

Archivo, infancia y memorias corales en *Kínder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha y *El año en que nació* de Lola Arias

ANDREA JEFTANOVIC¹

RESUMEN

La memoria puede ser un ejercicio colectivo, como es el caso de dos textos dramáticos que nos proponen una construcción coral de la memoria de infancia durante la dictadura y la transición chilena. Son obras que se distinguen por ser el resultado de un proceso colectivo de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje. Tanto *Kínder* (2003) como *El año en que nació* (2011), son textos contruidos sobre la base de las experiencias personales de los actores y autores, experiencias en las que hay coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas. Este ensayo pretende, a partir de esos dos montajes teatrales, analizar cómo se problematizan los conceptos de la autoría y el personaje, pertinentes más allá de las teorías pos-dramáticas, para proponer formas alternativas de la construcción de relatar la memoria de ese tiempo histórico y político.

PALABRAS CLAVES

Memorias de infancia; memoria colectiva; *Kínder*; Ana Harcha; *El año en que nació*; Lola Arias.

ABSTRACT

Memory can be a collective practice, such as in the case of plays that make a coral construction of childhood memories during the dictatorship and transition to democracy in Chile. These texts are the result of a collective process in which memories and personal archives are put together in the text and the stage. *Kínder* (2003) and *El año en que nació* (2011) [*The year I was born*] are plays that share personal and generational experiences of the actors and authors, experiences in which we can find coincidences and confrontations. This essay analyzes these works as examples that problematize the concepts of author and characters, beyond postdramatic theories, especially, as an alternative form to write memory and narrations from that historical and political period.

¹ Andrea Jęftanovic, narradora, ensayista, docente. Investigadora asociada del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile. Algunas de sus obras literarias incluyen *No aceptes caramelos de extraños, cuentos* (2011), *Hablan los hijos, ensayo* (2011), *Escenario de guerra, novela* (2010), *Geografía de la lengua, novela* (2007) y *Monólogos de fuga, cuentos* (2006). Contacto: ajefta@yahoo.es

**KEY WORDS**

Childhood memories; Kínder; Ana Harcha; El año en que nací; Lola Arias.

La memoria puede ser un ejercicio colectivo, como es el caso de dos textos dramáticos que nos proponen una construcción coral de la memoria de infancia durante la dictadura y la transición chilena. *Kínder* (2003) de Ana Harcha y Francisca Bernardi y *El año en que nací* (2011) de Lola Arias, corresponden a producciones teatrales de la que se ha llamado la 'generación de los hijos'. Se trata de escrituras que recogen la visión ya no de aquellos protagonistas de las militancias de los sesenta y setenta, sino de quienes heredaron sus circunstancias políticas. Circunstancias que implicaron cambios de hogar, de país, de situaciones familiares (divorcios), y también experimentar desde muy jóvenes situaciones de represión, vida clandestina, pobreza, desarraigo, censura y más. O bien, si era desde el *insilio*, quedándose en Chile, experiencias de discriminación, silencio, miedo, vergüenza y culpa. En este caso, se agrega que son dos obras dramáticas que se distinguen de otras por ser el resultado de un proceso colectivo de ensamblaje de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje².

Ambos proyectos se fueron armando en un proceso de intercambio entre los actores/personajes del elenco que compartieron sus experiencias personales; experiencias en las que había coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas. Esta metodología permite que el testimonio ya no tenga un solo tono, sino diversos registros y perspectivas que trazan un arco de memorias. Además, se trata de producciones en las que la materialidad física de los archivos personales tiene una función pivotal. En ambos casos, se trabajó con materiales tales como álbumes de fotos, sesiones escolares, juguetes, escenas familiares, cartas, pasaportes, datos biográficos que se recuperan para configurar un caleidoscopio de recuerdos tangibles de esta generación. Por otra parte, estos montajes problematizan los conceptos de la autoría y el personaje, perti-

² Ambas obras han llamado la atención de la crítica y del público, recibiendo reseñas elogiosas y teniendo una importante convocatoria. Además, de una extensa red de reposiciones y giras internacionales.



mentes más allá de las teorías pos-dramáticas, ya que proponen formas alternativas de la construcción de relatos menores, de memorias menores.

El caso de *Kínder*, se propone un ejercicio que corresponde más a una 'memoria escolar' en la que los actores reescenifican el espacio y testimonio desde el establecimiento escolar y las vivencias que surgen desde ese espacio. En *El año en que nací*, algo distinto, se abordan las infancias en el exilio e insilio de esa época histórica con testimonios de actores profesionales y amateurs que reconstruyen sus vivencias manejando e interviniendo sus 'archivos personales' contrastando y cuestionando, de alguna forma, sus heterogéneas experiencias vitales.

Una sinopsis de las obras

Kínder, de las dramaturgas chilenas Ana Harcha y Francisca Bernardi, fue escrita a dos manos y luego montada por la compañía Niños Prodigio Teatro en el año 2003 y en sucesivas ocasiones desde entonces. La obra presenta a un grupo de párvulos en la sala de clases que dan testimonio de su experiencia vital durante la dictadura alternando la instancia capitalina de Santiago con la clave provinciana del perdido pueblo sureño de Pitrufrquén. Los personajes niños no tienen nombre, son solo voces, y develan cómo estaban incorporadas en su vida cotidiana la represión, la censura y la agresión tanto en juegos, lecciones pedagógicas, rutina escolar, dinámicas familiares, ritos cívicos. A modo de ejemplo, Harcha comenta, en una entrevista personal, los códigos de la educación fiscal en clave 'archivos': "mis cuadernos de tercero básico son fotos de la Parada Militar, el general Mendoza es el comandante en jefe de Carabineros, era la frase que tenías que escribir no sé cuántas veces..." (2009). La pieza arranca con un grupo de actores que están sentados en pequeñas sillas en las que esperan hasta salir al centro del escenario para relatar y representar sus recuerdos en el ámbito familiar y escolar y que, a su vez, funcionan como alegorías de una historia mayor: la dictadura chilena.

En *Kínder* las autoras apuestan por convertir en sujetos de enunciación a los niños preescolares, habitualmente considerados como objetos temáticos o bien sujetos mudos, desconocidos, carentes precisamente de subjetividad. Cuerpos dóciles, anónimos, sin criterio; receptáculos de los deseos adultos de profes-



res, padres y gobernantes. Es una narración a retazos, en la cual entre varios personajes se arma un posible relato de esa memoria. Cada actor dice una frase que compele la frase de otro, cada historia es interrumpida por otro. En otras palabras, se apuesta por un relato de cierta dolorosa memoria que no se puede hacer de un modo articulado, sino como piezas de un rompecabezas que se ensamblan con desperfectos y agujeros. En la obra hay escenas que se disponen con líneas vacías sugiriéndole al lector/a- director/a a rellenar con sus propios referentes, tal como lo hacían los actores y las actrices durante los ensayos y las presentaciones. En ese sentido, es interesante comprender el uso de los puntos suspensivos o los espacios en blanco del texto como una falta propia de estos ejercicios escolares que esconden claves para referirse a la violencia traumática del pasado, como se ve en la escena 16.8:

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

_____ (Bernardi & Harcha 2003: 14)

La ensayista Nora Domínguez en su libro *De dónde vienen los niños* (2007), estudia, entre otros temas, la situación de los niños en estados autoritarios, también los procesos sociales de despolitización y privatización con procesos de disolución familiar: “Niños cuyo destino está igualmente signado, aunque de distintas maneras, por la desprotección, el desamparo, el fantasma de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo, como de las del triángulo Estado-familia-individuo” (20). Quizás, en concordancia con esta clave predestinada, podríamos decir que la imagen que recorre el texto *Kinder* de principio a fin es la familia y la escuela como alegoría de un Estado violento que traspasa su macro estructura a los hogares, de ida y vuelta. Además, se sugiere una fuerte crítica a las figuras autoritarias que fallan o son inadecuadas para ejercer como líderes. La familia, en este montaje, se plantea como un ente ineficaz que tiene a la cabeza a un padre autoritario y castigador (que desaparece, sale, engaña, toma alcohol), y a una madre dopada “llenándose el estómago de alprazolam, diazepam, bromazepam.” (Bernardi & Harcha 2003: 13).



El manejo del poder se observa también a través de la manera de reglamentar la forma en que el cuerpo del pupilo debe crecer y educarse por medio de la prohibición (uso del modo imperativo), y la denigración: “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.” (Bernardi & Harcha 2003: 10). Un uso del lenguaje en mandato que reproduce una ideología violenta que humilla, señala y doblega.

De esta forma, los personajes van empujando fronteras para narrar buceando en sus mentes, escuchamos los balbuceos de las historias que emergen y perfilan nuevos núcleos narrativos para los nacientes linajes que también experimentan la acción violenta del poder. Esto se condice con la teoría existente entre lenguaje y trauma que apunta a renunciar a sentidos colmados, como enuncia Domínguez: “Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (Domínguez, 2007:43). La falta en esta obra estaría en ese espacio, la palabra que no se puede pronunciar, en el vacío cognitivo y emocional.

En *Kínder* el ritual colectivo toma el ritmo del zapping televisivo, del fragmento visual que se superpone uno sobre otro. En este sentido, hay una reflexión acerca de nuevas formas de representación con su estructura fragmentaria o por la manera procaz de usar el lenguaje. Cada escena es autosuficiente en tanto transgrede los formatos convencionales y está abierta a nacer distinta aunando el texto con la experiencia infantil de quien la interpreta. Es un texto que se produce para ser montado, para ser trasladado al cuerpo de los actores pues hay áreas en blanco que requieren ser completadas por las personas que interpretarán las voces corales o los personajes arquetípicos en una interminable secuencia de juegos. Por ejemplo, hay una apuesta en lo enunciativo o pre-dramático, ya que la acción se constituye por medio de cánticos corales o momentos coreográficos donde el diálogo adquiere un papel subordinado para dar paso al testimonio que se construye a partir de ritos cívicos y sociales: el desfile escolar frente a los militares, la fiesta de cumpleaños, el relato del terremoto del año 85, la visita del Papa a Chile, el relato día del Golpe entre otros.



El año en que nació, de Lola Arias, dramaturga y escritora argentina, reúne el testimonio de once jóvenes chilenos, actores profesionales y aficionados, nacidos entre 1971 y 1989 que reconstruyen su infancia y la juventud de sus padres a partir de archivos ‘caseros’ y menores: fotos, cartas, cintas, ropa usada, recuerdos tarjados, cuadernos, borradores y recortes de prensa. Esta obra sigue el concepto de la pieza *Mi vida después* (estrenada en Argentina en el 2009 y también sobre los hijos de los militantes de la dictadura), y es fruto de un taller realizado en el marco del *Festival Santiago a mil* en el que se convocó a jóvenes nacidos en la dictadura y transición democrática para que contaran sus particulares relatos de ese período histórico. Así, se reúnen testimonios absolutamente disímiles: el relato de una chilena nacida en México porque sus padres militaban en el MAPU; el del hijo de un policía que fue guardaespaldas de Allende y luego guardó silencio; el de la hija de una militante del MIR que fue asesinada en la Operación Fuenteovejuna; la hija de un matrimonio apolítico que toma sol y se va a Estados Unidos a probar suerte; la hija de los militantes del Frente Manuel Rodríguez que estaban por la lucha armada, de los que fundaron Patria y Libertad; el hijo de un periodista del diario Puro Chile y hermano de un político radical; el de una hija abandonada por un carabinero que luego es condenado por un cruento caso de derechos humanos y está en la cárcel.

En la obra, los personajes son nombrados como se llaman en la vida real, en el fondo no hay creación de personaje, son ellos mismos, son también los actores-dramaturgos de los que habla el teatro pos dramático. Como dice su título, alude al año de nacimiento de cada uno de los actores, que va correlativo desde 1971 hasta 1989, presentando el año de nacimiento y un evento nacional (“yo nazco y es el triunfo de Allende”, “una portada de Patria y Libertad”, o “sale Presidenta Bachelet y yo salgo del clóset”, dirá una de las actrices). Así, el cuerpo soporte y la experiencia del cuerpo social es un circuito orgánico, un permanente flujo entre los límites de lo público y privado.

Todos los hijos dan cuenta de la herencia vital de sus progenitores, el cúmulo de consecuencias que tuvieron en ellos sus opciones políticas, sentimentales y más. Pero dan cuenta de esto exhibiendo archivos, mostrándolos con distancia emocional, exhibiéndolos como piezas de museos que conocen y a las que pueden enfrentar con sarcasmo, con extrañeza. Acá, no está la huincha/advertencia del museo diciendo ‘no traspase el límite’, es más, al archivo ‘se



le pierde el respeto', se suprime toda mirada censoradora para pasar al uso de un código irreverente. Los archivos en escena, dispuestos con cierto caos, no están para ser contemplados sino para ser intervenidos, cuestionados, ironizados. En cada uno de los montajes observamos que en el escenario se despliegan innumerables objetos: ropa, fotos, álbumes de fotos, cartas familiares, recortes de periódico, videos, cuadernos, pasaportes, visas, mapas, dibujos, postales del mundo, regalos, una composición escolar, juguetes, cintas, banda sonora, audios de radio, carteles, etc. Objetos que funcionan como archivos personales y colectivos que se ensamblan en una línea dramática que la directora argentina Vivi Tellas ha sistematizado y enmarcado en una tendencia teatral llamada *biodrama*, definiéndola, en una entrevista para el periódico *Página 12*, de la siguiente manera: "Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes" (Brownell, 2013). Y además, en ese sentido, se puede agregar que el biodrama de Tellas indaga un doble movimiento según sus propias palabras: "buscar la teatralidad fuera del teatro y cargar al teatro de no-teatralidad" (Brownell, 2013). Es decir, examina poner la potencia única del teatro para el encuentro entre las personas por medio de la investigación sobre sus historias, sus modos de existir y sus registros.

Los intérpretes aparecen ante los espectadores como "testigos de sí mismos", como lo explica Tellas: "lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él" (Brownell, 2013) y quizás, lo que fluye es todo aquello que el actor transmite en su materialidad (cartas, fotos, recortes de prensa, fragmentos de diario de vida). Además, se muestra una tensión productiva entre biografía y autobiografía, se habla de lo propio y en nombre propio, pero de acuerdo a una selección personal y a una disposición del material de un individuo en paralelo a otros contemporáneos complementando y/o contrastando sus historias. Estas biografías escénicas tienen a su vez un modo singular de conectar lo individual y lo social articulando lo personal, lo familiar y lo histórico.

Me detengo en un actor-archivo. Habla Ana Laura, una de las actrices-personajes, e interviene una foto de su madre, señala en la imagen los trucos de maquillaje que su madre utilizaba en la clandestinidad y lo dice así: "tenía siempre en la cartera una peluca rubia, una muda de ropa y una revista Vanidades." (Arias 2011: 7). Luego lee en voz alta, cita, la carta de un amigo íntimo que la da



instrucciones de cómo retornar al país: “El paso inmediato es que comiences a “quebrarte” rápidamente. Trabajar mal en el partido. A tener “problemas personales”. Que te enamoraste de un gringo, cualquier historia así” (Arias 2011: 7). Se intercalan, luego, fragmentos de una carta con el relato de la hija adulta. En el próximo turno habla Alexandra, que presenta el periplo de exilios por diversos lugares del mapamundi, y muestra una foto de ella pequeña en Cuba. Quizás esta es la historia más impresionante pues es la historia de una madre que muere en el cuartel Fuenteovejuna en la operación retorno y cuyos dos hijos quedan al cuidado de la abuela. Tras la exhibición de un recorte de prensa con la imagen del cuerpo de la madre acribillada se muestran las instrucciones de un ‘cuaderno de crianza’. El cuaderno es exhibido en un sistema de proyecciones, se escucha y lee en pantalla: “1978. Para preparar a mi abuela y a los que tuvieran que cuidar de nosotros si ellos no estaban, mis padres escribieron un cuaderno de vida durante muchas noches. En este libro estaban las cosas más importantes sobre mí” (Arias 2011: 9), y luego se ve en la pantalla el papel:

El tamaño de mi cabecita /33/44/ Mis enfermedades: estitiquez/Mis accidentes: A los once meses cae de una cama al suelo. Sin consecuencias. / Desarrollo social: No tiene amigos. Está siempre con adultos. /Y algunos rasgos de mi personalidad: Sabe mentir y lo hace a menudo. Usualmente culpa a David por cosas que ella ha hecho. (Arias 2011: 9)

Como un testamento, un manual de instrucciones, la madre, seguramente consciente de su situación de peligro, deja sus apuntes materno-filiales como un eslabón para contribuir a la continuidad del desarrollo y sobrevivencia de sus hijos.

Unos segundos después, el protagonista no es un actor sino una banda sonora, un registro auditivo del día del Golpe: “Son las doce del día 9 mins 30 sgs. Esta es radio Cooperativa. 11 de sept de 1973. El centro de Santiago se está convirtiendo en un campo de batalla” (Arias 2011: 4). Otra franja de radio dice: “Allá viene nuevamente otro Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile. Disponiéndose a hacer el viraje planear sobre Santiago...”. (Arias 2011: 4). Y sigue, se exponen más archivos e imágenes, fotos carnet que sirven de presentación de los padres, fotos en la losa de un aeropuerto anunciando exilios y separaciones. Lista de ciudadanos que pueden regresar a su país. Más adelante es el turno de



la exposición del joven hijo de policías, Leo, que explica su biografía a medida que dibuja su genealogía en un papel:

Mi padre siempre defendió la ley, al igual que el padre de Jorge. Toda mi familia son policías. Mi abuelo carabinero. Mi padre es policía, mi madre mujer de policía o mujer gomero, mi hermana mayor trabaja en la policía, se casó con un carabinero y se convirtió en mujer gomero... Yo trabajo en la policía, pero en realidad dibujo para la policía, hago los retratos hablados y reconstrucciones de la escena del crimen. (Arias 2011: 11)

A continuación, viene una serie de ejercicios de clasificación, taxonomías entre los actores/personajes. Ejercicios de orden en una línea horizontal de acuerdo a la posición política del padre y la madre, el color de piel, el tipo de suelo de la vivienda de infancia. Ejercicios cargados de ironía, que señalan los discursos clasistas chilenos. En especial, es interesante la reconstrucción biográfica de Viviana, quien relata con fotos y dibujos el incierto destino e identidad del padre. Despliega un proceso de investigación con pistas falsas, mapas de la ciudad visitando casas, la lectura de fragmentos de los textos generados por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocido como Informe Rettig. En su caso se aprecia una verdadera epistemología, que termina en un padre desconocido y preso por disparar a dos militantes del Mapu y que cumple condena penal en una cárcel de Temuco. Y hace un retrato hablado, lo esboza como lo hacen los peritos en criminalística. También, relata que la madre ya no le habla desde que participa en este montaje. Hacia el final, el grupo conforma una banda de rock con guitarras eléctricas que llena el escenario de sonidos distorsionados cuyo tono y ritmo irá creciendo hasta ocupar totalmente el espacio visual y sonoro.

Gramáticas y poéticas menores

Tanto *Kínder* como *El año en que nació*, son obras de teatro que se construyen en un proceso de intercambio, de contraste y de contaminación. En ese sentido, los objetos expuestos generan, como un libro abierto, una forma de construir conocimiento o una epistemología de la memoria de la generación “hija de Pinochet”, y también se desarrolla una hermenéutica, una forma de aproximarse e interpretar los propios materiales. Además, son trabajos que desde el fragmen-



to y la escenificación coral superan la lucha tradicional por la autoría única dejando espacios abiertos, adscribiéndose a la tendencia del teatro posdramático que propone Hans Lehmann (1999), que señala la descripción de un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha y que, en el caso del teatro, apunta a superar su estado de autarquía literaria para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo.

De este modo, el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena; en consecuencia, se piensa a los actores como dramaturgos, en el aspecto que el actor también aporta con su testimonio y actuación a la noción de la palabra y el mundo incluido en la obra y de desjerarquizar la preponderancia del texto. El director da forma a este ejercicio de experiencias y relatos que, a su vez, plantean un modo necesario de hacer memoria y generar un tejido híbrido y elástico.

Los objetos en estas obras cumplen el rol de ser archivos menores o materiales domésticos y biográficos que se despliegan para recuperar y narrar la infancia de niños chilenos en la dictadura y los efectos que tuvo este período en sus trayectorias vitales. Acá, no se evocan las nostálgicas magdalenas proustianas, sino se escenifican con rabia e ironía los archivos personales a través de objetos tangibles que se manipulan, ridiculizan e intervienen. Para ponderar la función que cumplen los archivos personales y cotidianos despegados en el espectáculo, es pertinente recuperar la tesis de la crítica teatral estadounidense Diana Taylor (2006). Taylor ha pensado el teatro junto con la performance como una forma de archivo, no una práctica artística efímera, sino como una práctica que toma lugar en el “aquí y ahora”, conformando un repertorio que transmite y origina nuevas formas de representación. Es la mirada de la historia no como algo externo, no como un dato fijo y estable, sino como una experiencia que se interioriza en la persona y, de algún modo, lo modela internamente de acuerdo a sus angustias y conflictos. Sucesos de orden específico e histórico que se reviven desde el relato de ese objeto/material, un archivo que nos habla en el hoy, con una fuerza que moviliza y nos moviliza. De acuerdo al programa de mano de la obra en su función en el GAM en enero del 2011, en esta metodología se hilan preguntas tales como: “¿Cómo era mi país cuando yo nací?, ¿Qué hacían mis padres en esa época?, ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que ni recuerdo?” (2011). Hay una interacción entre materiales



visuales del pasado y relatos desde el presente de un grupo de actores que son personajes, testigos, cuerpos, artistas plásticos y dramaturgos.

Pero entre ambos proyectos también hay diferencias. *Kínder* trabaja con una compañía teatral estable, Niños prodigio, compuesta por actores de la Universidad Católica que comparte afinidades biográficas y artísticas. *El año en que nací*, agrupa a intérpretes profesionales y no profesionales para construir puntualmente junto a ellos una dramaturgia basada en sus biografías y sus mundos, muchas veces divergentes. Es más, esa tensión y cuestionamiento interno, entre las experiencias de los actores, se problematiza en la trama. La preponderancia del lenguaje visual en esta última es mayor, se rescata el álbum de fotografías y se intervienen fotos y documentos en el formato transparencias, se saltan mapas dispuestos en el suelo, se tocan guitarras, se usan hojas de papel guardadas.

En definitiva, estos textos nos proponen una construcción coral de la memoria que se distinguen por ser el resultado de un proceso fusionado de recuerdos y archivos personales que se reúnen en el texto y en el montaje con ambiciones menos retóricas y menos oficiales, pero, por eso mismo, más genuinamente emocionales. También, las obras se caracterizan por ir cambiando sus testimonios/parlamentos, sus líneas de acuerdo a los nuevos acontecimientos vitales de los actores; es decir, hay cierto grado de improvisación y cambio. Hablamos de una dramaturgia y una puesta en escena que proviene de una investigación individual y de una discusión grupal continua para ensamblar los materiales individuales en una actividad compartida. El mecanismo dramático final, implica un proceso de montar, en el sentido del montaje cinematográfico que recorta, fusiona, funde a negro, hace un *close up* y más. Así, se acopian los relatos corporales de niños y jóvenes cuya narración suscita una correlación con el sistema político y sus técnicas biopolíticas.

En los textos se repiten problemáticas como la crueldad, la discriminación socioeconómica, el fallido rol de los padres, la opresiva educación cívica, los prejuicios transversales. Cuerpos y relatos que habitan el mapa textual desde políticas, éticas y estéticas que responden a articulaciones, modos de producción (sociales, económicos y culturales) enclavados en diversas realidades. Quizás, como dice Taylor, es necesario comprender la performance como lo



restaurado, lo (re)iterado, y en ese sentido, constatar por medio del despliegue de archivos que el trauma, y sus efectos “pos-traumáticos”, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. A través de la escenificación de los cuerpos y los materiales el trauma regresa, se repite en la modalidad de comportamientos y nos confirma que la performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Las imágenes articuladas adquieren su sentido transformando imágenes individuales en un archivo colectivo, pero al mismo tiempo, permitiendo a través de lo performático, la transformación o la posibilidad de transformar los códigos heredados, los materiales privados que valen porque dan cuenta de un legítimo fragmento de la gran historia.

Bibliografía

ARIAS, LOLA (2011): *El año en que nací* [Manuscrito inédito entregado por el autor].

BERNARDI, FRANCISCA, Y ANA HARCHA (2003): “Kínder”. Santiago: *Revista Apuntes*, Escuela de Teatro UC, pp 123-124; 143-153.

BROWNELL, PAMELA (2013): Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> (Recuperado el 15 de mayo, 2013)

DOMÍNGUEZ, NORA (2007): *De donde vienen los niños*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

FOUCAULT, MICHEL (2000): *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

HARCHA, ANA. Entrevista personal realizada por Andrea Jęftanovic. Santiago, enero 2009. [Documento de trabajo todavía no publicado].

JĘFTANOVIC, ANDREA (2010): “Ana Harcha: Juegos, ritos y voces”. *Un Siglo de Dramaturgia chilena 1910-2010*. Tomo IV. Santiago: Comisión Bicentenario Chile, pp.153-156.

_____ (2011): *Hablan los hijos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

LEHMANN, HANS (2013): *Teatro Posdramático*. Murcia, Editorial CENDEAC

PAULA RIVA (2010): “El teatro posdramático: una introducción” [Traducción del prólogo del texto.



Postdramatisches Theater, HANS-THIES LEHMANN (1999): Telondefondo n°12-diciembre.

TAYLOR, DIANA (2009): "Performance e Historia". *Revista Apuntes* 131, pp. 105-123.

SIN AUTOR (2011): Programa de mano *El año en que nació*. Santiago: Programa Festival Santiago a mil.

Obras Consultadas

GÓMEZ, SERGIO (2002): "Teatrero". Suplemento Wikén. *El Mercurio*. Agosto (sin día).

IBACACHE, JAVIER (2002): "No crezcas, no cambies jamás". Diario *La Segunda*. Viernes 6 de Septiembre.

PAVIS, PATRICE (2005): *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.,.

SAPIAÍN, ISABEL (2011): *La perspectiva infantil en La escalera de Andrea Moro y Kínder de Ana Harcha y Francisca Bernardi*: Tesis de pregrado. Universidad de Santiago de Chile.

UGALDE, BEGOÑA (2007): *Kínder: un texto que se escenifica en cuerpo*. Tesis de pregrado. Universidad de Chile. Santiago, en <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/>

VERZERO, LORENA (2013): "Lola Arias y su obra" en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/aconjunto> (Recuperado el 10 de mayo, 2013)

