review* . http://www.barcelonareview.com/09/rg_int09.htm (Julio 1998)

Hurtado, María de la Luz. “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”. *Revista Letras. Cuadernos Hispanoamericanos*. 482 (1990)

Lebeu, Suzanne et al. “Crear un teatro inteligente para un público joven”. El teatro y la mujer latinoamericana. Primera bienal de dramaturgas iberoamericanas. México D.F: Cidal, 2001.

Richard, Nelly. Márgenes e institución, Arte en Chile Desde 1973. Melbourn: Art & Text, 1986.

Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Madrid: Cátedra, 1988.

Bibliografía sobre teoría literaria:

Barthes, Roland. Variaciones sobre la escritura. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

Barthes, Roland. El placer del texto y Lección inaugural. México: Siglo XXI, 1997

Vaisman, Luís. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”. *Revista Chilena de Literatura*. 14 (1979).