

Dramaturgia, performance y puesta en escena: notas para pensar el porvenir de los conceptos y las prácticas.¹

Dramaturgy, performance and mise-en-scène: notes to think the future of concepts and practices.

Dr. Francisco Albornoz²

fjalbornoz@gmail.com

Resumen

Este artículo ofrece una reflexión en torno al concepto de dramaturgia. Para esto se propone un diálogo, por un lado, con los debates contemporáneos en torno a su definición, fundamentalmente desde la reflexión del filósofo y dramaturgo chileno Mauricio Barría, y por el otro, con algunas prácticas concretas, en este caso, con la performance realizada el 10 de septiembre de 2023 alrededor del Palacio de la Moneda, en Santiago de Chile, como parte de las actividades de conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado.

El texto describe y analiza ese acontecimiento, contextualizándolo en el panorama de las artes escénicas y performativas en Chile, ofreciendo premisas originales en torno a la centralidad de la puesta en escena y sus ejes estructurales como objeto de análisis. Además, propone una hipótesis conducente a pensar nuevas formas de la dramaturgia a partir de las funciones que esta operativiza en relación a los ejes estructurantes de la puesta en escena.

Palabras clave: Dramaturgia; performance; puesta en escena; Movimiento Mujeres por la vida; cincuenta años del golpe de Estado.

Abstract

This paper discusses the concept of dramaturgy. For this, a dialogue is proposed, on the one hand, with the current debates on the concept, fundamentally from the work of the Chilean philosopher and playwright Mauricio Barría, and on the other, with some concrete contemporary practices, in this case, with the performance held on September 10, 2023 around the Palacio de la Moneda, in Santiago de Chile, as part of the activities commemorating the fifty years of the coup d'état.

The text describes and analyzes this event, contextualizing it in the panorama of the performance arts in Chile, from original premises on the centrality of the mise-en-scène and its structural axes as an object of analysis. It also propose a hypothesis on new ways of thinking dramaturgy from the functions that it sets in motion in relation to the structural axes of the mise-en-scène.

Keywords: Dramaturgy; performance; mise-en-scène; Women for Life; Coup d'état in Chile.

Recibido: 28/04/2024. Aceptado: 28/05/2024

1 Este artículo ha sido realizado en el contexto del proyecto Fondecyt de Iniciación n° 11230863 "Performatividad y puesta en escena: conceptos, casos y momentos desde una perspectiva latinoamericana" financiado por ANID Chile.

2 Doctor en Cultura y Educación en América Latina, académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Director teatral.

1. A modo de preámbulo: mujeres rodean el palacio de gobierno

Acaba de anochecer, son cerca de las 20 horas del domingo 10 de septiembre del año 2023. En la explanada que se abre frente a la fachada sur del Palacio de la Moneda en Santiago de Chile miles de mujeres se han reunido. Visten de negro, portan velas. Algunas voluntarias controlan el acceso al perímetro y, desde la esquina de calle Morandé, distribuyen el acceso de las personas. Quienes no hemos sido convocados a protagonizar el acontecimiento que está a punto de tener lugar nos mantenemos a una respetuosa distancia; hay quien registra el momento con su teléfono celular, alguien espera con rostro paciente, quizás aburrido, pero sobre todo hay muchas personas que acompañan el evento con un respetuoso silencio, sintiéndose parte del acontecimiento que tiene lugar hoy, frente a nosotros, en el espacio llamado Plaza de la Ciudadanía. Desde la distancia cuesta identificar exactamente lo que está sucediendo entre la gente ahí reunida, aunque la sola presencia de ese cuerpo colectivo conmueve desde una sorda intensidad.

La multitud de mujeres vestidas de negro rodea la Moneda. Por momentos se escucha el distante ritmo de un instrumento de percusión, un *kultrún* ritual e intempestivo; poco después surge de entre los miles de cuerpos reunidos ahí el murmullo de un *afafán* en sordina, casi como la seña de una respiración compartida. Se perciben movimientos entre la oscura multitud, las mujeres vestidas de negro y reunidas se reordenan en el espacio, lo recorren provocando cambios en la intensidad del silencio radical de esas presencias que, a la vez, abrazan y asedian el histórico edificio. En el perímetro del grupo otras mujeres siguen encendiendo velas en diversos puntos, ordenadamente, marcando y transformando la geografía efímera de esta reunión. Son miles las mujeres que han respondido a la convocatoria, en su diversidad destaca la transversalidad de edades que han concurrido; más allá del negro unificador del tono general de la ropa asoman los pelos teñidos de colores brillantes, los *piercing* y tatuajes mezclados con las cabelleras blancas, algunos apoyos ortopédicos al caminar y las chaquetas abrigadas de mujeres mayores. Muchas portan además de sus velas blancas pequeños carteles, artesanales pancartas impresas o trazadas con pintura negra sobre un sencillo papel blanco que repiten distintas versiones de la consigna: nunca más, nunca +.

Un poco antes de las diez de la noche un rumor comienza a agitar al cuerpo colectivo de las miles de mujeres frente a la Moneda. Un eco de voces resuena repitiendo como un coro una letanía: nunca más, nunca más, se repite al inicio de cada verso.

Nunca más la democracia bombardeada
nunca más un presidente muerto
nunca más en llamas la moneda
nunca más la violencia desatada
nunca más un país en el espanto
nunca más la palabra silenciada...

El grito de “nunca más” repetido por la multitud al final de la lectura colectiva sube de volumen, emocionando en la fría noche de inicios de septiembre.

Hecha la declaración, sancionado el veredicto, entonada la plegaria, establecida la posición, dictada la sentencia, instalada la advertencia, conmemorado el duelo, comprometida la voluntad, trabajada la memoria, esas miles de mujeres suspenden el asedio democrático a ese símbolo del poder que es el palacio de gobierno y comienzan a dispersarse por la misma Alameda de la que hablara el presidente Allende apenas unas horas antes de morir.

Al comenzar a abandonar las posiciones en la esquina de la plaza, al abrir la mirada descubrimos que la amplia avenida también ha sido intervenida por personas que llegaron hasta el lugar y eligieron complementar la acción de la letanía con un delicado despliegue de velas encendidas, pequeños fuegos como un rastro de luz en la arteria principal. Una extraña emoción parece estirarse intentando no romperse mientras los cuerpos van distanciándose en un indeciso regreso a casa, marcando el fin de un acto que sus organizadoras habían convocado bajo la consigna de *NUNCA + la democracia bombardeada*.



Figuras 1 y 2. Mujeres rodeando La Moneda. Fuente: Instagram @mujeresxnuncamas

2. Introducción: performance, política, conmemoración.

La acción que tuvo lugar la noche del 10 de septiembre del 2023 puede inscribirse en un doble registro de comprensión. Por un lado, forma parte de las actividades de conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado llevado adelante en Chile por militares con el apoyo de grupos civiles el año 1973. Por el otro, forma parte de una tradición que puede comprenderse desde la perspectiva de la historia de la performance en Chile. En torno a la primera perspectiva, podemos coincidir con Nelly Richard en la caracterización del clima político y social que enmarcó esta fecha.

Creo que ni en la peor de las pesadillas nos podríamos haber imaginado que la conmemoración de los 50 años del golpe militar iba a ocurrir en el contexto de un presente tan hostil como aquel que padecemos: un presente que viene marcado por el auge de la ultraderecha y por un regreso conservador y autoritario de tendencias antidemocráticas (Schroder, 2023, p. 147).

Dejemos que sea la propia crítica cultural franco - chilena la que complete en una reflexión un poco más extensa el paisaje de este año veintitrés, para caracterizar

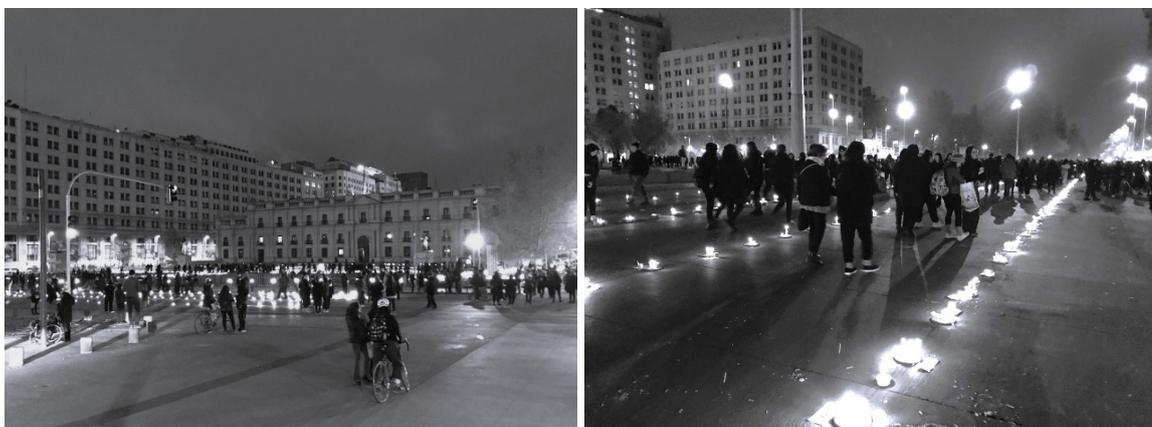
la conmemoración de estos 50 años del golpe militar que se ve gravemente afectado por un clima político en el que se volvió predominante —de modo casi inimaginable— la condena a la figura de Allende y el desprecio por la memoria de las víctimas de la dictadura. Si bien la conmemoración de los 40 años del golpe militar había logrado que la problemática de la memoria obtuviera una amplia difusión mediática a través de programas televisivos dedicados a archivos, testimonios y confesiones de las víctimas de las violaciones a los derechos humanos que les transmitieron a las generaciones más jóvenes el impacto de la brutalidad de un régimen militar, los preparativos de esta conmemoración de los 50 años del 11 de septiembre 1973 se desenvuelven en un país donde, según las encuestas que miden el clima de opinión, la condena al golpe militar se ha ido relativizando e, incluso, donde el pinochetismo está resucitando bajo distintos ropajes. El fracaso de la propuesta de la Nueva Constitución (que le significó a la izquierda la mayor derrota política y afectiva de estos últimos cincuenta años) no sólo bloqueó —al ser capitalizado por la derecha y la ultraderecha— las necesarias reformas sociales y políticas que se esperaban del gobierno de Boric, sino que activó un clima de ultraderechización del país que nos lleva a un completo retroceso democrático. Otra dura lección más de que, en términos de memoria, nunca nada está ganado definitivamente. (p. 148)

Quedará pendiente la complejización del diagnóstico en torno a la conmemoración de ese hito en el contexto de las fechas emblemáticas de la memoria, tal como lo han trabajado autoras como Elizabeth Jelin (2002), la propia Nelly Richard (2010), Steve J. Stern (2009) o Brian Loveman y Elizabeth Lira (2000, 2002), toda vez que la reflexión que aquí se comparte quiere poner al centro la dimensión de performance del acontecimiento de la letanía.

Para enmarcar la segunda perspectiva anunciada, pensemos en el encuadre que González Castro, López Chávez y Smith nos ofrecen en su breve historia del *performance art* en Chile (2016). Su trabajo nos remite a una forma artística que encuentra sus raíces en prácticas rastreables desde un tiempo anterior a la dictadura, y que puede caracterizarse por la confluencia de una acción que pone en juego a unos cuerpos en un espacio tiempo determinado (p. 17), unos cuerpos en acción que de algún modo tensionan los límites de sus prácticas cotidianas (p. 18). Esta búsqueda artística encuentra temprana expresión en Chile, en la obra de artistas como Cecilia Vicuña ya desde 1966, o Valentina Cruz y Juan Downey en los primeros años de la década del setenta. Una vez acontecido el golpe de Estado encontraremos desarrollos tanto dentro como fuera de Chile —empujados muchas veces por el exilio— en ejemplos como la realización de “Tentativa Artaud”, acción llevada adelante en 1974 al amparo del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile (Kay, 2008), o la amplia obra de Alberto Kurapel (2010), Carlos Leppe, Francisco Copello, el colectivo de acciones de arte CADA, creado en 1979 por Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, artistas visuales, junto al sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita (Neustadt, 2012) o la dupla creativa formada por Pedro Lemebel y Francisco Casas, conocida como Yeguas del Apocalipsis, por nombrar solo a una parte de sus más destacadas expresiones.

Este conjunto de obras, autorías y experiencias dialoga con las vertientes surgidas tanto desde el campo europeo de la historia del *performance art* como en su variante norteamericana. Mientras que en el primer caso se trata de una serie de propuestas artísticas que pueden rastrearse hasta el período de vanguardias en el arte de comienzos del siglo XX, en el segundo grupo destaca el trabajo del creador y académico estadounidense Richard Schechner (2013), quien ampliará la noción de performance incorporando todas las formas de manifestación teatral, ritual, de ocio y otras formas de la vida cotidiana (Féral, 2017, p. 182), ayudando a consolidar no solo una disciplina artística de la performance sino un campo académico propio para su estudio. Esta perspectiva resultará complementaria, como nos recuerda Josette Féral, con la lectura que Andreas Huyssen hace de la performance como un marco de experiencias, generando un espectro de posibilidades entre las que se reconocerá la capacidad de intervención pública de la performance, algunos de cuyos ejemplos se reúnen en la panorámica de Lichtenfels y Rouse sobre performance, política y activismo (2013).

Para avanzar en esta reflexión no será necesario zanjar definitivamente el debate sobre los alcances del concepto o las fronteras de sus prácticas, si no, más bien, refrendar la ya icónica descripción que el profesor Marvin Carlson (2018) ofreciera de performance en términos de un concepto esencialmente en disputa. Lo que importa aquí es encuadrar la acción de letanía fuera del Palacio de la Moneda como una performance que tuvo lugar en el marco conmemorativo del septiembre de los cincuenta años. Desde ese punto de vista podremos percibir mejor el espacio de liminalidad que el filósofo y dramaturgo Mauricio Barría (2014) subraya como central en el acontecer de cualquier performance, dialogando con la obra del antropólogo Víctor Turner y las teóricas de la performance Josette Féral, Peggy Phelan y Erika Fischer-Lichte (pp. 20-21), explorando en el ámbito de la “ostensibilidad de la experiencia” para el público, y transitando en un espacio que nos mueve desde la relevancia del significado a la profundidad del efecto (p. 35); de un efecto performativo, agregaremos aquí. En las páginas que siguen optaremos, a modo de un debate situado, por el diálogo con el profesor Barría y sus preguntas respecto a la definición de la performance, su relación con el teatro y los modos de estudiarla, como un impulso clave para ordenar la reflexión que sigue, de modo de que esa reflexión genere, a su vez nuevos procedimientos performativos (p. 9) que sigan alimentando tanto la producción como la comprensión de sus formas, prácticas y alcances.



Figuras 3 y 4. Momentos finales de la performance. Fotografías: Francisco Albornoz

3. El concepto de dramaturgia

El concepto de dramaturgia parece cargar con un amplio cuestionamiento y sucesivos diagnósticos de crisis, tanto desde las prácticas teatrales concretas expresadas, por ejemplo, en las búsquedas de Meyerhold y Eisenstein en el campo soviético de comienzos del siglo pasado (Rauning, 2008, pp. 39-55), como en las teorías sobre el drama que el siglo XX nos ha legado en un amplio abanico de reflexiones que se dibuja desde Georg Lukács hasta Hans-Thies Lehmann y, seguramente, más allá. Como señala el dramaturgo y teórico francés Jean-Pierre Sarrazac (2019), desde la obra de August Strindberg ya podemos percibir el modo en que el diálogo dramático ha dejado de amarrar sus sentidos en un engranaje de réplicas y contrarréplicas perfectamente ensambladas. El autor francés deducirá de este modo nuevos caminos para la dramaturgia que superarán el diálogo propio del drama burgués para abrirse en estructuras de coralidad o en formas que él describirá como sobre-diálogo o polígolo (pp. 232-269). El texto dramático dejaría de ser, de este modo, un artefacto mimético de las relaciones intersubjetivas de la vida cotidiana, para dar espacio a aquella pulsión rapsódica del autor que Sarrazac (2017) ya identifica en los debates epistolares entre Goethe y Schiller (p. 88). El texto será, así, una palabra que se entrega para volverse parte de la acción (p. 89), abriéndose paso a la interpelación al público como forma de superación de un cierto estadio de desarrollo del drama.

Como ha descrito Mauricio Barría (2018), “el debate respecto del lugar del texto teatral se ha instalado con fuerza en el campo de los estudios teatrales” (p. 154). Para este dramaturgo y teórico, un rol clave en esta desestabilización del concepto guarda relación con la ya descrita irrupción de nuevas formas teatrales durante el siglo pasado.

La hegemonía de un tipo de teatro que privilegia el impacto visual por sobre la textualidad, contrasta con el surgimiento de nuevas escrituras que irrumpen en el campo teatral no solo confrontando las formas escénicas establecidas, sino lo que se ha entendido por dramaturgia convencionalmente (p. 154).

Esta premisa nos lleva a compartir su idea de examinar la repercusión de estas transformaciones sobre la investigación en la teoría y la práctica escénica. A las formulaciones de Sarrazac ya referidas más arriba, Barría agrega la perspectiva del teórico español José Antonio Sánchez en torno a una “dramaturgia en el campo expandido” como nueva clave de comprensión, echando mano de una expresión propuesta por Rosalind Krauss a propósito de la escultura de la posvanguardia norteamericana. El dramaturgo chileno ampliará este panorama complementándolo con la experiencia de creaciones surgidas desde Latinoamérica en las últimas décadas del siglo pasado, apuntando a un proceso de transformaciones en el ámbito de la dramaturgia de carácter plural, multifocal y que, agregamos aquí, parece estar exigiendo nuevas claves de sentido y conceptualización.

Así, las transformaciones en el estatuto de la escritura teatral parecen dar cuenta de un “paradigma del desplazamiento y malestar en el sistema de partición de los saberes” en el contexto de nuestra época (Barría, 2018, p. 155), relevándose como fenómeno y síntoma de un proceso de cambio mucho más profundo.

Parece importante relevar que el diálogo que se propone aquí con la obra de Barría es un juego a partir de una obra en pleno desarrollo y, por tanto, en permanente transformación. Los cuatro textos de su autoría considerados en esta panorámica, datados en 2014, 2018, 2019 y 2024, pueden ser considerados como momentos de un pensamiento fértil e inquieto que ofrece ramalazos de luz y cuyas eventuales contradicciones deben ser contempladas dialécticamente si esperamos hallazgos relevantes. Este comentario debiera servir para contextualizar tanto la libertad con la que Barría se mueve de ida y vuelta por sobre la frontera entre teatro y performance, como en el modo –todavía elusivo– con el que el chileno encaja los problemas de la (no) representación y de la función del relato en la perspectiva de su reflexión en torno a la dramaturgia, la performance y las artes escénicas, asuntos que solo dejaremos enunciados aquí, a la espera de un futuro abordaje.

De este modo, podemos suspender el análisis de la lectura que Barría hace de Lehmann para centrarnos en lo que aparece como su afirmación programática fuerte.

El teatro y más específicamente la dramaturgia pone en crisis –o no– los marcos temporales sobre los que suceden nuestras prácticas sociales y estos marcos temporales no solo construyen y son construidos por la cultura, son también –como lo han insistido autores como Bárbara Adam, Hartmut Rosa o Josetxo Beriain– los modos en los que la estructura económica opera y ejerce su control sobre nuestras vidas (2024, pp. 300-301).

Entendemos estas transformaciones como un modo de puesta en crisis de un modelo logocentrista de comprensión epistemológica, homologable a la modernidad como periodo, en el que, desde las artes teatrales, al “texto escrito se le concibió como el eje único y hegemónico de la construcción escénica” (2019, p. 156). Esta transformación es la que se ha estado intentando describir en las diferentes perspectivas críticas citadas más arriba en esta sección, y a las que Barría complementa con la irrupción de la puesta en escena como un elemento desestabilizador del estatuto del texto. “Se entiende la puesta en escena como el ‘objeto-evento’ preferencial del análisis y en este marco el texto dramático es un componente más que surge en la experiencia performativa” (p. 157).

El cambio en los modos de comprensión es así descrito por Barría en relación con la formulación de un cierto giro performativo inspirado en el trabajo de autoras como Erika Fischer-Lichte o Peggy Phelan, pasando del foco centrado en “qué es o qué significa” la dramaturgia, hacia la pregunta por “qué hace” en la realidad (Barría, 2024, p. 288). Es desde esa nueva formulación, que incluye la pregunta por los ejes estructurantes, por el objeto central de análisis y por las prácticas en torno a la creación escénica, que resulta pertinente comprender –e intentar encajar como piezas de un puzle– las diversas aproximaciones a una definición de dramaturgia en la obra de Barría.

El filósofo dramaturgo nos invita a pensar la “escritura para el teatro como un determinado *dispositivo performativo* y no como un aparato textual, en el sentido más estructuralista del término”. Esta distinción supondría, por una parte, ya “no hablar más de texto sino de escritura y, por otra parte, no separar la palabra del dispositivo global que la podría contener autónomamente, lo que llamamos *dramaturgia*” (2019, p. 158). Las reflexiones genealógicas de Barría lo llevan a hablar de “un collage de eventos” (p. 161) relacionando las prácticas escénicas actuales con una transformación paulatina que conecta históricamente

la reflexión de Diderot con las configuraciones de la pintura, la invención de la fotografía, las vanguardias como crisis de la mimesis, y la tradición de obra y pensamiento en artistas contemporáneos como John Cage, Allan Kaprow, el happening o Susan Sontag, trazando un estimulante panorama. Allí el autor chileno alcanza distinciones clarificadoras al afirmar que “la dramaturgia no es sinónimo de drama, más bien el drama es un tipo históricamente establecido de dramaturgia”, para desembocar en su idea de que “una dramaturgia, antes que una sucesión de contenidos, es una política material que un autor escoge para tramar una experiencia para el otro (p. 163). “Más precisamente, sostengo que hay que entender la dramaturgia como una operación sobre el tiempo, una forma de configurar y componer el tiempo de la experiencia” (2024, p. 288).

Lo que hace una dramaturgia es componer estéticamente el tiempo para otro en la virtualidad o realidad de su presencia. La dramaturgia siempre piensa y cuenta con el aquí y ahora de ese otro que oye o lee, es una clase de escritura en la que se radicaliza la performatividad de su lectura o audición, juega con el tiempo, lo asume como su sustancia. [...]

Por consiguiente, lo que hace la dramaturgia de una obra es tramar una experiencia, trabajando el tiempo en/de nuestra percepción. Es el tejido lo que hace patente la duración de una experiencia. Sin trama la experiencia es vivida como una vivencia cotidiana, sucede en el tiempo, pero no vivimos su tiempo. Toda dramaturgia supone entonces un entramado, lo que cambia es el grado de control que dispongo sobre este (2024, p. 298).

4. Dramaturgia, performance y puesta en escena: una hipótesis

Establecido el encuadre de referencias que se ensayan en este texto, es necesario explicitar dos premisas relevantes y exponer una hipótesis interpretativa para avanzar en el análisis y las consideraciones que buscan su lugar en estas líneas. Tanto las premisas como la hipótesis que se introducen, y que se proponen como un aporte original a este ejercicio de conceptualizaciones, forman parte de un trabajo en pleno desarrollo en el contexto de una investigación de más largo aliento.³

La primera premisa dialoga con la perspectiva de transformaciones que Mauricio Barría nos ha ayudado a trazar, y que supone considerar a la puesta en escena como objeto central de la producción performativa. Este “objeto-evento” será el núcleo y la matriz que nos permita abordar tanto la realización teatral como la de cualquier género artístico que implique una experiencia de co-presencia en su producción, abarcando desde la danza a la música en vivo, pasando –por cierto– por el campo del teatro y el *performance art*. Pero además, y atendiendo a los desarrollos teóricos ya descritos por Schechner, se busca ampliar la operatividad de la puesta en escena en tanto concepto útil para abordar otras manifestaciones culturales como los rituales y las demostraciones políticas en el espacio público.

La segunda premisa, complementaria a la primera, puede formularse como una descripción del objeto puesta en escena. Asumiremos aquí –e intentaremos fundamentar en el análisis– que la puesta en escena es un tipo de objeto que se constituye de cuatro ejes estructurantes: a) su condición de acontecimiento; b) su dimensión de proyecto; c) su constitución en tanto materialidades; y d) su potencial de construcción o proposición de sentido.

3 El proyecto Fondecyt que ampara la escritura de este artículo se desarrollará entre los años 2023 y 2025, por lo que estas notas forman parte de una presentación preliminar de sus potenciales resultados.

Si estas dos premisas pueden ser aceptadas, la hipótesis a trabajar aquí propone la descripción analítica del evento de la noche del 10 de septiembre de 2023 en términos de una puesta en escena que, desde su potencia performativa, nos permite definir y comprender en una nueva y cuádruple dimensión el concepto de dramaturgia, desde aspectos que se desplieguen en cada uno de los ejes estructurantes del objeto-evento analizado.

4. a) Acontecimiento

Considerar la dimensión de acontecimiento de la performance que aquí se analiza nos lleva de regreso a los párrafos iniciales de este texto, en los que se describió –desde la perspectiva de un observador participante– la realización de la acción. Se agregan algunas fotografías para ilustrar el momento, como febles documentos que sirvan para aclarar la sucesión de las acciones descritas.

La relación entre la idea de dramaturgia que aquí se propone con la del eje de acontecimiento de la puesta en escena es la de la materialización de aquella trama de acciones de las que nos hablara Barría (2019, 2024). En este punto podemos retomar su diálogo con Joseph Danan y Bernard Dort, quienes son citados por el autor chileno para intentar caracterizar la nueva condición contemporánea del texto, al plantear que “a diferencia del texto dramático clásico los nuevos textos no contienen una *matriz o modelo de representación a priori*, en las que este modelo de representación dirige la obra desde el momento de la escritura” (2019, p. 160).



Figura 5. Lectura de la Letanía NUNCA+. Fuente: Instagram @mujeresxnuncamas

Lo que parece importante aquí, frente al acontecimiento de las mujeres reunidas frente a la Moneda, es que, precisamente, resulta irrelevante si el “texto” suponía o no un modelo que ha anticipado “en el texto mismo la presencia de la escena”; la potencia performativa del acontecimiento implicará una apertura por la que los cuerpos se movilizan “por el afecto” en su “accionar, poner el cuerpo” (Barría, 2018, p. 276). El acontecimiento implicará que las subjetividades en acción tomen posiciones propias y emergentes, con una relación no jerárquica respecto del modelo ideal más o menos explicitado en el espacio de la dramaturgia. Por esta razón no parece relevante forzar una posición única respecto de la cuestión del modelo escénico implícito en el texto dramático. Cada experiencia de dra-

maturgia se transformará así en un espacio capaz de crear su propio marco de proposición –y hasta de imposición– que resultará completamente válido o completamente superado –o cualquier punto entre esas dos posiciones absolutas– en la medida que se recuerde o se imponga la apertura emergente del acontecimiento y su capacidad de transformación. El eje del acontecimiento funcionará, así, como un núcleo fuerte de organización de la producción performativa de relaciones sociales (Albornoz, 2021) en el contexto de la realización material de su puesta en escena. Es por esta razón que el segundo eje constitutivo de esta estructura es descrito como un eje de proyecto.

4. b) Proyecto

La constatación de que un acontecimiento de puesta en escena ha implicado algún tipo de proyecto nos permite no solo reconsiderar la idea de dramaturgia, sino que también la de integrarla complementariamente a otras dimensiones y conceptos familiares desde el ámbito escénico a la luz de una nueva perspectiva. El eje constituyente de proyecto para la puesta en escena puede abarcar, así, a la noción tradicional de dramaturgia –sin agotarla– a la vez que trenzarla con las nociones de diseño y también de producción. Cada uno de estos ámbitos mantiene íntegramente su autonomía relativa, su conocimiento específico y su potencial creativo, pero son resignificados al considerarles como equivalentes en importancia desde el eje del proyecto de un acontecimiento performativo.

Volvamos a la acción *NUNCA + la democracia bombardeada*. Se trata de proponer aquí que su dramaturgia existe, y que se ha producido en relación con las otras dimensiones de su estructura de proyecto, es decir, su producción y su diseño. Comencemos por considerar la renovación del soporte en que se crea y difunde esta dramaturgia: a través de la red social Instagram. Allí, las organizadoras, identificadas únicamente bajo el nombre colectivo de @Mujeresxnuncamas (Mujeres por Nunca Más), crean una cuenta que, en su descripción de perfil, indica que “Organizaciones de la sociedad civil y de DDHH invitan a las mujeres a rodear La Moneda la noche del 10 de Septiembre [sic]”. Indican, además, en esta sección la frase “Letanía NUNCA+”, así como tres íconos o *emojis*.

Utilizando creativamente las posibilidades que la red social ofrece, las organizadoras presentan su dramaturgia a través de nuevas formas de mediación no solo usando el soporte de las *social media* sino que asumiendo su propia gramática, sus reglas y su estética. Esta nueva dramaturgia se expresa fundamentalmente en la categoría *Highlights*, específicamente en las secciones tituladas “Convocatoria”, “¡FAQs!” (preguntas frecuentes) y “Orientaciones”. En la primera se han publicado un total de tres infografías que indican la fecha, hora y lugar de realización del evento, además de once “indicaciones generales para la acción” (tres o cuatro por imagen), más un llamado para inscribirse a través de un *link* o hipervínculo para participar. En estas imágenes se indica al modo de una didascalia ilustrada el perfil y alcance de la convocatoria: “toda persona que se sienta mujer puede participar”; aspectos de diseño: “participaremos vestidas de negro, con una vela blanca”; potenciales indicaciones de acción: “Caminaremos en silencio y al ritmo de un tambor”, “No usaremos celular, no sacaremos fotos y no conversaremos”, “No responderemos a provocaciones. No realizaremos rayados ni incluiremos otros símbolos como banderas o lienzos” (ver figuras 6 a 8).

The image shows three vertical panels, labeled as Figures 6, 7, and 8, which are call-to-action posters for an event. Each panel has a black background with white text and images. The top of each panel reads 'Domingo 10 Septiembre' and '20:00 hrs Morandé / Alameda'. Below this is a header 'INDICACIONES GENERALES PARA LA ACCIÓN:' in orange. The panels contain various instructions and images related to the event, such as 'NUNCA+', a clock, people walking, a map, and a t-shirt. At the bottom of each panel is a registration button that says 'Inscríbete para participar: MUJERESXNUNCAMAS' with a red circular icon.

Figuras 6, 7 y 8. Convocatoria a la acción. Fuente: Instagram @mujeresxnuncamas

Este tramado de tiempo y experiencia, al decir de Barría, se complementa como dramaturgia –en el sentido de proyecto– en la sección de preguntas frecuentes (¡FAQs!), en forma de veinticinco láminas de fondo negro que presentan cuestiones relevantes e informativas que van desde “¿Quiénes serán las oradoras?”, a la que se da respuesta directamente: “En este acto no hay oradoras ni discursos. Todas leeremos la letanía NUNCA + y seremos una sola voz”, o interrogantes sobre si “¿El gobierno está informado del acto? [Respuesta:] Este acto está coordinado con la administración de La Moneda”, hasta detalles como “¿Qué pasa si llueve o hay mal tiempo?” o “¿Pueden participar hombres?”. La tercera sección que abarca esta presentación de una dramaturgia para la performance es la de Orientaciones, donde se encuentran trece imágenes que abarcan doce publicaciones (una se ha repetido). Estas pantallas complementan la información con cinco infografías descriptivas de la actividad, volviendo a explicar la acción planificada y reforzando el mensaje de que “la fuerza de la vigilia está en el mensaje directo y compartido: NUNCA +”, además de siete pantallas de sobrio fondo negro con consejos para la inscripción, el acceso o la identificación de responsables en el lugar, a través de brazaletes de colores distintivos de las áreas de salud, logística, pulso sonoro, seguridad/enlace y comunicaciones/fotografías.

Se trata de percibir aquí el modo en que una parte del campo de lo que tradicionalmente describíamos con el nombre de dramaturgia se reconfigura en perfecto diálogo con las definiciones que revisamos en la sección anterior en términos de una política material o de un tramar la experiencia de otro. Las imágenes compartidas en la cuenta de Instagram de Mujeres por Nunca Más ponen al alcance de sus miles de seguidoras y seguidores un nuevo tipo de dramaturgia para la performance, un proyecto de composición del tiempo del otro, un dispositivo performativo que ofrece un collage de eventos que espera ocurrir. Así, la performance convocada expresa –desde el uso de los nuevos medios a su alcance– su propio proyecto, una dramaturgia en formato Instagram que dialoga con las convocadas a comparecer en el espacio público para el acontecimiento de su aparecer.

4. c) *Materialidades*

Respecto del eje de las materialidades que constituyen una puesta en escena, es relevante recordar con Fischer-Lichte que estas son producidas performativamente a partir de los materiales que concurren a su realización (2011, p. 157), los que son activados por los cuerpos en la acción. Así podemos percibir que la “dramaturgia como escritura”, el despliegue de un artefacto del lenguaje entregado a un acontecer performativo –siguiendo la distinción que subraya Barría– se expresa, en el caso de la noche del asedio al palacio de gobierno, fundamentalmente a través de un texto que las organizadoras llaman *Letanía NUNCA +*. Este texto, anónimo para todo efecto práctico, solo ha sido distribuido a las mujeres asistentes al llegar al evento.

La dimensión de proyecto de acción que contiene la dramaturgia ha indicado la hora de reunión, el silencio, el color de la ropa y la caminata en torno al edificio bombardeado medio siglo antes. Pero al acercarse el final, previsto por esa misma dramaturgia para las 22:00 horas, el intenso silencio de la multitud de mujeres es reemplazado por el coro de voces que se abre a la noche con su lectura colectiva de la letanía. Aquí vuelve a aparecer la escritura para la acción desde la materialidad concreta de su palabra. La página que ha sido distribuida entre las participantes abre con una frase que cumple el rol de acotación o didascalía. “Todas juntas leemos NUNCA +, somos el coro:”. Al llegar el momento ese coro, quizás como imagen especular del coro ateniense, activa la materialidad de las palabras en el frágil resonar de la materialidad de cada voz humana, amplificándolo con la fuerza del colectivo performativo.

NUNCA + La democracia bombardeada
NUNCA + Un presidente muerto
NUNCA + En llamas La Moneda
NUNCA + La violencia desatada
NUNCA + Un país en el espanto
NUNCA + La palabra silenciada
NUNCA + Los libros en la hoguera
NUNCA + Los huesos en el desierto
NUNCA + Las lógicas de guerra
NUNCA + Exiliados de nuestra tierra
NUNCA + Política de la masacre
NUNCA + Masacre de la política
NUNCA + Cuerpos torturados, violados,
NUNCA + Violencia sexual política
NUNCA + Cuerpos quemados, degollados
NUNCA + Desaparecidos ni ejecutados
NUNCA + Relegados ni erradicados
NUNCA + Niños robados
NUNCA + Búsquedas sin respuesta
NUNCA + Los dañados sin justicia
NUNCA + Poblaciones entre rejas
NUNCA + Un canto silenciado
NUNCA + Odiarnos entre hermanos
NUNCA + Ideas censuradas
NUNCA + Personas prohibidas
NUNCA + El fin de la memoria

NUNCA + Hermanos delatados
 NUNCA + Corazones traicionados
 NUNCA + Una dictadura
 NUNCA + Una dictadura
 NUNCA + Una dictadura

La dramaturgia como escritura y materialidad, comprendida a la luz de la ampliación performativa de su conceptualización y como dimensión de un eje específico de la puesta en escena, alcanza su máximo potencial de realización en ese coro que resuena en la noche de los cincuenta años. Si la memoria tiene alguna posibilidad de trabajar sobre el presente, sin duda es en el tiempo y el espacio de una acción como la de este coro. Las frases finales del texto parecen necesitar más repeticiones. La multitud las hace sonar de nuevo, y de nuevo, subiendo el volumen, intentando quizás fijar su efecto al mismo tiempo que se constata la tragedia de su condición efímera: palabras al viento. Las voces gritan como si supieran que la derrota de la noche y el silencio es inevitable. Y, sin embargo, gritan.



Figura 9. Texto de la Letanía NUNCA+ entregado a las participantes del evento.

Fotografía: Francisco Albornoz

4. d) Sentido

De acuerdo con las premisas presentadas para este análisis, el cuarto eje constituyente de cualquier puesta en escena es el eje del sentido. No es el espacio de estas breves páginas el escenario adecuado para revisar los debates en torno a la posibilidad de sentido –y sus crisis– en la experiencia contemporánea. Por ahora, convengamos con el filósofo italiano Andrea Podestà que “la idea, el valor, el sentido último, no son «pre-dados» a mi conciencia, sino que son lo que *en mi vivencia* se reconoce cada vez [...]”, de modo que el sentido no puede ser separado de los hechos; así, nos abrimos a “*practicar el sentido viviendo*”. “El sentido del camino es más bien algo que *se hace*, es decir que *acontece, según una interpretación de signos*, que no tiene una significación «pre-dada» u objetivable idealmente” (2013, pp. 22-23).

Del mismo modo, la noción de dramaturgia integrada en los ejes estructurantes de la puesta en escena nos ofrece algunas coordenadas para proponer la construcción de su sentido. Sin duda la conmemoración es una de las claves que nos permitiría realizar o dar forma a ese sentido. “Vivimos en un clima cultural en el que el recuerdo del pasado invade el presente, en un clima de época «memorialista»”, nos recuerda Elizabeth Jelin (2002) dialogando con Andreas Huyssen. “La propia existencia de prácticas conmemorativas y de escenarios de su performatividad responde a esos marcos interpretativos de época, a la vez que, en esa misma puesta en escena, los actualizan y los transforman” en un sentido que puede ser, así, apropiado y resignificado por actores sociales diversos (p. 3). Como la misma Jelin y Susana Kaufman recordaran, la situación de la memoria en Chile estuvo marcada por un largo periodo en que, frente a los temas del pasado dictatorial, como la necesidad de juicios efectivos, la presencia pública de las denuncias y la validación de las demandas por justicia, “prevalecían los silenciamientos políticos y culturales” (2006, p. 189). Pero el acontecer de la conmemoración abre la posibilidad de activación de nuevas subjetividades ante la puesta en acto de la memoria, y el coro de mujeres reunido esa noche performó esas nuevas formas de reconocer y reconocerse en el sentido del asedio a La Moneda, en las voces de la letanía, en el encuentro en el espacio público. El sentido de este acontecimiento parece apuntar a la producción social de nuevas subjetividades, específicamente ante estos cincuenta años, capaces de trenzar las experiencias del presente con una memoria que les ayude a construir ese sentido demandado.

La subjetividad refiere a procesos y dinámicas que constituyen lo propio de la existencia humana: dar sentidos y crear sentidos, articular de manera singular y única experiencias, representaciones y afectos. Es siempre individual pero también social, porque las experiencias y afectos están siempre inmersos en lazos sociales (2006, pp. 9-10).

5. Notas finales: sobre el porvenir de los conceptos y las prácticas

La performance *NUNCA + la democracia bombardeada* constituye uno de los momentos clave de ese confuso septiembre de los cincuenta años, uno que expresa la profunda acción de los movimientos sociales ante la frágil gestión institucional de la memoria. Su análisis, además, ha permitido repensar la noción de dramaturgia revisando su conceptualización para exponer el modo en que se despliega en los cuatro ejes estructurales que componen cualquier puesta en escena. Desde este diálogo conceptual podemos proponer, entonces, nuevas formas de concebir la dramaturgia desde cuatro funciones específicas que puede desplegar en relación a la estructura de la puesta en escena. Por ahora describiremos esta cuádruple definición como la función acontecimiento de la dramaturgia, la función proyecto de la dramaturgia, la función materialidad de la dramaturgia y la función sentido de la dramaturgia.

Pensando este esquema para describir el caso aquí abordado, estamos ante una dramaturgia que, como proyecto, permite organizar a miles de mujeres que acudieron la noche del 10 de septiembre de 2023 a rodear el Palacio de La Moneda, ofreciendo las coordenadas para el encuentro e interacción propio del acto performativo que buscaba activar, proponiendo definiciones de tiempo, espacio, diseño, visualidad y sonoridad del evento proyectado. Como materialidad, ofreció una escritura rapsódica, un texto compartido para y en la oralidad, una letanía que asumió su despliegue tanto de enunciación como de acción en esa noche de septiembre. Como sentido permitió configurar, con mayor o menor grado de

efectividad, nuevas formas de subjetividad que pudieron encontrarse esa noche y refrendar un nuevo tipo de compromiso por el nunca más, un compromiso con contenidos quizás más específicos y declaraciones de alcance político que se alejan de los “nunca más” sin predicado tan propios del inicio de la transición. Como acontecimiento, esta dramaturgia expresó esos “índices de virtualidad escénica” que Barría rescatara de las formulaciones del teórico Christopher Balme, propia de un texto “para ser performado” contemplando “determinados índices de virtualidad escénica que no se reducen a las convenciones textuales tradicionales” (2024, p. 297), de modo que el concurrir de los cuerpos, la ocupación del espacio público, el asedio y la letanía pudieron acontecer para inscribirse en la propia biografía de las mujeres reunidas y en la historia de la comunidad que ahí se ha actualizado. De paso, este análisis muestra un modo en el que Barría lograría superar su propia contradicción respecto de la forma en que la dramaturgia modelaría el acontecimiento de la puesta en escena, tal como podemos constatar en la revisión de la acción conmemorativa que hemos trabajado aquí.

Podemos también superar la idea de que la “situación intersticial (umbral)” de la escritura dramática “entre texto literario y performativo” sea un *problema* para la renovación de su comprensión como afirmara alguna vez Barría (2019, p. 155). Por el contrario, el panorama expuesto nos lleva a concluir que esa doble condición es una *cualidad* que debe ser abordada dialécticamente, a partir de un nuevo encuadre conceptual, a la luz de la ampliación de campo que la perspectiva de la performatividad aporta al análisis de la dramaturgia.

Así superaremos las oposiciones binarias que lastran “el análisis teórico de la escritura teatral” que oponen texto y performance presuponiendo un sobredimensionado valor semiológico del primero en relación a los otros elementos que constituyen a la segunda (p. 157). Esta superación de las lógicas binarias la entendemos aquí no solo como parte de la renovación de los estudios sobre dramaturgia, sino también en un sentido más amplio, como parte de un proyecto de carácter decolonial de superación de un pensamiento moderno que produce las jerarquías básicas de un poder que intenta excluir a las particularidades resultantes de las divisiones binarias en ámbitos clave como las definiciones de clase, raza, género, sexualidad o religión, como ha indicado lúcidamente el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2019, p.81). Dejar atrás el pensamiento binario y excluyente para comprender las operaciones de la dramaturgia y la puesta en escena parece una consecuencia natural del análisis de las experiencias de puesta en acto de las subjetividades políticas de las mujeres convocadas por el nunca más.

Por último, el trabajo de comprensión de las prácticas concretas de la performance en Chile permite relevar una tradición de creación que parece todavía insuficientemente descrita, comprendida y apropiada para el campo de las artes vivas y la intervención política. Y es que la convocatoria a la Letanía NUNCA + fue protagonizada entre otras, pero de un modo central y protagónico aunque siempre discreto y cuasi anónimo, por un grupo de mujeres de larga trayectoria en el arte público y la intervención política desde tiempos de la dictadura en Chile.

El colectivo Mujeres por la Vida surgió en Chile el año 1983 a partir del acto sacrificial de Sebastián Acevedo, un obrero de Concepción que prendió fuego a su propio cuerpo frente a la catedral, en la plaza de armas de esa ciudad, para exigir la aparición de sus dos hijos, Galo y Candelaria, quienes habían sido detenidos por efectivos de la Central Nacional de Informaciones (CNI), la policía política de la época, heredera de la DINA. La acción de Acevedo relevó a la condición de “pública” su muerte, llevando al territorio de lo compar-

tido esa experiencia de horror que por aquellos días solía ser vivida como parte del espacio de lo privado, tal como lo recuerdan las investigadoras chilenas Valentina Arévalo, Sofía Cifuentes y Natacha Oyarzún (2023, p. 11). La brutal efectividad de ese sacrificio permitió, de hecho, salvar la vida de los jóvenes a costa de la de su padre. Como reacción a ese horror es que un grupo de mujeres de los más diversos orígenes y militancias se autoconvocaron para dar forma a un grupo que hizo su primera aparición pública en una conferencia de prensa donde se leyó la declaración que luego daría nombre al colectivo.

Nos une la urgencia de temer por nosotros mismos, como pueblo. Nos reúne el sentimiento y la convicción de que, como país, como grupo humano, estamos llegando a un punto límite que exige una acción decidida.

Porque la inmolación de ese padre es una voz que se eleva para todos nosotros, una voz que nos dice –desgarradoramente– que HOY Y NO MAÑANA debemos ser capaces de recuperar la cordura, de recuperar lo que es propio de una sociedad civilizada (citado en p. 13).

La labor de este grupo de mujeres cruza la década de los ochenta en nuestro país, con un trabajo que se distingue por su creativo uso de la acción performativa y los lenguajes del arte para intervenir ante la violencia de la represión criminal del Estado. Actrices, artistas visuales, sociólogas, periodistas, trabajadoras y pobladoras participan de un modo de creación que, sin demasiada conceptualización, creaba un nuevo modelo de acción, como recuerda la psiquiatra e integrante del grupo Fanny Pollarolo. “Nosotras estábamos todas juntas y creíamos en la política como acción social, una política democrática que no era distinta de la democracia que se buscaba desarrollar” (p. 17).



Figura 10. Integrantes históricas del colectivo Mujeres por la Vida participan de la acción en La Moneda.

Fuente: Instagram @mujeresxnuncamas

Como señala Teresa Valdés, “era maravillosa esta idea de decir lo más posible con el mínimo de elementos, o sea, con una acción, con una foto, con una conferencia de prensa (...) Teníamos que decir lo más posible en una foto (...) la Lotty [Rosenfeld, artista] era fundamental para eso, porque la Lotty era experta en decir mucho con muy pocos elementos. Entonces, nosotros definitivamente nos colgamos del ‘NO+’ que originalmente es del CADA y lo hicimos nuestro” (p. 21).

El uso de la letanía como forma coral, la preparación de instructivos sintéticos que permitían organizar la performance, el compromiso político de estas intervenciones de arte, son todas formas de producción performativa desarrolladas en la experiencia de la dictadura, que se repiten y se vuelven a reconocer en la acción de septiembre de 2023. Incluyo en este recuento de saberes transmitidos el rostro de Teresa Valdés y de las otras integrantes del antiguo colectivo portando brazaletes que las identifica como parte del equipo de coordinación, aunque manteniendo un muy bajo perfil que les permita ser parte del anónimo colectivo de las convocadas.

Una performance como la que aquí hemos revisitado nos recuerda, como señalara la filósofa chilena Alejandra Castillo, que el camino del arte en Chile y Latinoamérica nos ha permitido desterritorializar –y reterritorializar, agregaremos– “la política desde la imagen, desde el cuerpo, interrumpiendo con ello, no solo las jerarquías del arte sino que las de la política” (2015, p. 70). La comunidad de los cuerpos vestidos de negro rompiendo el silencio de su presencia y su asedio con el recitar de su letanía, en su oralidad, se abre como un “dispositivo de poder que hace posible establecer el reparto de identidades, actividades y espacios” en la frágil liminalidad de ese acontecimiento, como indica la autora en diálogo con Judith Butler y Jacques Rancière (p. 66).

La acción *NUNCA + la democracia bombardeada*, como actualización de la experiencia histórica del colectivo Mujeres por la Vida, parece responder a la interpelación de la antropóloga Rita Segato, quien pregunta por los modos de concebir y diseñar contra-pedagogías de la crueldad, “capaces de rescatar una sensibilidad y vincularidad que puedan oponerse a las presiones de la época y, sobre todo, que permitan visualizar caminos alternativos”, alimentadas no por una “esencia sino por experiencia histórica acumulada” (2021, p. 17).

El proyecto histórico de los vínculos insta a la reciprocidad, que produce comunidad. Aunque vivamos inevitablemente de forma anfibia, con un pie en cada camino, una contra-pedagogía de la crueldad trabaja la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida (p. 18).

La labor y el legado de este grupo parece permanecer como un patrimonio todavía por descubrir, aunque se han realizado relevantes aportes en últimos años como la conservación del fondo documental del grupo Mujeres por la Vida en el centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, la realización y estreno del documental *Hoy y no mañana* dirigido por Josefina Morandé en 2018, las referencias a sus acciones en exposiciones y catálogos como *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los*

años ochenta en América Latina, bajo curatoría de Paulina Varas y Javiera Manzi de 2016, artículos académicos como el de Andrés Grumann y Francisco González Castro de 2021 y, especialmente, la reconstrucción publicada por Valentina Arévalo, Sofía Cifuentes y Natucha Oyarzún bajo el título *SOMOS +. La lucha del movimiento Mujeres por la Vida bajo dictadura* (2023).

Si la reflexión aquí presentada ha tenido algún éxito, sería sin duda el de mostrar la riqueza y productividad de su trabajo como fuente para la comprensión de nuestro tiempo, así como la enorme posibilidad de renovar las metodologías y conceptualizaciones de nuestras disciplinas, ya sea que hablemos de dramaturgia, de performatividad o de puesta en escena, a la luz del estudio de los casos concretos que constituyen nuestra memoria y nuestra herencia.

Referencias bibliográficas

Albornoz, F. (2021). "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos Del CILHA*, (35), 1-31. <https://doi.org/10.48162/rev.34.029>

Arévalo, V, Cifuentes, S & Oyarzún, N. (2023). *SOMOS+ La lucha del movimiento Mujeres por la Vida bajo dictadura*. Santiago de Chile: Alquimia.

Barría Jara, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

(2018). "Escenas sintomáticas. Teatralidades y performatividades de la transición a 30 años del plebiscito por la democracia". *Anales De La Universidad De Chile*, (15), pp. 273-290. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2018.53372>

(2019). "Dramaturgia: Genealogías de una categoría, estatuto de un concepto". *Aisthesis*, (65), 153-167. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.65.7>

(2024). "Tramar El Tiempo, Recuperar La experiencia. El quehacer de la dramaturgia en el teatro". *Revista De Humanidades*, n.º 49, pp. 285-12, <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.782>

Carlson, M. (2018). *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge.

Castillo, A. (2015). *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.

Castro-Gómez, S. (2019). *El tonto y los canallas. Notas para un republicanismo transmoderno*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Féral, J. (2017). "Teoría y práctica del teatro: más allá de los límites", en Garnier, E. Grande, F. & Corral, A. (eds.). *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

González Castro, F, López, L. & Smith, B. (2016). *Performance art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Grumann, A y Gonnzález Castro, F. (2020). "Latent conflict or latency in conflict. The liminal space between art actions and the Chilean civic-military dictatorship", en Pren-tki, Tim & Breed, Ananda (eds.). *The Routledge Companion to Applied Performance*. New York: Routledge. DOI:10.4324/9781351120142-34

Jelin, E (comp.). (2002). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI.

Jelin, E & Kaufman, S. (comps.). (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Kay, R. (2008). *Tentativa Artaud*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Kurapel, A. (2010). *El actor performer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lichtenfels, P & Rouse, J. (eds.). (2013). *Performance, Politics and Activism*. UK: Palgrave Macmillan.
- Loveman, B & Lira, E. (2000). *Las ardientes cenizas del olvido: Vía chilena de Reconciliación Política 1932-1994*. Santiago de Chile: Lom.
- (2002). *El espejismo de la reconciliación política: Chile 1990-2002*. Santiago de Chile: Lom.
- Neustadt, R. (2012). *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Podestà, A. (2013). *El origen del sentido. Husserl, Heidegger, Derrida*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rauning, G. (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sarrazac, J. (2017). “El reparto de voces”, en Garnier, E. Grande, F. & Corral, A. (eds.). *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.
- (2019). *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard marie-Koltès*. Bilbao: Artezblai.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.
- Schroder, D (2023). “Entrevista a Nelly Richard: A 50 años del golpe en Chile. Re-vuelta popular, feminismos y una dictadura que no termina nunca”. *Políticas de la Memoria*, 23, 147-152. <https://doi.org/10.47195/23.829>
- Segato, R. (2021). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Varas, P y Manzi, J (2016). *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*, (catálogo). Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.