



Autor de Correspondencia

Iván Insunza Fernández
ivan.insunza@uchile.cl
Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile

 orcid.org/0009-0005-7436-4522

Insunza, I. (2025). Infantilismo: Diálogos entre filosofía y teatro en la poética de Manuela Infante. Un avance de investigación. *Palimpsesto*, 15(26), 40-56. <https://doi.org/10.35588/pqjrt321>

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Artículo recibido: 1 de mayo, 2025
Artículo aceptado: 5 de junio, 2025
Artículo publicado: 30 de junio, 2025

Este es un avance del proyecto de investigación FONDECYT de Postdoctorado 2024 (ANID). Folio: 3240113, el cual se desarrolla en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El texto corresponde a versión escrita de una ponencia presentada en el XXXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino en agosto de 2024.



Infantilismo: Diálogos entre filosofía y teatro en la poética de Manuela Infante. Un avance de investigación

Infantilism: Dialogues between philosophy and theater in the poetics of Manuela Infante. A research breakthrough

Resumen

Avance de investigación de un proyecto postdoctoral que pretende, a través de un doble diálogo filosofía-teatro (objeto y enfoque), analizar la poética de la directora teatral Manuela Infante, en lo que se ha denominado aquí como primera y segunda etapa. Este corte supone una división entre dos sensibilidades filosóficas distintas, pero que logran comprenderse como una totalidad. El periodo que abarca ambas etapas va desde el año 2002 al 2024, conformando un corpus de doce obras estrenadas en Chile durante esas dos décadas. Este arco, comprendido también como histórico, permite pensar la evolución del trabajo de Infante como un caso paradigmático del desarrollo del teatro contemporáneo en Santiago de Chile y la relación entre filosofía y teatro.

Palabras claves: Manuela Infante, Teatro de Chile, Teatro contemporáneo, filosofía y teatro.

Abstract

Research progress of a postdoctoral project that seeks, through a dual dialogue between philosophy and theater (object and focus), to analyze the poetics of theater director Manuela Infante, in what has been termed here as the first and second stages. This section represents a division between two distinct philosophical sensibilities, which can understand each other as a whole. The period encompassed by both stages runs from 2002 to 2024, comprising a corpus of twelve works premiered in Chile during those two decades. This arc, also understood as historical, allows us to consider the evolution of Infante's work as a paradigmatic case of the development of contemporary theater in Santiago de Chile and the relationship between philosophy and theater.

Keywords: Manuela Infante, Teatro de Chile, Contemporary theater, philosophy and theater.

Introducción

Esta investigación deriva del desarrollo y delimitación de dos investigaciones anteriores (sobre la categoría “teatro contemporáneo” y el problema de la autorreflexividad en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile), y al mismo tiempo, es consecuencia de manera indirecta de otras dos investigaciones previas: *Emergencia documental. Teatro en la postransición* (Insunza, 2023) y *Escenas Políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* (Barría e Insunza, 2023). En los cuatro trabajos se parte de una hipótesis histórica respecto de los cambios sucedidos durante y con posterioridad al gobierno de Ricardo Lagos. La reaparición de la manifestación social, las movilizaciones de estudiantes, reformas constitucionales, el Informe Valech y la Revolución Pingüina, serían parte del escenario que, paulatinamente, durante la década del 2000, trajera de vuelta la política a la sociedad chilena, y con ello, al mundo cultural y las manifestaciones artísticas. Esto explicaría la aparición de compañías y colectivos tendientes a identificarse con la relación teatro-política y la emergencia de una escena altamente marcada por lo documental, y una mirada

sobre la realidad histórica y sus modos de relato. Esta cuestión derivó en un alto interés sobre “lo real”, categoría que hace coexistir un entendimiento básico como aparición de la realidad o algún elemento de ella, y uno complejo en relación con el trauma y lo indecible, en este último caso, cabría hablar de una definición lacaniana del término. En definitiva, se trata de una toma de conciencia sobre las formas de administración de los relatos históricos y una reflexividad sobre esas formas y las propias del teatro, imbricando teatro y realidad a partir de diversos modos de comprensión de estos.

En tal marco, la presente investigación indaga en las maneras en que esta hipótesis general del fenómeno toma cuerpo en la poética de Manuela Infante, en cuanto, según se argumentará aquí, es representante por antonomasia de esta curva histórica y su producción coincide plenamente con este periodo (2002-2024)¹. En concordancia con ello, y con el fin de organizar la investigación, el estudio del corpus se aborda, por un lado, a partir de periodos de producción y, por otro, mediante una distinción teórico-metodológica. Así se diferenciarán dos periodos de producción que suponen un corte en el corpus en el año 2016, entre su trabajo con Teatro de Chile, y luego, en solitario². Entonces, la investigación se

¹ Desde una perspectiva de género cabría poner en valor, además, la figura de Infante como primera mujer en ser designada en la dirección artística de la Muestra Nacional de Dramaturgia (2014) o ser la primera mujer chilena invitada a la Bienal de Venecia Teatro (2019), entre otros hitos relevantes. Esta cuestión, incluido su lugar de enunciación feminista, es relevante tanto para el ingreso en sus propuestas filosóficas en obra, como para pensar

los modos en que su trabajo se relaciona con la época.

² Desde una perspectiva filosófica, esto supone dos modos de interrogar la representación: primero, desde la deconstrucción y la crisis de la representación, y luego, desde el realismo especulativo y el poshumanismo (cuestión que ya ha sido abordada parcialmente en artículos anteriores y que permite enriquecer la discusión).

propuso, inicialmente³, el abordaje de los montajes teatrales de dirección de Infante estrenados profesionalmente en sus dos etapas de desarrollo, señalando la diferencia en los fundamentos filosóficos que permearon las decisiones artísticas y reflexionando, a su vez, sobre la continuidad en el desarrollo de su poética. Estos montajes son: *Prat* (2001-2002)⁴, *Juana* (2004-2005), *Rey Planta*⁵ (2006-2008), *Cristo* (2007-2009), *Ernesto* (2010), *Zoo* (2012-2013), *Xuárez* (2015), *Realismo* (2016), *Estado Vegetal* (2017), *Idomeneo* (2019) y *Cómo convertirse en Piedra* (2020-2022) y *Vampyr* (2024). Cabe señalar que, si bien se han planteado dos etapas de desarrollo, no es posible un corte temporal entre ambas. Se trata más bien de un tránsito entre sus direcciones por dentro y por fuera de Teatro de Chile, hasta la definitiva separación del colectivo.

Se abordará el corpus desde una perspectiva historiográfica que dialogue con los archivos sistematizados y no sistematizados, poniendo el análisis en

Este giro se puede constatar con claridad en el hecho de que la obra *Realismo* (2016) sea la última producción de la compañía y el inicio del trabajo de Infante “en solitario”, aun reconociendo el aporte autoral de su equipo, justamente por la apertura que supone el componente investigativo de su trabajo. Llamaremos a esta división, de aquí en más, primera y segunda etapa de desarrollo de la poética de Infante.

³ El carácter experimental del trabajo de Infante, así como sus permanentes residencias artísticas, permiten concluir preliminarmente, que existen otros hitos relevantes para la investigación por fuera de este corte. Ya sea porque se trata de procesos que con posteridad derivan en obra estrenada, o porque permiten el rastreo de asuntos que fueron centrales en algún montaje determinado y continuaron su desarrollo por fuera de un proceso tradicional de producción artística (ensayos, estreno, funciones).

relación con el desarrollo del teatro contemporáneo en Santiago de Chile, y los procesos sociales y culturales que permitan entender la aparición de sus impulsos (transmedial, performativo y autorreflexivo) en el teatro posdictadura, en general, y en el trabajo de Infante, en particular. Se propone, además, una dimensión teórica en la que el análisis dialogue de manera directa con las discusiones bibliográficas que se pueden desprender de estas categorías, para dar pie, finalmente, a un análisis filosófico que permita abrir las problemáticas autorales con relación a sus propios supuestos teóricos de base, estableciendo un diálogo entre filosofía y teatro al interior de los casos estudiados y en el abordaje propuesto.

El criterio teórico-metodológico, por su parte, supone distinguir a) los recursos, b) los procedimientos y c) las estrategias. Es decir, a) los materiales sobre los cuales se inicia el trabajo teatral, b) las decisiones metodológicas y de puesta en escena que

⁴ Considerando que la complejidad de los procesos artísticos no permite restringir exclusivamente a la fecha de estreno la data de cada obra y, teniendo presente, además, que esta cuestión en el caso de Infante cobra mayor relevancia por la naturaleza de sus procesos, se ha decidido consignar entre paréntesis los años entre los cuales los proyectos se desarrollan y estrenan y no solo su estreno como es el uso habitual.

⁵ En este caso, la dirección corresponde a Juan Pablo Peragallo, pero no se ha querido excluir del corpus ya que tanto el hecho de que se trate de dramaturgia de Infante, como que el montaje forme parte de la producción de Teatro de Chile, hacen suponer una continuidad en el desarrollo de la poética de Infante, aun cuando la autoría de dirección no se le adjudique. Ocurre de forma similar en el caso de *Prat* donde se trató de una codirección junto a María José Parga.

se toman sobre esos materiales, y, finalmente, c) lo que esa selección de material y esas decisiones buscan producir en la experiencia de la expectación. De algún modo: ¿sobre qué trabaja la obra?, ¿de qué manera lo hace? y, ¿para qué lo hace o qué persigue? Se trata, por tanto, de tres dimensiones que están orientadas a ser puestas en relación, pero en una dinámica de complejización paulatina del análisis. Esto implica abordar los recursos desde la noción de transmedialidad, los procedimientos desde el concepto de performatividad y las estrategias desde la autorreflexividad.

Sin embargo, aun cuando las categorías permitan pensar un desarrollo temporal lineal, no deben comprenderse siempre como la simple acumulación progresiva de las acciones artísticas en el proceso de un montaje teatral, sino más bien, como una dialéctica en la que las estrategias autorreflexivas son ya la síntesis entre recursos transmediales y procedimientos performativos, rompiendo de este modo un ordenamiento progresivo, y permitiendo así, la profundización de cada una de las dimensiones implicadas en relación con las demás. Es decir, cada categoría opera por separado y como triada, pero nunca en relación con un progreso lineal.

Es importante señalar, además, que esta configuración permite el desarrollo de objetivos de investigación que avanzan hacia un enfoque interdisciplinar (filosofía, teoría teatral e historiografía), atendiendo, también, a la naturaleza del objeto de estudio. De esta manera, la investigación despliega alcances filosóficos, teóricos e historiográficos sobre un fenómeno al

interior de un campo, a través de un caso paradigmático que, si bien ha sido altamente valorado, no cuenta aún con investigaciones que estén disponibles para dialogar filosóficamente con la totalidad de su producción.

Por lo tanto, cuando hablamos de diálogos entre filosofía y teatro, nos referimos tanto al vínculo que existe entre ambas disciplinas en la poética de Infante, como al modo de abordaje que se ha propuesto para dar cuenta de dicha poética al interior de nuestra investigación. Esto implica poner de manifiesto y analizar este cruce teatro-filosofía en el corpus, al mismo tiempo, que dialogar filosóficamente con el corpus teatral-filosófico de Infante.

Sobre la investigación

La investigación se ha propuesto, entonces, desarrollar un análisis histórico, teórico y filosófico de la poética de Manuela Infante, a través del abordaje de sus montajes profesionales estrenados en Chile y la vasta producción teórica, académica y de divulgación disponible a la fecha, consolidando así, una investigación que dé cuenta de la envergadura y relevancia de su producción artística e intelectual.

De este modo, nos hemos propuesto, por un lado, aportar al desarrollo de una historiografía del teatro posdictadura en Chile, a través del análisis de una de las principales referencias artísticas del teatro del nuevo milenio a la fecha, a través de la activación de archivos y puesta en diálogo de diversas fuentes

que permitan situar históricamente el trabajo de Infante. Por otro, indagar en las relaciones que se establecen entre la poética de Infante y las principales discusiones de la teoría teatral, a través de la caracterización de recursos transmediales, procedimientos performativos y estrategias autorreflexivas en el corpus. Y, finalmente, dialogar desde una perspectiva filosófica con el corpus propuesto y los registros de declaraciones teóricas, metodológicas, filosóficas y referentes artísticos de la autoría, a través de una sistematización de fuentes afines y su incorporación en el análisis.

Teatro contemporáneo como problema teórico y filosófico

La noción de *teatro contemporáneo* supone un doble desafío. Por un lado, la ineludible discusión sobre *lo contemporáneo* que la historiografía y la filosofía han hecho suya y que conecta directamente con la teoría del arte contemporáneo en la problematización de la relación obra-época. Luego, por otro lado, el desafío que implica abordar la propia categoría *teatro* a la luz de aquellos planteamientos.

En este marco, es necesario pensar los procedimientos formales, no solo en relación con una determinada trama discursiva que selecciona u organiza materiales de una dramaturgia y puesta en escena, sino también, en relación con una disputa teórica y de campo que en las

últimas décadas ha venido dando espacio a la interrogación de la categoría *teatro*⁶. Se trata de un teatro que, en su dimensión de producción artística, participa y dialoga con las impugnaciones a un modo de comprensión del teatro que se había quedado para sí el significado completo de la categoría. De algún modo, las obras han querido participar, también, junto a la teoría, de la pregunta *¿qué es el teatro?* Esta pregunta es la misma que moviliza ya a Artaud (2002 [1938]) cuando denuncia que “durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo” (p. 75), o que lleva a Juan Villegas (2014 [2000]) a interrogar la idea de teatro “establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento” (p. 35). Y aún 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). La categoría *teatro* está en disputa y los procedimientos formales y las tramas discursivas comienzan a anudarse a partir de obras que hablan de sí mismas, de sus condiciones de producción, de sus vínculos políticos, de su época, de sus agentes y su institución disciplinar.

Esta deriva del teatro (en cuanto) contemporáneo se vincula con una serie de impulsos propios del arte contemporáneo, como son: a) una

⁶ Nos referimos a “las últimas décadas” pensando, principalmente, en el plano nacional y regional en cuanto producción de obras y concepción de

prácticas, ya que de muchas maneras sería posible rastrear este asunto en términos históricos desde la coincidencia de la consagración-crisis del drama y la denominada reforma teatral.

tendencia a la liminalidad como estrategia de ruptura de una organización dicotómica entre arte y vida heredada de la Ilustración (Diéguez, 2014 [2007]), b) una permanente búsqueda de nuevos soportes exhibitivos, entendidos ahora, como aparatos técnicos (Benjamin, 2003 [1936]) que permitan articular una reflexión sobre la forma de exposición y relación con el espectador (así como sus posibles interacciones)⁷, c) un carácter experimental (Menke, 2017 [2013]) tendiente a interrogar el grado cero disciplinar, d) una articulación meta-política (Rancière, 2012 [2004]), en tanto la obra trabaja sobre la frontera arte-vida como exaltación o borramiento frente a la pregunta por su participación en el continuo social, e) una tendencia a la síntesis y el minimalismo también como relación entre condiciones de producción, época y obra, f) la apertura a considerar como dramaturgia un espectro mucho más amplio que el de la literatura dramática, g) la trama desjerarquizada de los medios que producen la dimensión material del acontecimiento teatral (de Toro, 2004), h) la conciencia de performatividad (Fischer-Lichte, 2014 [2004]) que exalta “el aquí y el ahora” en que el teatro se produce y consume, y, finalmente, i) la exaltación de la conciencia de la obra de arte sobre sí, a través de construcciones meta-significantes que persiguen un efecto de metateatralidad, autotematización y autorreferencia formal.

⁷ 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).

⁸ Para una profundización en el vínculo entre arte contemporáneo y teatro contemporáneo véase:

Estas últimas tres dimensiones serán retomadas más adelante en la caracterización de estos conceptos clave: transmedialidad, performatividad y autorreflexividad.

Esta breve caracterización⁸ estaría atravesada por dos imperativos del arte contemporáneo, siguiendo a Aira (2016 [2010]), el de la desestabilización de un conjunto de valores (respecto a las propias tradiciones disciplinares, por ejemplo) y la democratización (renovación de la pregunta por las masas ya inaugurada con las vanguardias). A su vez, dicha caracterización se aloja en un giro categórico hacia la impugnación de la representación y la dicotomía ficción-realidad a través de la pregunta por lo real. Dice Millet (2018) que 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” (p. 94). Por su parte, en relación con el teatro, Sánchez (2007) dirá: “Si la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, solo representable como proceso” (p. 318), cuestión central para la autorreflexividad en el teatro contemporáneo, en tanto que los procedimientos exaltan el modo en que fueron concebidas las obras, trayendo al frente, a través de la misma puesta en escena, las interrogaciones en torno a su proceso o las hipótesis que lo guiaron:

Insunza, I. (2021). Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis. *Revista Artescena* 12, 17-33. Allí se puede rastrear, además, un desarrollo mayor respecto a estos rasgos que en dicha publicación fueron denominados “impulsos”.

¿Qué es el teatro? ¿Qué puede hacer?
¿Cuál es su sentido hoy? ¿De qué modo se
hace? ¿Qué piensan quienes lo hacen?

Consideraciones iniciales en torno a “lo real”

A continuación, nos detendremos brevemente en algunas discusiones en torno a lo real, comprendiendo que la desestabilización de la realidad (teoría de la relatividad) como una cuestión unívoca que es, al mismo tiempo, observada por un sujeto antes supuestamente íntegro y transparente (psicoanálisis), es un fenómeno capital a la hora de rastrear los recorridos de una genealogía de la autorreflexividad. Sigue Sánchez: “Sin embargo, la irreductibilidad de lo real a forma no anula la posibilidad de conocer la realidad e intervenir en ella” (p. 318). Es decir, si el real solo es concebible a través de la representación, no se trataría exclusivamente de un desfondamiento absoluto de la potencia de representación, sino de comprender el modo en que ambas dimensiones están entrelazadas en un contexto en que las artes insisten sobre lo real como realidad, es decir, como aquello que desborda las fronteras que la ficción enmarca y administra. Lo real como imposible, habilitaría un ámbito fenomenológico que establece una distancia respecto de la certificación metafísica, al mismo tiempo que la afirma. El real que subyace o trasciende la realidad en su inmanencia, refleja sobre la representación un espacio propicio para interrogar las posibilidades de aparición de lo real.

La autorreflexividad, ahora en específico, se aloja, por tanto, en una relación entre el real y la representación que no se reduce a un simple ordenamiento dicotómico de ontologías, o a un simple ejercicio de metarrelato, aún menos a un puro ejercicio meta-teatral (una obra [de teatro] dentro de otra obra [de teatro]). Al contrario, consecuentemente con el devenir del pensamiento de la segunda mitad del siglo XX (giro lingüístico, deconstrucción y crítica posmoderna, por ejemplo), la relación abre problemas y preguntas sobre la constitución misma de la realidad a partir de sus condiciones de aparición y ordenamiento en el relato. Dice Arendt (2017 [1972]): “la mentira puede servir para establecer o proteger las condiciones de la búsqueda de la verdad” (p. 17), y dicha afirmación no puede ser sino considerada aquí como una hipótesis que permite iniciar el abordaje del corpus, en cuanto anuda uno de sus asuntos centrales: la desactivación de un vínculo unívoco entre arte-vida que el modelo dramático supo ordenar con tanta eficacia. Dicho de otro modo, la ficción puede procurar las condiciones de aparición de lo real, temáticamente y conforme a sus propias operaciones materiales y formales en la escena. Sumemos a Arendt la hipótesis de Rojas (2020): “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” (p. 235). Dicha lucidez, para Rojas, podría ser rastreada desde la muerte de Dios (Nietzsche) como consagración de la autoconciencia radical del sujeto. Para Galende (2011), el propio llamado a politizar el arte (Benjamin, 2003

[1936]), en el contexto de las vanguardias, sería ya un desplazamiento hacia el desnudamiento de los procedimientos, cuestión que, como sabemos, marcó todo el devenir del arte moderno y contemporáneo del siglo XX, y que, en el caso del teatro en Santiago de Chile, se agudizó en la medida que los propios artistas se hicieron conscientes de asuntos como el giro performativo (Fischer-Lichte, 2014) y el impacto de la noción *Teatro Posdramático* (Lehmann, 2013 [1999]), en el marco de un teatro posdictadura tardío (2000-hoy).

Una de las estrategias que el arte contemporáneo encontró para esquivar la dicotomía clásica de la representación, fue procurar el ingreso de una dimensión psicoanalítica del término *real*. Tanto las prácticas artísticas como la teoría (Foster, 2001 [1996]) avanzaron hacia un entendimiento de lo real como trauma, repetición, retorno, *punctum* (Barthes, 2014 [1980]) y representación imposible, entre otros. Todo esto, evidentemente desde Lacan y sus posteriores lecturas, cuestión que se hace aún más evidente en el caso de Žižek (2016 [2014]): “lo Real invade la realidad, echando a perder su imagen” (p. 30) señalando la distancia entre real y realidad desde una perspectiva lacaniana. Esta cuestión coincide, a su vez, con el denominado *furor, impulso y fiebre* de archivo que se detona con posterioridad a la publicación de Derrida *Mal de archivo, una impresión freudiana* (1997 [1995]) en el campo de las artes visuales y la fotografía, según señala Guasch (2011).

Diálogos con investigaciones precedentes

Existe, además, un escenario forjado por la “aparente finalización de la historia a raíz de la desintegración del Imperio Soviético y del Bloque de los Países del Este, del fin de la guerra fría y de la reunificación alemana” (de Toro, 2011, p. 68), en simultáneo a las transiciones democráticas en América Latina. Este escenario pone al arte a mirar de frente la realidad, pero ahora desde el trauma histórico, lo que supone, también, una interrogación sobre el sentido de la representación y sus modos de funcionamiento. Para Badiou (2016 [2015]), lo real comportaría un imperativo, una condición categórica bajo la cual la realidad aparece como absoluta, bajo esa hipótesis y para enfrentar su abordaje, renuncia a partir desde el concepto y propone que “Hay que desplazarse de costado, o construir diagonales, para acercarse a lo real en un proceso cada vez singular” (p. 28). En el terreno del teatro, a nivel internacional, es pertinente consignar *Dramaturgy of the real in the world stage* (Martin [ed.], 2010) o el ya citado *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Sánchez, 2007) y, en relación al fenómeno local, es posible referir los estudios: *Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político* (Barría, 2018), *Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno Galvarino* (Duarte, 2013) y *Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno*

contemporáneo (Espinoza & Miranda, 2009), entre otros⁹.

Algunas relaciones en el ámbito que hemos descrito, han sido abordadas en la escena del teatro contemporáneo chileno por investigaciones precedentes, así también, habría que considerar aquí aquellas que aun distantes del problema específico o el objeto que hemos planteado, puedan dialogar epocal o categorialmente. Entre ellas podemos mencionar *El teatro chileno de la postdictadura* (Villegas, 2009), *25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia* (Villegas, 2010), *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile* (Carvajal & Van Diest, 2009), *“Un mapa en el suelo”: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario* (Opazo, 2009), *Pedagogías letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio* (Opazo, 2011), *La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad: Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno* (Contreras, 2005), *Dramaturgia nueva. Análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea* (Espinoza, Knuckey, Muray, & Zúñiga, 2006), *Escribir la escena. Trazar el presente* (Duarte, 2023), *Entre Actuar y Perforar. Perspectivas desde el cuerpo*

en el teatro chileno post dictadura (Manzur, Bonilla, & Cisternas, 2021), *Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90* (Hurtado, 1997), *Teatro chileno: historicidad y autorreflexión* (Hurtado, 2009), *Estrategias de escenificación posmodernistas con cita al romanticismo: autoconsciencia, exposición de los dispositivos de representación, esquizofrenia y pastiche en la obra las cosas también tienen mamá (2012) de la compañía de teatro la mona ilustre* (Cabrera [Duarte], 2018).

A continuación, discutiremos algunos asuntos provenientes de esta panorámica para la definición de las tres categorías ya planteadas. Cabe señalar que dicha discusión, dada la naturaleza de avance de investigación del presente escrito, se concentrará en la presentación de bibliografía ineludible y el diálogo directo de las categorías en relación con el corpus o parte de él. Asimismo, considerando el amplio desarrollo de estas categorías en diversas disciplinas, nos concentraremos en aquellos alcances que en mayor medida sintonicen con los usos al interior de la investigación.

Transmedialidad

⁹ Estas discusiones bibliográficas permiten solo una aproximación general al problema por el amplio uso que se ha dado a la categoría “lo real”, desde sinónimo de realidad o fragmento de ella hasta una concepción extraída del esquema lacaniano real-simbólico-imaginario, y donde, precisamente, podría interpretarse como “opuesto” a la noción de realidad; por esta razón en el siguiente apartado se ofrecen tres categorías teóricas más específicas para el abordaje del corpus. No obstante, siguen siendo de interés para esta investigación aquellas

discusiones bibliográficas que observen el problema de “lo real” en relación con la producción de Infante; así ocurre en Espinoza y Miranda (2009), por ejemplo, cuando se refieren a *Cristo*. Dice Hernández (2018) “Para Marco Espinoza y Raúl Miranda, la potencialidad de la obra radica justamente en poner en cuestionamiento los mecanismos conceptuales y objetuales de la lógica de representación de la realidad, ‘exponiéndola como una cadena de significantes que instalan por convención, lo real’ (82)” (p. 2).

En el vasto panorama de las teorías de medios y en nuestra época fecunda de terminología que incorpora el prefijo “trans”, continúan siendo pertinentes para nuestro interés sobre el teatro, las definiciones que el investigador Alfonso de Toro trabajó durante el cambio de milenio. Dice de Toro (2004): “Partiendo de los términos de transdisciplinaridad (sic), transculturalidad y transtextualidad empleamos el concepto de ‘transmedialidad’ (...) no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino una multiplicidad de posibilidades mediales en tensión” (p. 129), de Toro, además, aclara que “El prefijo ‘trans’ no se refiere a una nivelación de la cultura ni favorece el consumo, sino que se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluír diversas identidades y culturas en una interacción dinámica” (p. 114). Esta definición le permitió a Espinoza y Miranda (2009) examinar, en la escena local, la irrupción de determinados medios tecnológicos que parecían configurarse como tendencia estética (o incluso desarrollo de lenguajes) y como síntoma de época.

Esta desjerarquización de medios es en Infante, sin duda, una dimensión fundamental. Coinciden aquí algunas investigaciones sobre los montajes *Cristo* y *Xuárez* que comentaremos brevemente para establecer el problema. Dice Hernández (2018) sobre *Xuárez*: “La posibilidad de introducir los materiales transmediales como elementos fundamentales en la puesta en escena construye una lógica estética que vincula contenido y forma como factores híbridos que se desenvuelven desde una reflexión

del teatro en sí mismo” (p. 66). Es decir, para Hernández no solo se constataría el uso de recursos transmediales como una operación central en la obra, sino que esta dimensión conectaría directamente con lo que aquí hemos denominado autorreflexividad. Continúa Hernández: “La crisis de la representación y la incorporación de nuevas tecnologías permite develar que el proceso de transformación del teatro chileno contemporáneo se desarrolla con base en una lógica, más que narrativa, performativa” (p. 66); es decir, la articulación de aquellos recursos no perseguiría la simple optimización de una dramatización, aun epicizada/epizada, sino la generación de una intensidad “en donde todos los recursos, incluido el cuerpo actoral, funcionan en un sistema interdependiente” (p. 66), transformando la noción de teatralidad en su habitual repartición de función referencial y función performativa.

Por su parte, Salvatori (2017) declara en relación con *Cristo*: “La transmedialidad, importante característica de este montaje sigue la premisa anterior. Los medios superponen los planos reales y ficcionales, junto con alternar las cualidades de originalidad, realidad y verdad mediante la postproducción” (p. 117). Para Salvatori, la operación transmedial iría un paso más allá de la superposición desjerarquizada tendiente a trastocar la representación teatral dramática, ésta, derechamente, obraría sobre la repartición misma de la verdad en la impugnación de los modos convencionalizados de representación teatral. Continúa Salvatori: “Narrativamente, lo transmedial permite

multiplicar y dar simultaneidad a los espacios y los tiempos de la escena, en decir, recortar, repetir, concatenar las diversas escenas, generando copias de copias que construyen el universo hiperreal del montaje” (p. 117), dando como consecuencia la impugnación del relato mismo, tanto en el ámbito de la representación teatral, como de la representación del tiempo lineal a través de la historia y de lo que Benjamin denominaría “historicismo” (2009 [1942]). Por el contrario, lo que emerge es lo que Hurtado (2009) denominará “historicidad en el teatro” como una cuestión central en “la elaboración de la realidad que realiza el creador desde territorios marcados, demarcados y trascendidos por una compleja relación de sujeto/cuerpo histórico”, y que, al mismo tiempo, “implica la tarea de encontrar la(s) imagen(es) que impacta(n) en la sensibilidad histórica del espectador” (p. 144).

Performatividad

Mucho se ha dicho durante más de medio siglo sobre *performance*, *performativo*, *performático* y *performatividad*; en ese paisaje hay una cuestión que a estas alturas sería difícil refutar: el problema de la performatividad ha rebasado con creces las discusiones antropológicas sobre el arte y el abordaje de una disciplina específica. Aparece hoy como una categoría de producción y de análisis que da cuenta del alto impacto que los estudios de performance tuvieron sobre los estudios teatrales (Balme, 2013 [1999]) y la cultura en general. Hoy, ni artistas ni teóricos quedan indiferentes a la

comprensión de una estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2014 [2004]), en la que, a la base, están citados recurrentemente Austin (2016 [1962]) desde la teoría del lenguaje, o Butler (2017 [1999]) desde la teoría de género. En el campo local cabe mencionar el prolífico trabajo desarrollado por Mauricio Barría, del que se da cuenta en buena parte en su texto *Intermitencias* (2014). Así también, la comprensión de la categoría como una potencia umbral (Grumann, 2018), como trabajo vivo desde cierta lectura de Marx a través de Dussel (Albornoz, 2021), la relación del asunto con la práctica como investigación (Contreras, 2013) o algunas revisiones históricas sobre Performance en Chile, que también han aportado al desarrollo de la categoría (Brito, 2009; González, López, & Smith, 2016).

El uso específico aquí dice relación con el modo en que la articulación de los recursos escénicos permite traer al frente la presencia (Gumbrecht, 2005), intensificando la relación entre cuerpo, espacio y tiempo en nuevos modos de articulación, entre lo que se denominará “función referencial y función performativa” (Fischer-Lichte, sin fecha).

Siguiendo con Hernández (2018), el impacto de estas teorías ha permitido la reformulación de un teatro posmoderno “donde la investigación, el trabajo colaborativo, la performance y los usos de nuevas tecnologías se transforman en una poética que logra redefinir el lugar del texto dramático, la imagen y la puesta en escena” (p. 66). Para Hernández se trata, por tanto, de un asunto de articulación de la puesta en escena. Si ponemos esta idea en relación con la naturaleza de los

recursos antes descritos, aparecerán con cierta nitidez algunos usos de tecnologías que vienen a aportar en esas reformulaciones. Es el caso de Infante, pero rebasa extensamente el corpus de esta investigación. Dice Grumann (2021): “Todos estos grupos y compañías despliegan estrategias de escenificación en las que se explora la mediatización de la voz hablada, dislocándola del eje referencial tradicional (por ejemplo, a través de técnicas de granulación de la voz)” (p. 168). Es indudable que, para Infante, tanto la iluminación como el sonido, son piezas claves en la activación de esta performatividad y que estas modulaciones en el ámbito vocal coinciden plenamente con el fenómeno planteado por Grumann: “Lo que se sobrepone aquí es la materialidad performativa de la voz, por sobre lo que ésta quiere decirnos o hacernos entender” (p. 168). Esta cuestión es clave en la hipótesis propuesta sobre el modo y fin último de estas articulaciones de los recursos en Infante, que también “crea modificaciones tecno-electrónicas de la voz usando pedaleras, looperas, como remixes de lo sampleado previamente. Además, se genera una rehabilitación del coro y de la inmaterialización vocal en clave electrónica con medios lumínicos y procesos sonoros con síntesis modular” (p. 168).

Autorreflexividad

Entenderemos aquí la autorreflexividad como un impulso central del arte moderno y contemporáneo desde fines del siglo XIX en adelante (auge del naturalismo y crisis de la representación),

pero también, como un impulso propio de un teatro contemporáneo. En el caso chileno, este impulso aparece con claridad desde el inicio del nuevo milenio a través de un teatro que se pregunta por su sentido y posibilidad de ser, ejerciendo una autoconciencia que deviene discurso a través de la interrogación por sus formas. Por tanto, este impulso

operaría (...) como autotematización en la medida que las obras giran a hablar de quienes las producen o de su propia disciplina y (...) como autorreferencialidad formal, dejando a la vista los materiales y modos de proceder del propio teatro. (Insunza, 2021, p. 26)

Esta cuestión dialoga directamente con lo que Sarrazac denomina pulsión rapsódica y que es “una forma abierta que no tiene comienzo ni fin y cuyas partes se suceden unas a otras sin encadenarse. El espectador deberá operar sobre esa discontinuidad y reunir los fragmentos de una obra dispersa e incompleta” (Sarrazac, citado en Berlante, 2022, p. 5). Si la epicización/epización del drama ya comportaba una exacerbación de la conciencia de la obra, en cuanto tal, la pulsión rapsódica termina por radicalizarla en tanto estructura que referencia, primero que todo a sí misma; es por esta razón, que Sarrazac enfatiza que el sujeto rapsoda ha de dejar muy visibles las costuras que hilvanan esos fragmentos (p. 6).

Para Duarte (citado en Cabrera, 2018) “La autorreflexividad supone un teatro que «habla de sí mismo»” (p. 58), agreguemos: aun cuando pueda estar hablando de algo más y aun cuando en la mayoría de los casos efectivamente lo haga. Esto le permite “explorar las diversas

problemáticas de su especificidad: (...) sondear de qué manera se configura como lenguaje, sus procesos, su distinción con otras manifestaciones artísticas y con lo que lo circunda” (p. 58), cuestión que Infante realiza como consecuencia de las articulaciones de recursos y procedimientos “hasta poner en cuestión las bases mismas de la posibilidad de ficción en el teatro y sus limitaciones para representar la realidad” (p. 58). Complementa luego Cabrera que la autorreflexividad “es sinónimo de autorreferencialidad y metateatralidad, en el sentido de que comparten la misma problematización epistemológica de «desdoblar espontáneamente la ficción y la reflexión acerca y a través de esta ficción» (Pavis, 1983, p. 491) en diversas formas de materialización” (p. 59). Dice Pavis (1983): “De esta manera el trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva” (p. 310). Nosotros, por otra parte, proponemos diferenciar la metateatralidad, entendiéndola en un sentido más restringido (obra dentro de la obra), la autotematización, comprendida como el vuelco de las obras a hablar del teatro y el arte y, autorreferencialidad formal, derivada del proyecto épico en el que el solo desnudamiento del proceder ya implica un tipo de autorreflexividad.

La relación con Infante queda a la vista, no solo por la constatación de bibliografía que pone su producción artística en relación con la categoría, sino a partir de la pura descripción del fenómeno “meta”. Dice Thomas (2010): “La obra de Manuela Infante es una de las más interesantes del teatro chileno emergente de la última década, por su contenido autorreflexivo y amplio espectro

de alusiones culturales” (p. 181). Aparece aquí otra dimensión de la autorreflexividad que será central en Infante: si “la obra piensa”, ésta comporta un imaginario intertextual que lejos de ser concebido como pura referencia en el plano procesual de la obra, será integrada como parte de los materiales que dialogan al interior de la desjerarquización de los recursos. Continúa Thomas:

En su pieza *Juana* (2004) destacan las referencias a obras de Vicente Huidobro, Rodolfo Usigli y Bernard Shaw, que vinculan la concepción dramática de esta joven dramaturga chilena con los postulados estéticos y filosóficos de estos autores, en los que convergen arte, mito y memoria. (p. 181)

Esta cuestión, junto con coincidir en la idea de un diálogo filosófico presente en Infante, nos lleva a otra característica central en su producción: el abordaje de personajes que se sitúan a partir del procedimiento performativo, en un intersticio entre ficción y realidad; develando el carácter construido de los personajes históricos, al tiempo que dejando a la vista el modo de construcción que obra al interior del fenómeno teatral.

En este sentido, para Hurtado (2009), el giro de la mirada del artista sobre sí implicaría conflictividad y autorreflexividad, por esta razón, las obras “toman por protagonistas a los creadores de la poesía, de la escena y del pensamiento científico innovador, siendo las disyuntivas existenciales y políticas de la creación homologadas y recuperadas para la reflexión sobre lo social en su conjunto” (p. 146), como es el caso de *Juana* que la propia Hurtado aborda: “Ya remitiéndose a figuras históricas

emblemáticas, Juana, de Manuela Infante, realiza una brillante recreación, mediante el teatro dentro del teatro, del drama de fe de Juana de Arco envuelta en la guerra intestina de dinámicas de poder tortuosas" (p. 154). En este sentido, también interesa a Hurtado lo que Infante hace en *Cristo* "teatro dentro del teatro y vida como representación de sí misma (...) siendo imposible encontrar un lugar de «verdad» primera que esté fuera de la representación y del lenguaje" (p. 156). Sentencia Hurtado sobre el teatro chileno del nuevo milenio: "elabora su historicidad desde los lenguajes hiperbolizados de lo teatral, y al hacerlo, incluye al teatro mismo como otra práctica historicada de la cual hay que hacer y reconstruir críticamente su modo de re-presentar la representación" (p. 156).

Recursos transmediales, procedimientos performativos y estrategias autorreflexivas: conclusiones provisorias

Volviendo sobre Hernández (2018), diremos que el recurso transmedial y el procedimiento performativo derivan en una desestabilización de la dicotomía clásica del teatro moderno, ya que

La fragmentación del relato y la relaciones entre realidad-ficción y texto-es escenificación, permiten develar los mecanismos de producción de las obras teatrales y cómo éstas van construyendo la posibilidad de pensar en ellas desde una reflexión del teatro en sí mismo. (p. 66)

Para Salvatori (2017), el argumento desplegado en estas últimas líneas

explicaría la tendencia de Infante en su primera etapa, a trabajar sobre personajes que previamente convoquen algún tipo de construcción mental-cultural: "No es la primera vez que Infante escribe inspirada en personajes históricos —ha escrito ya sobre Prat, Juana y Cristo, obras homónimamente tituladas—, probando cuestionar los contenidos simbólicos que surgen en el imaginario colectivo de una comunidad" (p. 119). Esta cuestión, si bien se reformula hacia el desarrollo de su segunda etapa, no desaparece por completo. De algún modo, siempre opera una isotopía (por ejemplo, en el reino vegetal, la piedra y lo sedimentado), dicen Insunza y Solís sobre *Cómo convertirse en piedra*: "La obra se despliega en una polifonía sin protagonistas, dando lugar a una multiplicidad de relatos y sentidos que se van acumulando, como las capas sedimentadas que conforman las piedras" (2021, párr. 5), esta operación es fácilmente homologable a la realizada ya con personajes históricos, posicionando un núcleo sobre el que se vuelve superponiendo capas que no son nunca exclusivamente textuales, "repetir e intensificar los núcleos centrales de sentido (no sólo en la estructura de la obra, sino en todos los lenguajes escénicos que la conforman)" (2021, párr. 5).

Así, los recursos transmediales, los procedimientos performativos y las estrategias autorreflexivas tejen en la poética de Infante un pensamiento que no emana desde discursos textuales, sino de la disposición rizomática de la totalidad de las agencias que participan del hecho teatral. Esto le da una especificidad a su trabajo autoral, en relación directa con los problemas del teatro de su época y de su

época en sí, a partir de lo que Adorno (2004 [1970]) denominaría un compromiso descomprometido del arte. Nos interesa relevar, por tanto, el carácter y la potencia filosófica de esas relaciones, teniendo presente que esa densidad es, a su vez, conscientemente obrada por la propia autora: “el teatro se convirtió en un lugar donde yo podía hacer filosofía” (Infante en Barría & Insunza, 2023, p. 336).

Referencias

- Adorno, T. (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Aira, C. (2016 [2010]). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Barcelona: Random House.
- Albornoz, F. (2021). Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos del CILHA*, 35, 1-32.
- Arendt, H. (2017 [1972]). *Verdad y mentira en la política*. Barcelona: Página indómita.
- Artaud, A. (2009 [1938]). *El teatro y su doble*. México DF: Grupo editorial Tomo.
- Austin, J. (2016 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, A. (2016 [2015]). *En busca de lo real perdido*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Balme, C. (2013 [1999]). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Barría, M. (2018). Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político. En F. Blanco & C. Opazo (eds.), *Actores, demandas, intersecciones. Debates críticos en el Cono Sur*. Santiago: Cuarto propio.
- Barría, M. & Insunza, I. (2023). *Escenas Políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Oxímoron.
- Barthes, R. (2014 [1980]). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2009 [1942]). *La dialéctica en suspenso*. (P. Oyarzún, Trad.) Santiago: LOM Ediciones.
- Berlante, D. (21 de septiembre de 2022). *Aportes de la teoría teatral francesa para el abordaje y estudio de los fenómenos escénicos contemporáneos. El caso de Jean-Pierre Sarrazac*. Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/view/1702>
- Brito, E. (2009). El cuerpo performativo de los años 80. En *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (pp. 59-69). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Fac. Artes U. de Chile.
- Butler, J. (2017 [1999]). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, M. (2018). *Estrategias de escenificación posmodernistas con cita al romanticismo: autoconsciencia, exposición de los dispositivos de representación, esquizofrenia y pastiche en la obra las cosas también tienen mamá (2012) de la compañía de teatro la mona ilustre*. Tesis de Magister en Artes. Facultad de Artes: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Carvajal, F., & Van Diest, C. (2009). *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Contreras, M. (2005). La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad: Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno. *Acta Literaria*, 30, 151-168.
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, 21-22, 71-86.
- Derrida, J. (1997 [1995]). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Diéguez, I. (2014 [2007]). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Paso de Gato.

- Duarte, C. (2023). *Escribir la escena. Trazar el presente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Duarte, V. (2013). Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno Galvarino. *Apuntes*, 138, 40-51.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Espinoza, M., & Miranda, R. (2009). *Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: Ril Editores.
- Espinoza, M., Knuckey, J., Muray, N., & Zúñiga, O. (2006). *Dramaturgia nueva. Análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea*. Santiago de Chile: DETUCH.
- Fischer-Lichte, E. (2014 [2004]). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foster, H. (2001 [1996]). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- González-López-Smith, F. L. (2016). *Performance art en Chile*. Santiago: Metales pesados.
- Grumann, A. (09 de octubre de 2018). *Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales*. Repositorio UC: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4621?show=full>
- Grumann, A. (2021). Voces fuera de escena. El vocear tecno-mediado de la voz en el teatro. *Resonancias*, 49(25), 165-169.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Hernández, C. (2018). Transmedialidad y crisis de la representación en Cristo de Manuela Infante y Compañía Teatro de Chile. *Laboratorio*, 8, 1-25.
- Hurtado, M. (1997). Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90. *Apuntes*, 12, 13-30.
- Hurtado, M. (2009). Teatro chileno: historicidad y autorreflexión. *Nuestra América*, 7, 143-158.
- Insunza, I. (2021). Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis. *Artescena*, 12, 17-33.
- Insunza, I. & Solís, E. (29 de septiembre de 2021). Pensatividad, isotopía y, a pesar de todo, la dramaturgia. Revista Hiedra: <https://revistahiedra.cl/opinion/pensatividad-isotopia-y-a-pesar-de-todo-la-dramaturgia/>
- Manzur, S., Bonilla, J., & Cisternas, P. (2021). *Entre Actuar y Performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura*. Santiago de Chile: OsoLiebre.
- Martin, C. (2010). *Dramaturgy of the real in the world stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Menke, C. (2017 [2013]). *La fuerza del arte*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Millet, C. (2018). *El arte contemporáneo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Opazo, C. (2009). "Un mapa en el suelo": apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario. *Nuestra América*, 7, 127-142.
- Opazo, C. (2011). *Pedagogías letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2012 [2004]). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rojas, S. (2020). *Tiempo sin desenlace*. Santiago de Chile: Sangría.
- Salvatori, P. (2017). Repertorio teatral e internacionalización del teatro chileno: un estudio de caso. *Aisthesis*, 62, 109-129.
- Sánchez, J. A. (2002 [1999]). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros.
- Thomas, E. (2010). Intertextos y memoria en Juana de Manuela Infante. *Revista chilena de literatura*, 77, 181-192.
- De Toro, A. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-

medialidad'. En A. de Toro (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo* (pp. 105-159). Madrid-Frankfurt: Teoría y Práctica del Teatro.

De Toro, A. (2011). Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en El Desierto de Carlos Franz. *Taller de Letras*, 49, 67-95.

Villegas, J. (2009). El teatro chileno de la postdictadura. *INTI, Revista de literatura hispánica*, (69/70), 189-205.

Villegas, J. (2010). 25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia. *Arrabal*, 7, 87-96.

Villegas, J. (2014 [2000]). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Gestos.

Zizek, S. (2016 [2014]). *Acontecimiento*. México DF: Sexto piso.