

Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis

About contemporary theater: discussions, periods, impulses and crises.

Dr. Iván Insunza Fernández¹

ivan.insunza@gmail.com

Resumen:

Proponemos una aproximación a la idea de teatro contemporáneo que contemple el nudo problemático que supone el concepto, convocando problemas históricos y filosóficos. El abordaje incluye una revisión de las principales discusiones al respecto y su relación con el problema del arte contemporáneo. Este recorrido permite un acercamiento al teatro contemporáneo chileno como periodo y como exaltación de un devenir histórico de la posdictadura. Nos abocamos luego a una caracterización de sus impulsos en estos últimos años. Finalmente, bajo el entendido de la pandemia como exacerbación de lo contemporáneo en el arte, proponemos pensar estas condiciones como crisis del soporte y como terreno fértil para las grandes preguntas que han acompañado las disputas y desplazamientos de la categoría teatro en el siglo XX.

Palabras clave Teatro contemporáneo; arte contemporáneo; lo contemporáneo.

Abstract:

We propose an approach to the idea of contemporary theater that contemplates the problematic knot that the concept supposes, summoning historical and philosophical problems. The approach includes a review of the main discussions in this regard and their relationship with the problem of contemporary art. This tour allows an approach to contemporary Chilean theater as a period and as an exaltation of a historical development of the post-dictatorship. We then turn to a characterization of its impulses in recent years. Finally, under the understanding of the pandemic as an exacerbation of the contemporary in art, we propose to think of these conditions as a crisis of support and as fertile ground for the great questions that have accompanied the disputes and displacements of the theater category in the 20th century.

Keywords: Contemporary theater; contemporary art; contemporary.

Recibido: 29/09/2021. Aceptado:

1 Investigador independiente, Chile.

Consideraciones previas:

Refiriéndose al término «arte contemporáneo», Catherine Millet (2018) se pregunta cómo es que este par de palabras tan imprecisas logran designar de modo tan pertinente un grupo de obras (p. 9). Pretendemos, a continuación, realizar precisamente este ejercicio a partir de la idea de «teatro contemporáneo». Es decir, hacer transitar el concepto abarcador hacia una interrogación sobre su especificidad o pertinencia. Esto, teniendo a la vista que, por un lado, el propósito supone una revisión de «lo contemporáneo» como problema que intersecta cuestiones en relación a la historia, la filosofía y el arte y, por otro, que para cierto alcance de especificidad nos concentraremos concretamente en el teatro contemporáneo en Chile. Hablaremos entonces de una doble dimensión: lo contemporáneo en el teatro y el teatro de una época en un campo específico.

Lo primero que debemos señalar es el oxímoron inherente al problema. El uso generalizado de este constructo refiere a la condición de actualidad de ese teatro que se nombra, pudiendo referir al teatro de hoy o al de un tiempo a esta parte. Sin embargo, lo contemporáneo, como asunto de las discusiones históricas y filosóficas que aquí desplegaremos, avanza precisamente en la dirección contraria, entender lo contemporáneo como una inactualidad, un desfase con el propio tiempo. Luego, lo contemporáneo en este uso más habitual —en la construcción «teatro contemporáneo»— operaría también como una auto-denominación por parte de las prácticas artísticas y/o una etiqueta del marketing cultural, allí donde lo contemporáneo sería lo deseable y lo que porta cierta promesa de valor simplemente por no ser lo antiguo, lo pasado de moda. De allí precisamente el reforzamiento de lo contemporáneo como lo actual, lo que es propio de un tiempo, pero a la vez, lo que está absolutamente al día, lo que se actualiza permanentemente, actualizado en contenidos y formas.

Lo contemporáneo

Nos interesará entonces huir provisoriamente de ese entendimiento y para eso, como dijimos, nos valdremos de discusiones historiográficas y filosóficas que nos permitan luego pensar la idea de arte contemporáneo y teatro contemporáneo. Entonces, entenderemos lo contemporáneo como una «exigencia de época», como un desfase o una distancia que permite mirar el propio tiempo como algo ajeno:

Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo, esto significa ser contemporáneos. Por ello los contemporáneos son raros. Y por eso, ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de valor: pues significa ser capaces no sólo de tener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino incluso percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente (Agamben, 2017, párr. 16).

Esta condición implica una nueva mirada sobre la historia. La metáfora lumínica de Agamben no sería otra cosa que un modo de suspender la espacialización del tiempo, el tiempo histórico. Esta historia se muestra ahora como un colapso de las categorías que la han organizado y, con ello, de las jerarquías que propiciaron el relato arqueoteleológico del historicismo:

La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación del avance de esta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicho avance debe constituir la base de la crítica a tal representación del progreso. (Benjamin, 2018 [1942], p. 315)

Boris Groys (2016 [2014]) llevará la definición de lo contemporáneo de una acepción a la otra: de lo actual hacia esta in-actualidad, desplazando la idea de una relación con otro «en el mismo tiempo» a una relación directa «con el propio tiempo»:

Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar «con el tiempo», más que «a tiempo». «Con-temporáneo» en alemán es *zeitgenössisch*. Como Genosse quiere decir «camarada», ser con-temporáneo –*zeitgenössisch*– puede entenderse como ser un camarada del tiempo. (p. 93)

Agamben (2015 [1978]) criticará al materialismo histórico y al propio Marx pues “no elaboró una teoría del tiempo que se adecuara a su teoría de la historia” (p. 143). Y si para los griegos, nos dice Agamben, el tiempo era circular y para el cristianismo una línea recta, para la modernidad fue una versión laica de esta misma línea: “La contradicción fundamental del hombre contemporáneo sería justamente que no posee todavía una experiencia del tiempo adecuada para su idea de la historia” (p. 143). En ese sentido, el problema de lo contemporáneo es el problema del tiempo.

Es preciso entonces volver sobre lo contemporáneo como un problema de época que obliga y condiciona los propios desplazamientos que la historiografía ha experimentado en el último siglo y, en el ámbito local, en las últimas décadas. “No va más -dice Willy Thayer (2011)- si lo contemporáneo refiere a la co-existencia de una multiplicidad en una misma época o presente temporal” (p. 13). Dicha afirmación da en el centro de lo que hemos venido proponiendo como una revisión filosófica del concepto, pues “el observador contemporáneo, absorbo en aquello que no puede contener más que al precio de despegarse de su tiempo, entra en contacto con él, perdiendo su paso” (Durán, 2011, p. 34). Es que la impuntualidad es fundamental en el intento por correr el cerco de la definición en cuanto actualidad, “Es decir, una cosa más: ser puntuales a una cita a la que sólo se puede faltar” (Agamben, 2017, párr. 16).

Es esta relación con el pasado, que ya no sería causal y lineal, la que pone a lo contemporáneo al centro del problema historiográfico “un tiempo excepcional (...) el acaecer mismo, haciendo pedazos la idea de un tiempo-continente” (Rojas, 2011, p. 53). Implica, por tanto, una peculiar “conciencia histórica”. La propia pregunta que guía la publicación editada por Miguel Valderrama (2011) bajo el título *¿Qué es lo contemporáneo?* -y que agrupa algunas de las reflexiones aquí desplegadas- da cuenta para él de este desplazamiento:

Contra lo que podría pensarse, la pregunta por qué es lo contemporáneo advierte de una transformación en la propia idea de historia que instruíra toda interrogación por lo contemporáneo, por aquella sincronización de tiempos y narraciones heterogéneas que hacían posible compartir una historia común. (p. 105)

Por otro lado, un modo bajo el cual se ha venido pensando esta suerte de conciencia poshistórica, ha sido la noción de posmodernidad. Para Lyotard (2012 [1986]) la retirada de la modernidad clásica se desplegaría en relación con los desplazamientos en torno al concepto de realidad (p. 23) que se modificó desde la teoría de la relatividad, como también propone Agamben (2019) en *¿Qué es real?* Esta retirada coincidiría e influenciaría la caída de los denominados metarrelatos que son, a su vez, los modos en que un historicismo teleológico sobrevivía a los embates de la crítica contra-historicista. Así, “«Auschwitz» puede ser tomado como un nombre paradigmático para la «no realización» trágica de la modernidad” (Lyotard, 2012 [1986], p. 30), sin embargo, Lyotard hará un énfasis pocas veces relevado en la crítica al concepto de posmodernidad:

Esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana. (p. 31)

Hasta aquí, esta breve convocatoria de la discusión filosófica nos revela ese nudo problemático que, según proponemos, no sólo es rastreable en la noción de arte contemporáneo —que como sabemos remite principal o exclusivamente a las artes visuales—, sino también, lo que en mayor medida aquí nos convoca, en la de «teatro contemporáneo», a partir de ciertos impulsos que revisaremos más adelante.

Arte contemporáneo y teatro contemporáneo

A la luz de este desplazamiento, bien podríamos afirmar que el problema del arte contemporáneo es, ante todo, un paradigma que atraviesa el siglo XX y XXI en tanto crisis del tiempo y del relato. Es decir, podemos rastrear los problemas del arte contemporáneo no sólo en el momento mismo de la emergencia del concepto en la segunda mitad del siglo XX, sino desde inicios —o incluso antes si referimos a la *muerte de Dios* como consumación de la autoconciencia—: “el arte moderno, y especialmente el arte contemporáneo, se dirige a la lucidez de la conciencia como autocomprensión de sus propias operaciones reflexivas y representacionales” (Rojas, 2020, p. 235). En ese sentido, “bien podría decirse que lo contemporáneo marcha retrasado respecto a las prácticas artísticas” (Castillo, 2011, p. 171). Prácticas que ya habían iniciado el proceso de desestabilización de la noción misma de «arte» que terminaría por dar pie al concepto de «arte contemporáneo» como categoría abarcadora y aglutinante de corrientes y movimientos diversos en la segunda mitad del siglo XX.

Sabido es que esta mirada por detrás del surgimiento del concepto avanza hasta encontrar el urinario de Duchamp, pero habría que pensar también aquel hito siempre en relación con el cambio de paradigma que implicó la aceleración técnica de fines del siglo XIX e inicios del XX; a propósito de la relación arte contemporáneo y reproductibilidad técnica, César Aira (2016) dirá: “en esta carrera que han emprendido, la obra y su reproducción se persiguen tan de cerca que llegan a confundirse” (p. 22). Sin embargo, es evidente que el surgimiento del concepto, referido a una heterogeneidad de prácticas y movimientos principalmente inscritos en el ámbito de las artes visuales, obedece a un estado de las cosas en el campo del arte que está profundamente atravesado también por la idea de posmodernidad.

Desde allí podemos pensar cómo y hasta qué punto lo contemporáneo en cada disciplina artística dialoga con la idea de arte contemporáneo, ahora en un sentido ampliado. Es que si bien, en principio y como dijimos, podríamos argumentar que esa idea nombra exclusivamente las prácticas ampliadas de las artes visuales que, bajo ese rótulo, circulan desde la década de 1960, no es menos cierto que cada disciplina artística ha sabido elaborar su propio modo de lo contemporáneo en cuanto “Una temporalidad intempestiva que opera una suspensión de los relatos del tiempo” (Rojas, 2011, p. 53), es decir, los modos de representación de cada época y disciplina; el arte contemporáneo debía “respetar la verdad del material (...) La representación y la idealización habían llegado a su fin; lo real irrumpía en el arte” (Millet, 2018, p. 94).

Tanto esa década (1960) como la condición de ser de lo contemporáneo como lo que sigue a la catástrofe, son para Millet centrales a la hora de definir —o rastrear las discusiones sobre— el surgimiento del concepto de arte contemporáneo en el ámbito de las artes visuales:

Algunos hacen la división entre antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Otros consideran que la noción de posmodernismo que se impuso durante los años ochenta representa un nuevo corte en la historia; hay quienes prefieren tomar en cuenta las transformaciones políticas de principios de los años noventa (la caída del muro de Berlín, el fin del apartheid en Sudáfrica) y sus consecuencias en el mundo del arte. De todas formas, sigue habiendo un amplio consenso que ubica el nacimiento del arte contemporáneo en algún momento entre 1960 y 1969 (p. 21).

Sin embargo, como decíamos, dicho concepto recoge, además, problemas que ya habían inaugurado las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, cuestión que en el caso del vínculo teatro-posibilidades mediales resulta evidente y relevante (Piscator, por ejemplo). Por otro lado, hoy sabemos que aquella caracterización no responde exactamente a los mismos fenómenos si hablamos de música contemporánea (desplazamiento al problema sonoro ampliado), danza contemporánea (técnica por un lado, distancia de lo moderno por otro) o teatro contemporáneo (ya lo veremos). Aun así, es posible identificar determinadas operaciones que sí responden a estos fenómenos inaugurados o, en cierto sentido, consagrados por las vanguardias y el devenir del arte contemporáneo en siglo XX y lo que va del XXI. La autorreflexividad de la obra, su desmaterialización, la *inter-meta-con* textualidad que enfatizó la posmodernidad, la autoría compleja, la performatividad, el vínculo con el archivo o la relación ambivalente con la técnica-tecnología, etc.:

Por un lado, el arte llegó a aparecer como la antítesis de la técnica, lo radicalmente otro de ella. Opuesto, sobre todo, a subordinarse a la utilidad, a constituirse en instrumento o medio para cualquier fin (...). Por otro lado (...) la técnica comenzó a aparecer como aquella potencia capaz de sacudir al arte de su modorra institucionalizada (...) la técnica como horizonte de experimentación. (Costa, 2012, p. 94)

En ese sentido, y desde allí, podríamos pensar un teatro contemporáneo. Uno que junto con ser lo que es hoy (actual), es una mirada y desfase sobre el propio tiempo (inactual) y su modo de representarse, una relación histórica con el presente y donde los hechos

del pasado están ya contenidos en ese presente. Y desde esa perspectiva, a su vez, podemos pensar el teatro contemporáneo en el Chile de la posdictadura. Una época que además se verá caracterizada por el creciente fenómeno descrito por Groys (2016 [2014]): “Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas (...). Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética” (p. 14).

Anna María Guasch (2011) por su parte, diferencia entre dos “máquinas”, a través de las cuales ha funcionado el archivo —cuestión central desde los años 90— en el arte contemporáneo: “la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley)” (p. 15) y la que “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar (...) actúa según un principio anómico (sin ley)” (p. 15). Dentro de este mismo derrotero del arte contemporáneo, Rancière (2012 [2004]) propondrá la noción de «inventario» (junto con la de «juego», «encuentro» y «misterio») para pensar algunos desplazamientos:

Repoblar el mundo de las cosas, recapturar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables. La reunión de los materiales heterogéneos se vuelve una recolección positiva, bajo una doble forma. Se trata, en primer lugar, del inventario de los rastros de la historia: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y un mundo comunes (p. 70)

En este sentido, la relación del arte contemporáneo con el problema del tiempo comporta además un permanente retorno a la relación memoria-historia en la que el arte también ha contribuido como desestabilizador de ese relato que obliga a:

Exhibir, en primer lugar, indiscutibles acontecimientos centrales, también acontecimientos secundarios cuya disposición en el relato podría variar, y luego todo un régimen de detalles y anécdotas retóricamente pertinentes, pero prescindibles en relación a lo que se considere habría sido lo verdaderamente medular. Y lo mismo habrá de ocurrir con los protagonistas de esa historia: algunos personajes centrales, otros secundarios y... los demás, la mayoría, aquellos que se limitaban muchas veces sólo a “aparecer”, desde el fondo, anónimos, olvidables (Rojas, 2017, p. 217)

La crisis de la historia en tanto relato es en algún punto intercambiable con la crisis de la representación como desfondamiento de una concepción teleológica del tiempo, esta cuestión está en el centro de los procedimientos y paradigmas de las vanguardias y también del arte contemporáneo producido con posterioridad a la emergencia del concepto mismo de «arte contemporáneo». Hablaremos pues de «teatro contemporáneo» desde este entendimiento, teniendo en vista la discusión histórica y filosófica en torno a «lo contemporáneo» y los paradigmas y procedimientos del «arte contemporáneo» tanto en sentido restringido (desde 1960) como en sentido ampliado (desde inicios del siglo XX).

«Teatro contemporáneo» como periodo

Decíamos al inicio que en su uso vinculado a la idea de actualidad, teatro contemporáneo es utilizado tanto para nombrar el teatro de hoy como el de un tiempo a esta parte. Identificamos aquí un punto de diálogo en la relación actualidad-inactualidad. Como vimos en Rojas y Millet, lo contemporáneo está precedido de la catástrofe, es ese tiempo donde se ha desfondado no sólo el relato arqueoteleológico de la historia, sino también ese tiempo que no halla aún su forma de relato, su experiencia del tiempo acorde a su idea de historia (Agamben, 2015 [1978], p. 143), los modos de representación que siguen después de que la catástrofe nos dejara sin poesía ni educación posibles (Adorno, 2018 [1966]). Pues bien, nos atrevemos a consignar cierto acuerdo en relación con que el teatro contemporáneo como periodo puede avanzar hacia el pasado hasta encontrar el fin de la catástrofe, el término de la dictadura. Es decir, si sólo contemplamos una noción periodizante del constructo «teatro contemporáneo», en un punto es una noción en directo diálogo con la de «teatro posdictadura».

Al mismo tiempo, habría que considerar que si volvemos sobre el concepto como tramado de procedimientos y estrategias, bien cabría pensar una suerte de intensificación durante el periodo. Digámoslo en simple y a riesgo de cierta imprecisión: el teatro contemporáneo es más contemporáneo conforme pasa el tiempo. Su actualidad no es tanto un problema del presente como sí una intensificación de impulsos que anudan el problema histórico con el problema artístico.

La transición y la posdictadura han sido caracterizadas como un proceso de consolidación de medidas y, en definitiva, del propio modelo neoliberal impuesto en Chile y sellado con la Constitución de 1980. Esto significa que “el periodo denominado «transición» no fuera sino la continuidad de la dictadura” (Barría, 2018, p. 277). Estas observaciones se centran en el reconocimiento de ciertos cambios que, como afirma Moulian (2018), fueron bajo el eslogan de “en la medida de lo posible” (p. 90), enfoque que “pretende defender las débiles reformas realizadas” (p. 90) durante el mandato de Aylwin y la visibilización de un proceso que propició un “Despojo al pueblo chileno de su capital material y despojo simultáneo de su capital cultural” (Rojo, 2018, p. 123). En el ámbito cultural, Barría (2018) describirá cierto tipo de producción de la época como «síntomas» y la carga psicoanalítica del término será central para pensar lo que podríamos denominar como una época de contenidos manifiestos y contenidos latentes, donde «lo real» se toma el centro de la discusión y el retorno permanente del trauma se articula con el esfuerzo por no experimentar la angustia:

Síntomas de una época ambigua en la que los contornos del trauma no terminaban de desplegarse completamente. Fueron escenas en las que se evitó muchas veces la mención directa a esta violencia, muchas veces por no querer alterar el delicado equilibrio que sentíamos sostenía esto que muchos habíamos ayudado a lograr. (p. 288)

Podríamos decir que no se trataría sólo de un trauma en relación a la violencia política sufrida en dictadura, sino también la propia transición y su pacto como trauma. Un periodo que conforme avanzaba iba haciendo evidentes sus nefastas consecuencias, en el

ámbito político, económico y cultural, pues “estuvo caracterizado por la mercantilización de la cultura” (Moulian, 2018, p. 91) y la estimulación de un determinado imaginario, diríamos festivo, que alimentara la idea de un Chile reconciliado y, por supuesto, confiable como lugar de inversión del capital extranjero:

Hay al menos una “cierta” cultura que los gobiernos chilenos postdictatoriales han promovido con un entusiasmo musculoso y me refiero a la que se concreta en los festivales, en las conmemoraciones, en los espectáculos masivos de diverso tipo, mientras menos exigentes, mejor, y que por lo tanto reedita políticamente las inversiones que en ello se hacen. (Rojo, 2018, p. 134)

Si la televisión fue para la dictadura una estrategia central para el mantenimiento de cierta imagen de normalidad, la cultura jugó un rol similar durante la transición y dicha imagen no sólo sirvió para fortalecer imaginarios útiles para el pacto transicional, sino también, para la construcción de una imagen país hacia el extranjero.

Sin embargo, la reactivación democrática supo también proporcionarle al campo de la cultura en general, y del teatro en particular, nuevas condiciones generales de estímulo (creación de FONDART) y una tendencia a la internacionalización (festivales y fuentes de financiamiento para becas y residencias) que derivó en una conexión con el afuera de ida y vuelta. Desde el trabajo de Andrés Pérez con el Gran Circo Teatro y del Teatro de La Memoria, más la continuidad de una escena ochentera de vanguardia, se fueron cimentando las bases de un teatro contemporáneo que experimentaría en los años siguientes variados fenómenos y etapas, tanto en relación a los procedimientos formales (desestabilización del drama en tanto único dispositivo de representación teatral) como a su horizonte de sentido y elección de temas (identidad nacional, memoria, emergencia documental, representación del otro, feminismo, etc.).

Del 2000 en adelante aparecen tres obras que hoy, con la claridad de la distancia, proponemos como centrales en relación con este giro hacia paradigmas o procedimientos del arte contemporáneo. Estos montajes son *Cuerpo* (2005) de Teatro la Provincia y bajo la dirección de Rodrigo Pérez, estrenada en Sala U. Mayor, *Neva* (2006) de Teatro en el Blanco y bajo la dirección de Guillermo Calderón, estrenada en Teatro Mori y *Cristo* (2008) de Teatro de Chile y bajo la dirección de Manuela Infante en Matucana 100.

Cuerpo consagraría un territorio de exploración interdisciplinar, al mismo tiempo que actualizaría la pregunta por los modos de representación del horror. La catástrofe acontecida y la imposibilidad de dar cuenta de ella son en *Cuerpo* el tema (violencia política sobre los cuerpos) y el procedimiento (una obra que intenta «hacerle justicia» a los andrajos «del único modo posible: usándolos», dice el texto de Luis Gnecco al inicio del montaje). La historia y el tiempo que es su materia, la memoria y su necesidad de ser comprendida performativamente, son todos elementos que forman parte central de los debates de inicios de los dos mil en Chile y son, al mismo tiempo, un eje evidente en las vinculaciones entre el tema y los procedimientos en *Cuerpo*.

Neva, por su parte, inauguraría una generación de obras que, junto con proponer un desprendimiento de grandes escenografías, vestuarios y diseños de iluminación, indagarían en las posibilidades estéticas de un minimalismo escénico que tendería, además, hacia la autorreflexividad disciplinar. Si bien la «fiebre de lo mínimo» tiene evidentemente

un anclaje en las precarizadas condiciones de producción al que el teatro contemporáneo se debió acostumbrar, abrió también un derrotero de experimentación que estaría guiado por una pregunta sobre la propia condición de existencia del teatro como disciplina. *Neva* no sólo tematiza el teatro y su sentido revisando su pertinencia, sino que, sobre todo, utiliza al teatro como medio de esa interrogación, generando que la autoconciencia de la obra sea también el modo en que la experiencia de recepción se pregunta por el propio acontecer del teatro.

Finalmente, *Cristo*, despliega una cuestión que marcará a toda una generación de directores y directoras del periodo. A partir de sus intereses en la deconstrucción, Infante logra instalar el problema de la representación ya no sólo como condicionante del tratamiento de algún tema como en los trabajos anteriores. *Cristo* lisa y llanamente no se trata de Cristo sino del problema de la representación cultural y las posibilidades del teatro al interior de ese escenario. *Cristo* es, en ese sentido, también la confirmación de que la teoría podría constituir parte esencial de un proyecto artístico, pues los enunciados filosóficos en Infante de ahí en más ya no serán una simple provocación creativa, sino la base misma de sus investigaciones escénicas.

En este contexto y desde aquellos años hasta ahora, el teatro contemporáneo chileno ha ido intensificando recursos, procedimientos y estrategias que permiten entender lo que podríamos denominar como una permanente «contemporaneización» del teatro que, por una parte, incrementó en los últimos años una diversificación de experimentaciones en relación a sus elementos constitutivos (espacio, tiempo, cuerpo, texto, etc.) y, por otra, exacerbó algunos fenómenos con posterioridad a la revuelta social de octubre de 2019 y durante la pandemia hasta la actualidad. Pensaremos entonces en relación a lo primero una serie de impulsos que revisaremos a continuación y, luego en el siguiente apartado, el fenómeno posrevuelta (crisis del sentido) y pospandemia (crisis del soporte), concentrándonos sobre esto último.

Los diez impulsos del teatro contemporáneo

Nos abocaremos aquí a esos procedimientos formales que proponemos pueden agruparse en diez impulsos que describiremos brevemente a continuación y que funcionan como categorías provisionarias, abarcadoras e intersectadas. Estas categorías las hemos levantado considerando las discusiones en torno a lo contemporáneo que hemos revisado brevemente al inicio y teniendo a la vista los paradigmas y procedimientos del arte contemporáneo que desde ahí rastreamos.

Cabe señalar, además, que no serán incorporadas aquí ni la declaración explícita de las intersecciones de modo sistemático, ni un corpus de casos que se analicen o sirvan para graficar el modo de aparición de los impulsos. Esta decisión obedece a que aquello será el resultado de futuros trabajos y que, por otra parte, se confía plenamente en la capacidad del lector para generar las relaciones entre las categorías y convocar el recuerdo de obras pertinentes en relación a las categorías. Se prescinde así de la mera ejemplificación, cuestión que podría generar más confusiones que certezas si no se aborda con la suficiente detención, cuestión que este artículo no se propone ni podría proponerse debido a su extensión. Vamos a los impulsos.

Llamaremos «Impulso performativo» a aquella tendencia a la intensificación de la función performativa en detrimento de la función referencial (Fischer-Lichte, 2014, p. 6) y que comporta, por tanto, nuevos modos de comprender y articular las unidades de tiempo, espacio y cuerpo al interior de la representación. Se trataría de un impulso sumamente abarcador y que muy probablemente aparezca siempre en intersección con otros, dadas las condicionantes que el giro performativo implicó para las prácticas artísticas en general en la segunda mitad del siglo XX. La intensificación de la función performativa generaría una tendencia a la afirmación acontecimental del teatro desde las propias obras, declarando un radical «aquí y ahora» que buena parte del teatro contemporáneo convirtió en su bandera de avanzada.

El «Impulso autorreflexivo», en cuanto la obra parece saberse obra, operaría, por un lado, como autotematización en la medida que las obras giran a hablar de quienes las producen o de su propia disciplina y, por otro, como autorreferencialidad formal, dejando a la vista los materiales y modos de proceder del propio teatro. Ambas dimensiones de la autorreflexividad no serían excluyentes, pero es posible encontrar una sin la otra. La autotematización obedece exclusivamente a la dimensión temática y, en ese sentido, no requiere de operaciones formales específicas para su aparición. La autorreferencialidad, por su parte, puede aparecer en determinadas decisiones formales sin que se tematice necesariamente el teatro, el arte o elementos de su campo. Ambos modos de la autorreflexividad exaltarían el carácter consciente de la obra en tanto tal y avanzarían en la dirección de una cuestión central en el arte contemporáneo.

«Impulso liminal» sería aquel que describe un creciente contagio disciplinar artístico y no artístico. Es decir, hablamos tanto de obras de teatro que incorporan de manera más o menos central recursos de la danza, el *performance art* o la música, como de obras que han decidido abandonar el terreno del arte para desplazarse hacia la acción política, la investigación antropológica, la reflexión filosófica, la indagación periodística, etc. La «liminalidad» ha sido extensamente visitada por la teoría teatral y del *performance*. Ha servido para pensar la relación arte y política, la potencia transformadora de la experiencia estética, las dimensiones de la teatralidad, etc.². Sin embargo, su uso aquí es acotado a la denominación de un espacio intersticial entre el teatro como disciplina y otros campos disciplinares artísticos y no artísticos.

Bajo esta consideración es claro que no se trata de una síntesis o mestizaje de elementos de dos disciplinas, sino de una potencia en el contagio disciplinar y la posibilidad de que ese borramiento propicie el ingreso de lo múltiple. Por lo mismo, lo artístico y lo no artístico puede convivir de modo indiferenciado en el impulso liminal.

Por «Impulso exhibitivo» entenderemos, desde la idea de aparato (Benjamin, 2003 [1936]), la búsqueda que las obras han emprendido en otros soportes de exposición en el campo cultural, indagando en la disertación frontal de la conferencia o la demostración museográfica y, en definitiva, dando pie a un nuevo modo de la metateatralidad, a través de la incorporación de un reformulado rompimiento de —y trabajo sobre— la cuarta pared. El rasgo distintivo de este impulso radicaría en el trabajo sobre la medialidad misma. Si el

2 Para mayor desarrollo en relación al problema de la liminalidad ver [https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/ y/o](https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/)

teatro es el lugar para ver, el impulso de exhibición lo transforma en el lugar para mostrar, incluso demostrar, valiéndose para esto de aparatos de exhibición frontal que permiten subvertir el hermetismo del drama. Es preciso señalar que este rasgo diferencia al impulso exhibitivo del liminal (donde son los asuntos disciplinares de procedimientos y objetos la cuestión central) y transmedial (donde la cuestión tecnológica será lo fundamental, como veremos).

El arte contemporáneo es siempre una desestabilización de un conjunto de valores, dice Aira (2016, p. 35). Llamaremos «Impulso desestabilizador» a aquella tendencia a buscar diversas y nuevas formas de correr la propia idea de teatro (no-teatro), impugnando una tradición que impone el deber ser disciplinar. Obras que buscan su grado cero disciplinar, que no dan nada por asegurado y emprenden decididamente un derrotero experimental (Menke, 2017 [2013], p. 92). Aira propone que el arte contemporáneo y la reproductibilidad técnica han emprendido una carrera (p. 22). Si bien el carácter irreproducible del teatro le permite mantener distancia de algunos aspectos de ese problema, el teatro es también el lugar de llegada de las artes «visuales» que arrancan de la reproducción técnica. La instalación o el *site specific*, por ejemplo, han sido apropiados por el teatro contemporáneo, no solo incorporando sus procedimientos formales, sino que utilizándolos como estrategia de desestabilización del drama como centro del deber ser disciplinar.

«Impulso transmedial» sería la apertura que el teatro contemporáneo ha experimentado sobre todo en relación al archivo y sus diversos soportes mediales y a las propias tecnologías que los producen y almacenan, incorporando un diálogo con las posibilidades mediales de su época y transformando esos medios en puntos de conexión con el afuera. La naturalización del uso de proyecciones audiovisuales, la incorporación de sistemas de microfónica y elementos similares permiten pensar cómo los medios tecnológicos se han hibridado con los tradicionales y han creado líneas de trabajo sobre estas posibilidades. Pero, por otro lado, obras a través de aplicaciones de chat o uso de la geolocalización, permiten pensar también un teatro que decididamente se ha mudado a un nuevo soporte medial de base.

El arte contemporáneo, según Rancière (2012[2004]), muestra una tendencia al entendimiento de la obra desde una exaltación de su carácter de juego (p. 68) (reglas de relación con el espectador) y también a crear una relación de encuentro (p. 72) —sin obra mediante— entre artista y público. Llamaremos a este impulso en el teatro contemporáneo «Impulso interactivo». La interacción le permitiría al teatro contemporáneo preguntarse por el reparto de capacidades y responsabilidades de los sujetos que participan del hecho artístico, desdibujando la separación con el público a través de operaciones sobre la relación misma. El teatro contemporáneo demostraría un impulso por reivindicar el «estar juntos» propio del teatro, cuestionando y creando nuevos modos de relación que permitan preguntarse por el común.

Siguiendo con Rancière, diremos que la relación estética y política en obra —más allá del arte crítico— puede pensarse, por un lado, como procedimiento formal y como exaltación del recorte que otorga el carácter autónomo al arte respecto de la realidad. Y, por otro, el gesto contrario, el que busca el borramiento de la frontera que divide lo uno de lo otro, ambas persiguen un modo particular de convivencia en el recorte espacial y temporal que el arte propicia. A esto le llamaremos «Impulso meta-político». La exaltación de la autonomía del arte respecto de «la realidad» como estado de cosas en la cultura, le devuelve al teatro contemporáneo la potencia de su indiferencia al mundo y desde allí su capacidad

transformadora y emancipatoria. Pero también el trabajo sobre el borramiento de la frontera que divide lo uno de lo otro, le permite al teatro contemporáneo insistir sobre la utopía: salir al mundo para transformarlo.

Las condiciones materiales de una escena más bien precaria, a pesar de los avances en términos de políticas públicas en relación a las artes y el teatro, ha hecho devenir en procedimientos poéticos la imposibilidad de acceso a grandes recursos. Un «*Impulso minimalista*» por defecto nos permite pensar las obras que indagan sobre la sobriedad y economía de recursos derivando en hallazgos que emergen precisamente de esa precariedad. Obviamente, la posibilidad estética de esos elementos mínimos dialoga directamente con el minimalismo en el arte, no sólo como corriente o movimiento, sino como paradigma de época. Menos es más, el descrédito del ornamento excesivo, la valoración de la estructura a la vista o la búsqueda de amplitud entre los elementos que constituyen un todo, están también a la base de un minimalismo en el teatro contemporáneo. Cabría incluso hablar de actuaciones minimalistas para referir a los modos en que este impulso toma forma en la idea del actor como portador de texto (neutralidad, estaticidad, silencios, abandono, etc.).

Finalmente, hablaremos de «Impulso dramaturgístico» para referirnos a la heterogeneidad de escrituras y a la propia ampliación de la idea de dramaturgia que las mismas prácticas del periodo han generado. También es posible pensar aquí la multiplicidad de fuentes y materiales y sus correspondientes modos de aparición final en la escena, a veces mediados por procedimientos dramaturgicos convencionales, a veces directamente sobre la escena sin mediación dramática. Es este un terreno complicado. La dramaturgia contemporánea ha dado señales claras respecto de sus propias transformaciones, incluso en el ámbito estrictamente literario. Esta cuestión hace muy complejo definir qué es y qué no es dramaturgia hoy. Por esta razón el impulso se propone también en relación a una tradición dramática contra la que se rebelan estas escrituras, tanto en las cuestiones estructurales más generales como en las preguntas por el modo en que el texto se reparte en la página, por ejemplo.

Como señalamos, se trata de diez ámbitos que agrupan tramados de procedimientos y que sirven, por un lado, para poner en acto como ejercicio analítico la relación histórica y filosófica descrita antes, logrando bosquejar los aspectos generales que se traman desde esa discusión, pasando por el problema del arte contemporáneo y llegando a los impulsos de época de un teatro contemporáneo también como periodo.

Lo contemporáneo como crisis del soporte

Proponemos que la revuelta social como crisis del sentido puede ser pensada directamente como un modo de aparición de la crisis de la representación que, por un lado, pone en diálogo un espíritu de época en cuanto crisis de la representación política con el modo en que se conciben las representaciones simbólicas y, por otro, permite pensar el carácter histórico de esos desplazamientos. Por otra parte, hablamos de crisis del soporte en relación con el problema que supone para el teatro el régimen virtual en un contexto en el que la presencia ha sido consensuada como cuestión esencial de las artes escénicas y las consecuentes experimentaciones que ese oxímoron, teatro virtual, ha generado. Sobre esta dimensión de la crisis nos concentraremos para llevar la idea de teatro contemporáneo a una perspectiva desde la actualidad.

A continuación, entonces, se propone comprender la pandemia y la obligada virtualidad como una crisis del soporte y, desde allí, pensar cómo lo que hoy aparece como una dificultad ontológica para el teatro, es posible de ser interpretada como la consagración de una tendencia transversal del teatro contemporáneo: su propia negación. El soporte, el medio y, en última instancia, la esencia del teatro, han sido puestos en crisis permanentemente y sometidos a largas pugnas desde la reforma de la primera mitad del siglo XX, pasando por el giro performativo y llegando, finalmente, a las nociones de teatro contemporáneo. Planteamos aquí que, más allá de las discusiones en relación a la práctica disciplinar —el actual fenómeno y la denominada crisis—, las presentes condiciones son el escenario ideal para repensar los elementos constitutivos del teatro y las relaciones entre una postura conservadora y una noción experimental. Por lo tanto, según aquí proponemos, un abordaje reflexivamente productivo de la crisis no se centraría exclusivamente en las condiciones de producción de la contingencia pandémica, sino en las propias disputas de la categoría teatro que han sido parte de su historia durante el siglo XX y lo transcurrido del XXI.

Entonces, a quienes afirman o insinúan la muerte del teatro a propósito de la obligada virtualidad pandémica, bien cabría responderles que sí, que efectivamente el teatro ha muerto, pero su muerte yace consagrada en el propio hallazgo de Nietzsche, ese de haber encontrado muerto a Dios en el centro de su época. Una muerte que simplemente no ha terminado de acaecer, precisamente como la muerte de Dios o como el final de los tiempos o el final de la historia. El teatro contemporáneo es un teatro que ha finalizado, pero que no ha terminado de finalizar, siguiendo aquí la hipótesis de Rojas en *Tiempo sin desenlace*. Un teatro que en cuanto halló su consagración moderna con André Antoine y cuya posta tomó Stanislavski, inició un proceso histórico de disputas que estuvo atravesado por múltiples factores. Un teatro que se consagró a la literatura a través del naturalismo, pero que pronto hubo que regularle su medida de realidad transitando hacia un modo específico de comprensión del realismo. Pero se vino: aceleración técnica (fotografía, cinematógrafo, refrigeración, automóvil, teléfono, avión, radio, Coca-Cola), emergencia del psicoanálisis y su consecuente desplazamiento de la noción de sujeto, modificaciones a la idea misma de realidad a partir de la teoría de la relatividad y, por supuesto, guerras mundiales, Auschwitz, absurdo, silencio, giro del mundo como texto al mundo como experiencia. Y llega la segunda mitad del siglo XX y vamos de nuevo: neo-vanguardias, televisión, internet, guerra fría, caída del muro, desintegración del bloque soviético, fin de la historia, impulso de archivo y más.

Todo este devenir histórico, que bosquejamos aquí sucintamente, tuvo su materialización en las propias disputas en torno a la categoría teatro. Pues, si bien Max Hermann hablará de la fiesta del teatro ya a inicios del siglo XX, como lo consigna Fischer-Lichte (2014, p. 1), Henri Gouhier (1956 [1943]) referirá a la presencia como esencia del teatro (p. 21) antes de la mitad del siglo y los estudios de performance impactarán de lleno a los estudios teatrales, que ya habían girado del drama a la puesta en escena (Balme, 2013 [1999], p. 32), el conservadurismo aferrado a ciertas formas de comprensión del teatro, principalmente entendido como indisoluble de un modelo dramático de representación, han seguido y siguen hasta hoy gozando de muy buena salud. Nunca antes vimos a ese palco conservador tan preocupado de la presencia, del convivio y de la performatividad como durante la pandemia. Pero también, nunca antes vimos cohabitar con tal obscenidad a quienes esperan que la pandemia sea la pura suspensión indeseable y transitoria del teatro «de verdad», con quienes han estado avocados a intensificar las preguntas por la propia condición mínima del teatro, ese grado cero que, si bien ya ha revisado largamente el «A representa a B mientras C lo mira» —al cuestionar la noción misma de representación— no deja de insistir en

la experimentación (Menke, 2017 [2013], p. 92), palabra tan antigua como profanada en tiempos en que la investigación-creación ha devenido norma al interior de la academia, pero que aún sirve para denominar alguna especificidad.

La crisis del soporte no sería entonces la simple situación excepcional —y, por indeseable, ojalá irrelevante e intrascendente— de los materiales y condiciones de producción del teatro contemporáneo en pandemia, sino la intensificación de una pugna que debemos nombrar como contemporánea en el sentido más amplio. Pues se ven convocadas aquí las relaciones arte-técnica que, como revisamos en Flavia Costa (2012), ya habían generado posiciones encontradas en las vanguardias de inicios del siglo XX: quienes pensaban que el arte sería todo lo otro de la técnica y quienes afirmaban la potencia de la técnica en su afán de sacar al arte de sus modorras institucionalizadas. Se convocan las discusiones en torno al archivo, ahora ya no sólo entendidas como un asunto de temas y contenidos de la memoria traumática, sino como un problema de los propios procedimientos, soportes y medialidades comprendidas en la concepción de obra. Y, por supuesto, se convocan las propias discusiones de nuestro ámbito disciplinar que llevaron a Artaud (2002 [1938]) a afirmar que “durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo” (p. 69). Una definición de teatro “establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento” (Villegas, 2014 [2000], p. 35). Y más específicamente: “teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por Occidente (el drama)” (Dubatti, 2016, p. 5) o “la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro” (Sánchez, 2002 [1999], p. 13).

El actual escenario, valga aquí el doble uso, en tanto estado de las cosas y en tanto imagen de un escenario de la ausencia, obliga a la afirmación del teatro al mismo tiempo que se lo niega, un teatro que es también un no-teatro. Un teatro que es doblemente liminal, como diría Dubatti (2016), porque obliga a la pregunta: “¿Es esto teatro?” (p. 5). La pregunta, que ya se la hacía el espectador mucho antes de imaginar la realidad Covid-19 frente a determinadas manifestaciones escénicas que de algún modo se ponían por fuera del canon descrito, no tiene sentido sino como pregunta retórica, no tanto por su intención de probar un punto, sino como inauguración de un espacio reflexivo que demanda algún tipo de distancia. Distancia que, siguiendo a Rancière (2010 [2008]), diremos, ya el propio Artaud intentó superar por aproximación revelándose contra un modo específico de comprensión del teatro y que Brecht quiso resolver por alejamiento, desnaturalización, dialéctica. Es que la justa medida es la precondition del modelo dramático, dirá Lehmann (2013 [1999]): “los espacios inmensos y los muy íntimos son tendencialmente peligrosos para el drama” (p. 277). Muy de cerca: sudores, salivas y olores. Muy de lejos: continuidad con el mundo, ruptura de la ilusión del dispositivo de perspectiva pictórico que el drama hizo suyo. El modelo dramático no enmarca, es el marco, sentenciará Lehmann. « ¿Es esto teatro? » es la pregunta de aquel que abriga tanto la certeza de la negación respecto de todo antecedente estabilizado que le permite afirmar que lo es, como la afirmación de que el único modo posible de ser de aquella pregunta es porque efectivamente, de algún modo, lo es. « ¿Es esto teatro? » es la pregunta que sólo podemos responder con un no y un sí simultáneos. Y es este el punto al que queríamos llegar: el teatro ha finalizado, pero no ha terminado aún de finalizar, el teatro de la crisis del soporte es un teatro que declara al mismo tiempo ser y no ser teatro y esa es una de sus condiciones fundamentales para poder afirmarlo como teatro contemporáneo, aún antes de la pandemia como revisamos a partir de la caracterización del periodo y los impulsos.

A modo de cierre provisorio

Resumiendo. Nos hemos propuesto una caracterización del teatro contemporáneo y para eso hemos revisado la discusión que trama al interior de la idea de «lo contemporáneo» la historia y la filosofía. Hemos llevado luego ese problema al terreno del arte contemporáneo para revisar las resonancias que el asunto supone al interior del campo del arte y sus propias especificidades como categoría, tanto desde su emergencia en la segunda mitad del siglo XX como sus procedimientos y paradigmas un poco más atrás en la historia.

Esto nos ha permitido aproximarnos a una resemantización de la construcción «teatro contemporáneo» para pensarlo como periodo y como intensificación de un devenir histórico de la posdictadura, consignando un acuerdo en relación con que el teatro contemporáneo, en cuanto periodo, retrocede en el tiempo hasta encontrar el fin de la catástrofe, el fin de la dictadura. La pandemia, en ese sentido, sería una exaltación que, dada su coyuntura, no es posible someter aun a consignación historiográfica, pero sin duda permite seguir pensando los problemas desplegados. Por esta razón no hemos incluido en la periodización este fenómeno. Luego, describimos los impulsos del teatro contemporáneo como categorías que se pretenden provisorias, abarcadoras e intersectadas, proponiendo así un tramado conceptual que permita pensar el teatro contemporáneo en Chile.

Finalmente, bajo el entendimiento de la pandemia como exacerbación de un problema contemporáneo, hemos abordado el contexto actual, considerándolas como las circunstancias ideales para la resemantización de la categoría teatro y, por tanto, hemos indagado en cómo aquella desestabilización está a la base de la idea misma de teatro contemporáneo que hemos desarrollado hasta aquí.

Sabemos que toda intensificación, desplazamiento o modificación categorial obliga a nueva mirada sobre la historia, esperamos pues que en este caso particular la discusión que se propone propicie también preguntas para futuras periodizaciones y sus correspondientes análisis de corpus, cuestión para la cual esperamos haber aportado y sobre la que seguiremos trabajando.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (10 de octubre de 2018 [1966]). *La educación después de Auschwitz*. Obtenido de R. Judeo-Cristianas: <http://www.jcrelations.net/La+educaci%F3n+despu%E9s+de+Auschwitz.199.0.html?L=5>
- Agamben, G. (2015 [1978]). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (09 de mayo de 2017). *¿Qué es lo contemporáneo?* Obtenido de Estafeta: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/2009/11/giorgio-agamben-que-es-lo-contemporaneo.html>
- Agamben, G. (2019). *¿Qué es real?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Barcelona: Random House.
- Artaud, A. (2002 [1938]). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Balme, C. (2013 [1999]). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Barría, M. (2018). Escenas sintomáticas. teatralidades y performatividades de la transición a 30 años del plebiscito por la democracia. *Revista Anales. Séptima Serie*. N° 15, 273-290.
- Benjamin, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2018 [1942]). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Castillo, A. (2011). Alteridad, mutación y contagio. En V. (ed), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (págs. 171-185). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Costa, F. (2012). Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo. En C. y.-M. (eds), *Arte, archivo y tecnología*. (págs. 93-110). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Durán, C. (2011). La actualidad, ese efímero duelo. En V. (ed), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (págs. 25-49). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Fischer-Lichte, E. (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (1 de Septiembre de 2014). *La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura*. Obtenido de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo>
- Gouhier, H. (1956 [1943]). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, Estudios Teatrales N° 1.
- Groys, B. (2016 [2014]). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Lehmann, H-T. (2013 [1999]). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Lyotard, J. F. (2012 [1986]). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Menke, C. (2017 [2013]). *La fuerza del arte*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Millet, C. (2018). *El arte contemporáneo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Moulian, T. (2018). Cuándo empieza la transición a la democracia. *Revista Anales. Séptima Serie*. N° 15, 87-93.
- Rancière, J. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2012 [2004]). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.

- Rojas, S. (2011). Lo contemporáneo. El pasado que (aún) no pasa. En V. (ed), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (págs. 51-104). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Rojas, S. (2017). *Las obras y sus relatos III*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, FA U. de Chile.
- Rojas, S. (2020). *Tiempo sin desenlace*. Santiago de Chile: Sangría.
- Rojo, G. (2018). La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural. *Revista Anales. Séptima Serie. N° 15*, 121-138.
- Sánchez, J. A. (2002 [1999]). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Thayer, W. (2011). Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo. En V. (ed), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (págs. 13-24). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Valderrama, M. (2011). ¿Qué era lo contemporáneo? En V. (ed), *¿Qué es lo contemporáneo?* (págs. 105-120). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Villegas, J. (2014 [2000]). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Gestos.