

Cuerpo en resistencia, reflexiones sobre el cuerpo en lo real, en la calle y en la escena: *Mujeres de Paz Errázuriz, Somos + de Mujeres por la Vida y Cuerpo de Rodrigo Pérez*¹

Mayra Eltit Fuentes

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile

mayra.eltit@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3314-5700> 



e-ISSN: 3028-9718



Mayra Eltit Fuentes, 2025.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Eltit Fuentes, M. (2025). Cuerpo en resistencia, reflexiones sobre el cuerpo en lo real, en la calle y en la escena: *Mujeres de Paz Errázuriz, Somos + de Mujeres por la Vida y Cuerpo de Rodrigo Pérez*. *Liminal: Revista De investigación En Artes escénicas*, 3. <https://doi.org/10.69746/liminal.a58>

Revisado por pares
Recibido: 04-03-2025
Aceptado: 25-09-2025

Resumen

Este escrito consiste en un análisis del cuerpo en 3 ejemplos del periodo de dictadura y postdictadura en Chile, el trabajo fotográfico *Mujeres de Paz Errázuriz*, la manifestación *Somos +* convocada por el grupo *Mujeres por la Vida* y la obra teatral *Cuerpo* de Rodrigo Pérez. El objetivo es indagar en sus filiaciones, proponiendo que los tres casos conducen a la noción de un cuerpo que resiste y es soporte para cuerpos ausentes. De esta manera, se problematiza cada objeto mediante una mirada performativa, rizomática y posdramática, respectivamente, considerando diversos autores. En el análisis de *Mujeres*, se contempla el pensamiento semiótico de Héctor Ponce y María José Contreras para una lectura con perspectiva de género y se ahonda en el cuerpo como elemento político, sumando la visión de Andrea Soto Calderón y Elizabeth Grosz. Con respecto a *Somos +*, se dialoga con Amílcar Borges sobre lo colectivo y lo sociopolítico con la observación de Andrés Grumann y Francisco González. Finalmente, para *Cuerpo* se atiende la función historiográfica y performativa del cuerpo a partir de las reflexiones de Milena Grass y Nancy Nicholls, comprendiendo así los cuerpos presentes y ausentes.

Palabras clave: Cuerpo, Chile, Dictadura, Memoria chilena, Postdictadura.

Body in resistance, reflections on the body in reality, on the street and on the stage: *Mujeres* by Paz Errázuriz, *Somos +* by *Mujeres por la Vida* and *Cuerpo* by Rodrigo Pérez

Abstract

This paper consists of an analysis of the body in 3 examples from the period of dictatorship and post-dictatorship in Chile, the photographic work *Mujeres* by Paz Errázuriz, the demonstration *Somos +* organized by the group *Mujeres por la Vida* and the theater play *Cuerpo* by Rodrigo Pérez. The objective is to investigate their affiliations, proposing that the three

¹ Este trabajo corresponde a una versión extendida de la Ponencia presentada el 2024 en el 6to Congreso Iberoamericano de Teatro, en el marco del Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia.

cases lead to a notion of a body that resists and supports absent bodies. In this way, each object is problematized through a performative, rhizomatic and postdramatic gaze, respectively, considering various authors. In the analysis of *Mujeres*, the semiotic thinking of Héctor Ponce and María José Contreras is considered for a reading with a gender perspective and the body as a political element is explored in depth, adding the vision of Andrea Soto Calderón and Elizabeth Grosz. With regard to *Somos +*, a dialogue is held with Amílcar Borges about the collective and the sociopolitical with the observation by Andrés Grumann and Francisco González. Finally, for *Cuerpo*, the historiographical and performative function of the body is addressed based on the reflections of Milena Grass and Nancy Nicholls, thus understanding the present and absent bodies.

Keywords: Body, Chile, Chilean memory, Dictatorship, Postdictatorship.

¿Cómo pensar el cuerpo?

Estudiar el cuerpo se torna una problemática profundamente versátil, en tanto su configuración sintáctica, debido a la inclusividad del lenguaje que en su práctica ha adoptado nombres como “cuerpa” y “cuerpx”, así también en los modos de teorización a los que se ha enfrentado este elemento. En cuanto a la búsqueda de formas de nombrar y teorizar, se revisaron distintos teóricos y teóricas que abordan el cuerpo en Chile, con el fin de realizar un análisis que presente variedad de perspectivas al respecto². Estos fueron delimitados en lo artístico, lo histórico y lo rizomático. Lo artístico refiere a la semiótica, lo performativo y lo posdramático, teorías enfocadas en productos artísticos, dialogando con elementos propios de ese ámbito (escena teatral, performance, fotografía, acción de arte, etc.). Lo histórico guarda relación con la historiografía, teoría que dialoga de forma continua con la historia, testimonios y memoria. Por último, lo rizomático se encuadra en las ideas sobre fenomenología y espacio, presentando la conexión no jerárquica de múltiples elementos (ideologías, epistemología, biología, etc.) y subelementos, esto debido a los “Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro” (Deleuze, Guattari, 2004, p. 13). Desde allí se desprenden algunas lecturas esenciales para pensar el cuerpo en los casos de análisis de este escrito: la serie fotográfica *Mujeres de Paz* Errázuriz, la manifestación *Somos +* de *Mujeres por la Vida* y la obra teatral *Cuerpo* de Rodrigo Pérez. Sin embargo, los textos a utilizar como marco teórico y sus autores fluctúan entre los distintos ámbitos, de manera que lo rizomático se conecta a lo histórico, lo histórico a lo artístico y así. Comprender quiénes han sido, la perspectiva con que realizan sus estudios, las teorías extranjeras y prácticas con las que dialogan para llegar a sus nociones particulares del cuerpo, permitió decidir bajo qué perspectivas guiar este escrito y pasar de la pregunta ¿Qué es lo que amarra el interés del estudioso(a) teatral chileno(a) en el cuerpo? a ¿qué es lo que amarra mi interés en el cuerpo? Antes del análisis que busca responder esto, se comentará brevemente la delimitación teórica recién mencionada, el encuadre metodológico y los objetos de estudio.

La semiótica, lo performativo y lo posdramático

En relación a lo semiótico, María José Contreras es una de las principales exponentes en Chile, abordando principalmente el tema del cuerpo, la memoria, el activismo y el feminismo. La *performer*, directora teatral y Doctora en Semiótica ha investigado la Semiótica del Cuerpo, debido a su escasez en los estudios semiológicos tradicionales, así también por la poca variedad de esta teoría en idioma español. En sus palabras “La semiótica del cuerpo se ocupa de la estesia en cuanto dimensión sensible de la experiencia, de las articulaciones del sensible (sinestesia, polisensorialidad), de la dimensión somática de la memoria y por ende también de la

² La primera versión de este escrito comenzó a gestarse el año 2020 como un ensayo para el Curso Estudios Teatrales en Chile impartido por Andrés Grumann en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Para realizar aquel trabajo se revisaron distintos autores y lentes metodológicos. Aquello, más búsquedas posteriores, fue formando las referencias bibliográficas del presente escrito. Se agradece a los profesores del Certificado de Estudios Teatrales UC por los saberes compartidos en aquel periodo.

estética.” (Contreras, 2012, p. 14) A partir de ese paradigma particulariza esta noción nombrando al cuerpo como algo que no puede ser definido fijamente, pues es diverso y está en constante cambio. “El cuerpo está en constante movimiento, y no me refiero solo al desplazamiento espacio temporal sino también al lugar simbólico que ocupa e impide que pueda ser “atrapado” en categorizaciones.” (p. 3). Otro exponente de la Semiótica en Chile es Héctor Ponce, Doctor en Literatura y Doctor en Semiótica, quién ha desarrollado investigaciones en torno al Teatro Latinoamericano, los Estudios Teatrales y la Semiótica. Desde su perspectiva, se comprende una relación más cercana entre la semiótica, el cuerpo y la escena, considerando el pensamiento de Erika Fischer-Lichte para resaltar la noción de acontecimiento como un nuevo marco de estudio y la relación entre corporalidad y signicidad. De este modo, para Ponce “este es el verdadero giro copernicano que en el contexto de los estudios teatrales ha permitido incorporar lo que ninguna semiología o semiótica del teatro estuvo dispuesta a validar (o reconocer) durante décadas: el cuerpo.” (2013, p. 62) En otras palabras, ve en él un nuevo objeto de estudio para las artes y la Semiótica, incidido por los cambios en la práctica y teoría teatral y el surgimiento de los estudios de la performance.

Respecto a lo performativo, es coherente pasar, en primera instancia, por las reflexiones de John L. Austin o por las ideas de Judith Butler. Por un lado, Austin con su ensayo *Como hacer las cosas con palabras* (1962), presenta los enunciados performativos, refiriéndose a la capacidad de lenguaje para transformar la realidad, de aquí ejemplos clásicos como “los declaro marido y mujer” o “bautizo este barco”, etc. Por otro lado, Butler, en relación a las teorías de género presenta la performatividad como la característica del género para hacerse y deshacerse a través de acciones, es decir del performear de cada día. A partir del entendimiento de esta noción como lo relativo al accionar real y que no preexiste, la autora y Doctora en Filosofía Andrea Soto Calderón, realiza una interpretación adecuada para considerar la performatividad en lo visual, desarrollando indagaciones en torno a la experiencia estética, la imagen y los medios. Así se considera su interpretación en el libro *La performatividad de las imágenes*, donde analiza este concepto explicando que la performatividad “puede ser fecunda en relación a las imágenes, en términos de la capacidad de hacer advenir una realidad que no les preexiste” (2020, p. 69). De este modo, presenta una manera de analizar lo que producen los medios visuales, tanto en su concepción (el momento en que es sacada la fotografía por ejemplo) cómo al ser presenciadas, ya que, argumenta que incluso allí pueden provocar algo en quién las observa. De ahí que “esta noción nos permite pensar la compleja tensión entre formas de ser, formas de ver, formas de hacer cuestionando la categoría de acción (...) hace posible pasar de la pregunta por ¿qué son las imágenes? a ¿qué hacen las imágenes?” (p. 73). Presenta así un lente adecuado para este análisis, pues además de considerar lo semiótico, está la pregunta por la capacidad del cuerpo fotografiado para producir un efecto mediante su imagen, que lleva a pensar también en la acción de ser fotografiado y lo circundante a aquello. Por otra parte, el estudio de lo performativo en Chile más ligado a lo teatral y al enfoque corporal ha germinado gracias a diversos teóricos y teóricas, entre ellos Andrés Grumann, docente y Doctor en Estudios Teatrales y de la Danza. Mediante el lente performativo y posdramático de sus investigaciones resalta el cuerpo del actor y espectador, como elemento generador de relaciones más allá de las interpretativas, es decir, surge un cuerpo vivo que convive en un mismo espacio con otros, desmarcando el texto para dar paso a las implicancias de las materialidades escénicas. Respecto a esta nueva disciplina práctica y teórica (performance), explica la aparición de lo vivo en la escena:

Central e íntimamente ligado a este nuevo concepto fue el cuerpo de quienes participan de una performance. Detrás del gesto corporal surge la necesidad de clausurar la noción de representación, entendida como personificación para remarcar la presentación autobiográfica del performer, su presencia auténtica en escena (2008, p. 128)

De esta manera, cuando se habla de performatividad resulta elemental considerar la irrupción de lo real en distintas disciplinas y a través de variados mecanismos.

Por último, para hablar de lo posdramático se hace necesario referirse a Hans Thies Lehmann, quien acuña este término como una forma teatral que enfrenta a la hegemonía literaria, proponiendo el posible desprendimiento del drama y la apertura a nuevos senderos de experimentación escénica. En una

entrevista dada en la Cátedra Ingmar Bergman UNAM, le preguntan sobre el lugar del cuerpo dentro del Teatro posdramático y él responde que “hemos llegado a comprender que el teatro es esencialmente algo relacionado con el cuerpo” (Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 0m50s), de forma que el enfoque se desplaza de las emociones y el texto, para ponerse en la corporalidad. En su libro *Teatro Posdramático* explica, de hecho, que el apego a lo dramático dejaba al cuerpo como un adorno más dentro del enmarañado de la escena “antes del movimiento moderno la realidad física del cuerpo era un elemento eminentemente incidental para el teatro (...) entrenado, disciplinado y modelado al servicio del significante” (2013, p. 346). Así, la diversidad de formas corporales y la influencia de las tecnologías y vanguardias, fueron marcando la noción de un cuerpo que permitía abordar la escena sin la necesidad de un relato textual, como si el cuerpo generara narración en sí mismo o experiencia significativa, tomando mayor agencia en la contemporaneidad.

Lo historiográfico

Tomando las palabras de la mexicana Genevieve Galán Tamés, Doctora en Historia, esta disciplina (historiografía) es una forma de analizar el cuerpo en cuanto a su función histórica, social y biográfica. Por ende, al ser el cuerpo un elemento importante en la configuración de las sociedades, las culturas y civilizaciones, se convierte también en un objeto de estudio:

La conceptualización del cuerpo como objeto de estudio de la historia –elaborada a partir de la década de 1970– tuvo mucho que ver, en un primer momento, con intelectuales de las vecinas ciencias sociales. Los planteamientos que éstos aportaron y la recepción favorable dentro del ámbito histórico contribuyeron a otorgarle al cuerpo su estatuto de objeto histórico legítimo. (Galán, 2009, p. 169)

De este modo, este lente metodológico tiene relación directa con otras disciplinas, como la Historia y la Sociología, permitiendo una mirada sujeta a las características de estos estudios. Una de las exponentes chilenas que ha desarrollado investigaciones desde la Historiografía es Milena Grass, profesora y traductora, Magíster en Estudios Latinoamericanos y Doctora en Literatura. Entre sus investigaciones, se resalta el tema de la memoria y la historia en relación al teatro. Generalmente focaliza su estudio en el texto, pero, atisba acercamientos a un análisis historiográfico del cuerpo en algunos de sus escritos. Junto a Nancy Nicholls, Historiadora y Phd en Sociología, realizaron una investigación en torno a la historiografía y memoria en las prácticas teatrales. En un capítulo del compendio *Investigación interdisciplinaria, cultura política, memoria y derechos humanos* (Alina Donoso y Juan Sandoval), realizan un análisis sobre obras que han tratado el tema de la memoria en dictadura, entre ellas *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez, defendiendo este trabajo como indicio de una perspectiva puesta en el cuerpo de la escena y sus implicancias dentro del acontecer y en la memoria histórica.

Lo rizomático

Respecto a lo rizomático se consideran las reflexiones de Félix Guattari y Gilles Deleuze en el libro *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (1980), para analizar la conformación de un cuerpo colectivo en la manifestación *Somos+* de Mujeres por la Vida. A partir de esta lectura se entiende el rizoma como un sistema de interconexión, heterogeneidad y multiplicidad entre elementos. En palabras de Deleuze y Guattari “Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas.” (2004, p. 12), esto desde el punto de vista botánico, sin embargo, plantean como los animales cuando van en manada también se organizan de forma rizomática (p. 12). Este modelo de organización lo proponen para contrarrestar la figura del árbol, que plantea una jerarquía entre la raíz, el tronco y las ramas (p. 11) es decir, al llevar esto al pensamiento, algunas ideas quedan por encima de otras. En cambio, la noción de rizoma permite una desjerarquización y la posibilidad de comprender todos los elementos como partes importantes de un mismo entramado. Así, esta teoría presenta los principios de conexión y heterogeneidad,

principio de multiplicidad, principio de ruptura asignificante y principio de cartografía y calcomanía. Finalmente, esta idea logra atravesar diversas disciplinas como la filosofía, educación o las artes escénicas. Por ejemplo, se puede entender lo posdramático en relación a esta teoría, al comprender que se deja atrás la jerarquía del texto y su representación por el encuentro de diversos elementos en la escena, muchas veces de forma simultánea y con igual importancia entre ellos. Por otro lado, al analizar la manifestación se expondrá cómo en fenómenos sociales puede también comprenderse esta idea.

A partir de lo anterior se utiliza para esta investigación un encuadre metodológico del tipo cualitativo. Se seleccionaron algunas fotografías o escenas³ que captaron más la atención durante los primeros visionados de los trabajos escogidos, estas son descritas y analizadas bajo los diferentes lentes teóricos expuestos anteriormente, poniendo los casos en relación a algunos autores o conceptos. Así, además de desglosar el interés personal por estos ejemplos y la noción de un cuerpo en resistencia, se pretende aplicar variadas maneras de concebir y repensar el cuerpo en lo real, en la calle y en la escena.

¿Qué cuerpos?

Para esta investigación se decidió trabajar con tres casos que presentan el cuerpo chileno en diferentes medios (fotografía, movilización social y teatro), enmarcados en el periodo de dictadura y postdictadura en Chile. Si bien, cada cual cuenta con sus particularidades, se plantea que todos presentan lo real mediante la encarnación de un cuerpo en resistencia, desde momentos más explícitos como sucede en el ejemplo de la manifestación analizada hasta momentos en que se cruza lo ficcional con lo real, como ocurre en la obra teatral. Además, dado el contexto y las problemáticas planteadas en cada ejemplo, se considera que estos cuerpos son soportes de cuerpos ausentes.

El primer trabajo a analizar es la serie fotográfica *Mujeres* (1992) de la fotógrafa chilena Paz Errázuriz, reconocida por retratar comunidades marginadas como personas en situación de calle, artistas circenses, trabajadoras sexuales, personas discapacitadas, entre otros. Sus fotografías han sido exhibidas y reconocidas nacional e internacionalmente, recibiendo en 2017 el Premio Nacional de Artes Plásticas en Chile. La elección de esta serie se debe en primera instancia a un gusto personal, fundamentado en la búsqueda de referentes visuales que exaltarán la presencia de mujeres en distintas épocas, luego de unos años con fuerte representación feminista en Chile⁴. A la vez, se considera que esta muestra fotográfica no ha sido tan investigada a diferencia de otros trabajos más conocidos como los presentados en el libro *La Manzana de Adán* (1990) que realizó junto con la escritora Claudia Donoso o *El infarto del Alma* (1994) junto a la escritora Diamela Eltit.

A continuación, se analizará la manifestación *Somos +* convocada por la agrupación Mujeres por la Vida. Este colectivo se conformó durante la dictadura chilena, a partir de 1983, con el fin de realizar actividades políticas por la democracia, la paz, el bienestar, la solidaridad y la justicia ante los crímenes cometidos. El puntapié inicial se dio el 29 de diciembre de ese año, mediante un evento en el Teatro Caupolicán de Santiago al cual acudieron más de diez mil mujeres. Desde entonces, comienzan a organizar diversas manifestaciones en el espacio público, entre ellas la convocatoria del 30 de octubre de 1985, bajo la consigna *Somos +*. En este caso, se utiliza como medio para el análisis el Documental *Somos más* de Leopoldo Correa Poblete, Pedro Chaskel y Pablo Salas. Se considera este segundo caso, pues, hay motivaciones similares a las presentadas anteriormente, una búsqueda desde una perspectiva situada de las memorias encarnadas del ser mujer en Chile. En otras palabras, se pretende visitar este pasado y “trenzar su recorrido con lo que sucede actualmente” (Cifuentes, 2023, p. 336), observar el cuerpo colectivo de este ejemplo ante las amenazas actuales, visitar las estrategias de entonces y pensar el hoy.

Finalmente se desarrollará el análisis de *Cuerpo* que corresponde a la primera obra de la trilogía teatral *La*

³ Para este análisis se seleccionaron 5 fotos de la serie *Mujeres*. Para *Somos +* se analiza el documental de Pedro Chaskel, Leopoldo Correa Poblete y Pablo Salas, se adjuntan dos capturas de pantalla para acompañar la lectura. Para *Cuerpo* se analiza un video de la obra proporcionado por Rodrigo Pérez, igualmente se adjuntan capturas de pantalla de algunas escenas analizadas.

4

Patria, de la compañía La Provincia, dirigida por el actor y director Rodrigo Pérez, junto a la dramaturgista Soledad Lagos. Estos trabajos fueron estrenados entre el año 2005 y 2006 en Santiago de Chile y presentaban como eje la construcción identitaria “tanto individual como colectiva” (Gecele, 2023, p. 192), mediante lo testimonial. Se elige la obra *Cuerpo*, pues marcó un hito en la historia teatral del país debido a que presentó una “propuesta escénica performativa, anticipando formas que posteriormente son usadas en la escena teatral chilena” (Cornejo et al., 2025, p. 42), de esta manera, la obra se volvió un referente habitual para las siguientes generaciones. Si bien existen algunas investigaciones previas sobre este trabajo, en ese caso se busca el vínculo con los demás casos expuestos y el foco principal es el cuerpo y la performatividad.

Análisis Mujeres: cuerpo que resiste en lo real

Mujeres de Paz Errázuriz captura a chilenas de diversos territorios, edades, clases sociales, profesiones y etnias. A partir de esta colección fotográfica, plantea que le interesa “fijar una época, sobre todo una época recién salida de la dictadura militar” (Errázuriz, pág. web). Presenta cuerpos inmersos en sus realidades, lo cual implica una complejidad de análisis por la irrupción de lo real y cierta performatividad. Para comprender esto, se hace necesario retomar las reflexiones de Andrea Soto Calderón, según ella

no toda imagen tiene el mismo potencial performativo, hay imágenes que constriñen sus figuras, pero también hay imágenes que cuidan su reserva emancipadora, desafían a la mirada, al cuerpo y a la comunidad en la que se inscriben y circulan (Soto, 2020, p. 76)

Es decir, en este trabajo y en los trabajos de Errázuriz en general se podría hablar de una performatividad, pues generan un contacto con la realidad que repercute en quién le observa, incluso décadas después de su concepción. A esto se suma que se imprimen en el formato de la imagen, siendo un punto de reflexión, cómo se configura lo vivo en lo estático.

Para empezar a profundizar en estas ideas, se considera la definición de Héctor Ponce para *persona semiótica* en su texto *Aproximaciones a una teoría de la representación II. De la materialidad y la producción de sentido*. Allí vislumbra un lente semiótico claro para observar la fotografía de Paz Errázuriz, definiendo este concepto como lo que “remite de manera indefectible a la individualidad del que ha vivido o transitado un determinado espacio de experiencia” (Ponce, 2019, p. 80). Es decir, al ver las fotos de una buceadora, pescadora, organillera, entre otras, ocurre un traslado a una época vivida o conocida por la historia heredada, un viaje a la memoria identitaria. Asimismo, Ponce menciona respecto al trabajo de Errázuriz que “la humanidad de sus retratos hace visibles los rasgos más recónditos de la identidad chilena, cubriendo un amplio rango de subjetividades de extramuro, periféricas” (p. 80), nombrando en su escrito a distintos grupos presentes en otras series fotográficas. De cierta manera, aquellas personas retratadas presentan una temporalidad donde sus vidas fueron amenazadas más allá de la vulnerabilidad que en un principio encarnaban, pues la dictadura terminó afectando a todo el entramado social, incluso después en la transición a la democracia.

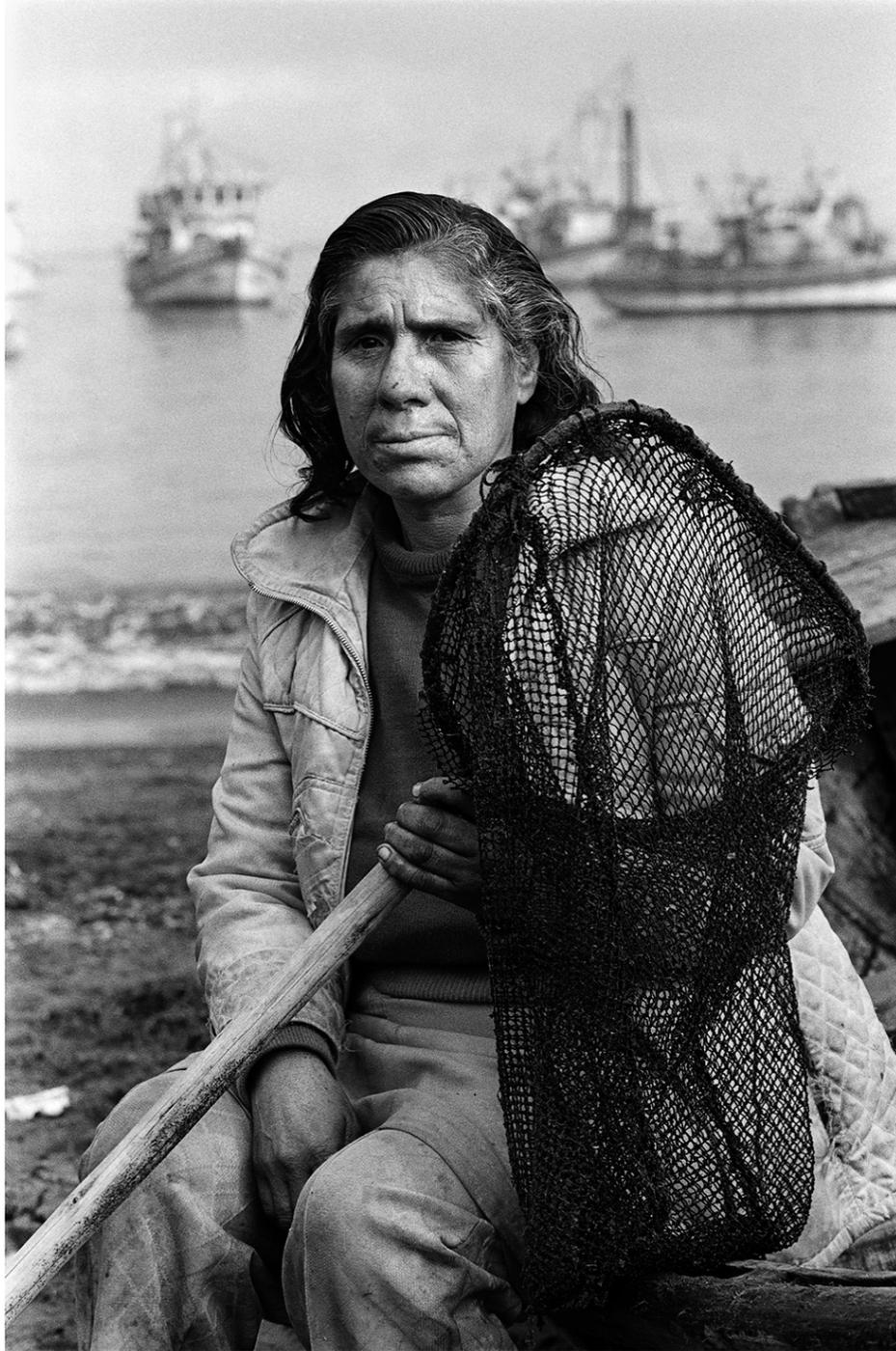
Por otro lado, esto se conecta a la perspectiva de María José Contreras quien desglosa el término *semiótica del cuerpo* en su artículo *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*, describiendo al cuerpo como “el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido” (Contreras, 2012, p. 14). Además, defiende la importancia de este lente analítico, pues permite poner el ojo en la corporalidad como contenedora de huellas, de otras interacciones y por ende de memoria (p. 24). De esta manera, las personalidades retratadas necesitan de un cuerpo soporte de significados y experiencias en su relación con el mundo. En sus palabras, la semiótica del cuerpo “permite analizar la captación del sentido en lo cotidiano” (p. 27) y explica que se relaciona con las prácticas performativas, donde las personas se comunican y afectan continuamente. De este modo, las fotografías seleccionadas podrían observarse tanto por un lente semiótico como performativo, en que aparecen historias deducibles y momentos presentes evidentes. Se atisba además una perspectiva de género en su performatividad, no solo por el sentido que producen los cuerpos, sino también por su accionar o modo de ser y habitar el mundo. Aquí, vale recordar las reflexiones sobre performatividad desde la perspectiva de Butler, en que el género se hace, se performa.

Lo primero que capta mi atención es que las une una organicidad respecto a su habitar. Sus corporalidades, vestimentas y el espacio que ocupan dan señales de encontrarse en sus respectivas realidades, mujeres mostrándose sin tapujos ni representaciones. Esto contrasta con lo que podría verse en publicidades de la época u otras fotografías empeñadas en generar una imagen ficticia. Andrea Soto Calderón explica que “La noción de performatividad aporta un cambio de naturaleza del problema que atañe a los modos de representación (...) conduce a instalarse entre-imágenes en sus configuraciones y sus funcionamientos (...) queda excluida toda visión voluntarista o constructivista del pensamiento” (p. 73). De este modo, una de las maneras en que se puede analizar este tipo de imagen, es desde un lente performativo, pues se omiten las interpretaciones en relación a elementos representativos. Podría decirse que en estas fotografías, por el tipo de trabajo que realiza Errázuriz, no hay una voluntad o construcción de cierto imaginario, las fotos son lo que son, un pedazo de lo real. Por ejemplo, en las imágenes 3 y 4, se ve que están accionando. Una de ellas, en una playa, carga un saco, esto en conjunto a su vestimenta, hace deducir que trabaja. Lo mismo ocurre con la que se ajusta el traje de buceo, da a entender que lo maneja, lo cual se confirma al saber por la descripción de la colección que es una buceadora. Ambas están realizando acciones en espacios particulares de desenvolvimiento, no se les ve posando en pos de un resultado ficcional, sino que realmente las fotografiaron en sus espacios de trabajo. De esta forma, se desestabiliza la noción patriarcal de la mujer relegada al hogar, al rol de esposa y madre, aparece un cuerpo que se despliega, que al ser fotografiada destaca y levanta también a otras mujeres que pueden reflejarse en ellas.

Fotografía 1



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5



Por otra parte, los cuerpos de la fotografía 1, 2 y 5, están quietas, en espera, sin embargo, detalles revelan información sobre su accionar. La primera, tiene una bolsa en una mano, con pan o algo parecido, y en la otra tiene un bastón. Ese cuerpo con los hombros caídos, los pies posados en el suelo con zapatos similares a los escolares, el pelo gris y las arrugas, muestra el paso del tiempo, se deduce que recorrió un camino y seguirá recorriendo luego de la pausa. Esta aparición de lo vivo, no necesariamente accionando, sucede también en las fotos 2 y 5. Están quietas, pero podría pensarse que no por mucho, que en cualquier momento sus manos se moverán, que el paisaje cambiará, que sus ropas se arrugarán, al igual que sus rostros. Se sabe que sus respiraciones continúan, que sus realidades suceden frente a la cámara, que el paso del tiempo en sus corporalidades presenta una vida en la imagen. Es distinto observar una fotografía ficcional donde el ojo podría perderse en los arreglos del producto final, en este caso, el registro de lo real provoca otra percepción del cuerpo y la imagen. Nace así, desde mi visión, una performatividad, porque se concibe lo vivo como parte de lo estático y al cuerpo como un elemento profundamente político, pues subvierte estereotipos del género y lo privado se vuelve público, así los cuerpos se levantan a sí mismas y a otras. La decisión de fotografiar sus diversidades las subleva. Respecto a esto, Elizabeth Grosz realiza desde la danza un alcance sobre la fuerza que produce un cuerpo “el cuerpo es el espacio para la emanación de la voluntad de poder (o de voluntades varias), un lugar intensamente energético” (Grosz, 1994, p. 147). Aquella voluntad de poder puede asociarse al modo de accionar y habitar el mundo, que en este caso puede reflejarse en lo individual y en lo colectivo. De manera que, incluso en quietud los cuerpos sorprenden e irradian la performatividad de sus vidas. Así, aparecen cuerpos que, mediante la fotografía, se reivindicaban a sí mismas y a otras similares, levantan la noción de mujer multifacética, no relegada a un espacio, sino a diversos presentes particulares.

Análisis Somos +: Cuerpo que resiste en la calle

Isabel Gross, en su investigación *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena* (2015) realiza una recopilación de organizaciones a lo largo de Chile que luchaban por la democracia y los derechos de la mujer. Con respecto a Mujeres por la Vida, explica que su orgánica era horizontal, sin jerarquías y que decidían mediante consensos. (2015, p. 15) Así también, menciona que eran de distintas profesiones y partidos políticos, sin que eso generara conflicto. En su escrito se comenta “Y siempre se demostraban unidas en la calle: en las palabras de Chela, ‘o nos detenían a todas o a ninguna’ (‘Testimonios de mujeres líderes...’ 53)” (Gross, 2015, p. 13). Esto permite vislumbrar cómo funciona este cuerpo colectivo, las individualidades dan paso a una célula mayor que necesita de esta unión para existir. Un ejemplo de esto es cuando se presentan en la calle, ampliando la participación y siendo una célula aún mayor. Por ello, se analizará el cuerpo colectivo en *Somos +*, una manifestación de 1985, en la cual la agrupación convocó a mujeres de diversas edades, colores políticos y estratos sociales, a marchar desde tres frentes con tres consignas, llegando aproximadamente 2000 mujeres a la Plaza Carlos Antúnez, en la comuna de Providencia en Santiago (De la Fuente, 2017).

A partir del Documental de Leopoldo Correa Poblete, Pablo Salas y Pedro Chaskel, se observan algunas mujeres con pancartas, varias con un papel en el pecho con el nombre de la convocatoria y otras ordenadas agarrando una cinta roja. Los distintos cuerpos caminan, pero no individualmente con direcciones propias, si no que siguen un mismo camino que si bien varía, persiste. A momentos se quebranta cuando las fuerzas policiales atacan, ahí más de una debe alejarse, repercutiendo en el resto, separándose y volviendo luego a juntarse.

Para comprender esto, se puede pensar en la fascia, el tejido conectivo que recorre el cuerpo. Si un punto de este elemento membranoso se moviliza, arrastra consigo a los demás. Por eso se vincula con el *rizoma*, pues según Deleuze y Guattari entre las cosas hay “una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (p. 29) Es decir, una interconexión donde cada elemento se afecta por los demás. Asimismo, se puede relacionar con las marchas, porque, al ser una gran masa ocupando un determinado espacio, cualquier cambio la modificará incluso a nivel individual. Por ejemplo, si hay menos gente el accionar será distinto a cuando hay demasiada gente, causando una menor movilidad de los cuerpos involucrados. Amílcar Borges, en su libro *Dramaturgia Corporal (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)* presenta

una perspectiva rizomática al concebir el “campo y el cuerpo en conjunción como potencia de atracción y tendencia extensiva que magnetizan, yuxtaponen, captan y alteran formaciones y fuerzas de impresión y multiplicidad ontológica” (2011, p. 41) Es decir, ocurre una interrelación constante con el entorno, lo cual se adhiere al principio de rizoma. Por ejemplo, al hablar de un ejercicio de su práctica corporal llamado *Mandala*, presenta una frase que resume este acontecimiento: “no hay espacio para la individualización, pero sí para la suma de individualidades comprometidas en el flujo del colectivo” (Borges, 2011, p. 131). De este modo, se constituye un cuerpo colectivo con variedad de personas que se agrupan por un mismo fin, reaccionando como conjunto.

Otro factor sugerente para analizar este cuerpo colectivo, es el enfrentamiento con la policía, aquí sucede algo interesante en cuanto a la corporalidad y sonoridad que compone este encuentro. En una toma, un carabiniere les pide que se retiren por causar disturbios, a lo que distintas mujeres responden, todas al rededor se encuentran atentas a esos dichos, observan al hombre inclinadas hacia él. Incluso otras personas se acercan a observar. Es una multiplicidad de cuerpos y voces formando una sola respuesta. Lo mismo sucede en otro momento cuando los carabineros les quitan unas pancartas con consignas, todas se acercan y abuchean. En contraste, el cuerpo de carabineros actúa como bloque, moviéndose rígidamente, en vez de separarse en distintas direcciones, retrocede. En ese sentido, si bien ambos son cuerpos colectivos, las manifestantes tienen una libertad individual que permite incluso la unidad, pues se organizan orgánicamente en pos de eso, en cambio, los carabineros responden con un accionar acorde a una división jerárquica, ejecutando operaciones previamente acordadas (algunos manejan ciertas armas, otros manejan los carros, etc).

Fotografía 6



Fotografía 7



Además del cuerpo colectivo presente en esta manifestación, se genera un vínculo con los cuerpos que no están, por los cuales muchas de las mujeres salieron a protestar a las calles. Andrés Grumann y Francisco González en su texto *Conflicto latente o latencia en conflicto. Campo Liminal entre acciones de arte y dictadura cívico-militar chilena* expresan este vínculo

SOMOS+ instala el conflicto en la esfera pública a partir de la recuperación del espacio público exigiendo la aparición de los cuerpos de los detenidos desaparecidos por el régimen. De este modo, desafiaban los límites impuestos por la dictadura remarcando una colectividad (Grumann, Gonzalez, 2020, p. 273)

De esta manera, no solo existe una performatividad en la manifestación, sino también una memoria constante de los ausentes. Las consignas, la fenomenología de los cuerpos, el espacio público habitado, entre otros elementos, conforman rizomáticamente los cuerpos ausentes, pues se vuelven presentes tanto como los cuerpos biológicos pidiendo justicia por ellos, sin jerarquías se forma una red conformada por quiénes están y no están físicamente. En este caso la realidad confrontacional de la calle suma materialidades para esta configuración, por ejemplo, el enfrentamiento con los carabineros o el carro lanza aguas que empapa a algunas de las manifestantes. A partir de las corporalidades y sonoridades masivas (cánticos/gritos) logran despertar a otras no presentes, el mismo nombre de la convocatoria hace referencia a otras / otros que no se pueden contabilizar. Para comprender esto, se puede mencionar que la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) implementó la resistencia contra la negación y el olvido entre sus estrategias (Díaz, Gutierrez, 2008, p. 189), premisas replicadas por los distintos grupos que emergieron en dictadura. Así, por medio de la resistencia a la autoridad y a la aparente normalidad, surgen las ausencias en esta manifestación, amparadas por las mujeres madres, hijas, compañeras, colegas, abuelas, tías, amigas, que no permiten su desaparición de la memoria, respondiendo ante el horror con la lógica “reiterar es resistir” (p. 201).

Análisis de “Cuerpo”: Cuerpo que resiste en la escena

Cuerpo, dirigida por Rodrigo Pérez de la compañía La Provincia, estrenada en 2005, se trata de la experiencia de la tortura tanto en los cuerpos torturados como en toda la patria (Gecele, 2023, p. 201), siguiendo así la línea de la Trilogía que inaugura, una investigación por la identidad chilena postdictadura. Para ello, se utilizó el Informe Valech como base de la construcción dramaturgica y escénica, el cual reúne datos cuantitativos y cualitativos sobre las torturas cometidas durante el período dictatorial. En un capítulo del compendio *Investigación interdisciplinaria, cultura política, memoria y derechos humanos* (Alina Donoso y Juan Sandoval), Milena Grass y Nancy Nicholls, analizan historiográficamente teatro y memoria en este momento histórico. En el caso de *Cuerpo* explican:

Rodrigo Pérez deja el Cuerpo en escena a merced de la violencia. El experimento aquí no consiste en que el espectador entienda el castigo físico, sino que lo experimente a través de la modulación que su propio cuerpo hace espejando la corporalidad de actores y bailarines que se usan en escena. La mente en cortocircuito, el agotamiento, la energía desbordada. (Grass, Nicholls, 2018, p. 209)

A partir de esta perspectiva enfocada en la corporalidad y sus implicancias dentro del acontecer y la memoria, interesa cómo se presentan cuerpos con una función histórica y performativa. En este sentido, se pretende analizar qué cuerpos existen en esta obra y mediante qué son encarnados, cuerpos vivos y cuerpos ausentes.

En cuanto a las presencias, se conciben como el elenco y el perro participante de la obra. Estos cuerpos encarnados, están en continua escucha y diálogo corporal. Al principio, se presentan de a poco, uno a uno va entrando en el escenario y posicionándose, de modo que vamos reconociendo distintas corporalidades. Por ejemplo, el hombre al principio, de los más adultos, viste un terno y su postura es rígida e inmóvil, contrastando con una joven que entra después, en ropa interior, encorvada sosteniendo su vestimenta sobre su estómago y tambaleando al posicionarse. Cuando comienzan las partituras físicas surgen nuevas características, estas partituras corresponden a una composición coreográfica de movimientos que se realizan en grupo sincrónicamente o individualmente a lo largo de la obra. Estas se repiten cada cierto tiempo por lo cual se comprende que no son improvisaciones sino piezas de danza previamente ensayadas.

En una de las escenas, uno de los *performer* más joven, parado con los brazos estirados pegados a los costados del cuerpo, empieza a realizar movimientos muy bruscos, lanzando manotazos al aire como si peleara y moviendo sus pies estrepitosamente en el suelo, sin desplazarse más allá de su metro cuadrado. Se percibe un cuerpo mecánico que repite continuamente ese patrón de movimiento, contrastando con 3 personas, a poca distancia de él, ejecutando una partitura coreográfica suave y calma. Incluso, en otra ocasión, él pelea con un *performer* y lo inmoviliza, siendo así, el de accionar más violento. Por otro lado, el cuerpo de una de las chicas, la que se ve más joven y pequeña (imagen 8), se mueve suave y ágilmente de un lado a otro, dejando caer su cuerpo para luego levantarse o ser tomada y es quien separa las peleas, con gestos claros y enérgicos. Además, al ser una de las que más se mueve durante la obra, genera expectación su resistencia sin signos de agotamiento. De esta forma, las corporalidades se sublevan en su contraposición con las otras y a la vez, conforman una colectividad que reacciona a lo que sucede, incluso mediante acciones muy mínimas, como mirar, moverse de posición, etc. Cuando realizan las partituras de movimiento con mayor cantidad de gente, aparece la resistencia, cuerpos que, desde sus distintos alcances, siguen los movimientos. En el momento en que la mayoría está bailando, uno de los *performers* queda sentado, con la cabeza hacia delante y los hombros caídos, una fatiga que contrasta ante el desborde energético frente a él. Da así la impresión de lo que ya fue, de un cuerpo que se cansó de resistir y ahora espera.

Respecto a la presencia del perro, este deambula constantemente y reacciona a lo que va sucediendo. Uno de los momentos más impactantes es cuando una *performer* termina de hablar, justo cuando otro *performer* dice “extracción partes del cuerpo”. Entonces, el perro comienza a ladrar fuertemente, al mismo tiempo que el joven descrito anteriormente, la levanta del suelo unos centímetros, quedando ella en el aire, estirada como si estuviera parada, sin que realice mayor esfuerzo, en una especie de desgano corporal. El perro continúa ladrando mientras que ellos van al suelo (imagen 9) y vuelven a subir, ella sigue diciendo sus textos a pesar de los ladridos. Asimismo, el perro interfiere en los bailes y reacciona a las peleas. Es impactante la fuerza

energética de la escena elevada debido a su participación. No está en un nivel representacional, percibe estímulos y responde naturalmente. Sin embargo, no solo impresiona por su performatividad. Volviendo a María José Contreras, planteando el cuerpo como “sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica” (Contreras, 2012, p. 14), el cuerpo del animal señala el afuera, es signo del involucramiento de otros perros en otras instancias, pone al animal como un elemento de la dictadura o la rebeldía e instaura que la jerarquía humana/animal desaparece ante la violencia.

Por otro lado, las ausencias corresponden a los detenidos desaparecidos y torturados, encarnados por los bio cuerpos y por otros elementos escénicos. Para ello, es necesario comprender cómo esta obra se inscribe en lo posdramático. Las palabras de Andrés Grumann para referirse al giro performativo y su vínculo al Teatro Posdramático lo aclaran “estos fenómenos, sobre todo los que involucran una fragmentarización del texto dramático (...) deberían permitirnos poder interpretar el teatro como performance (...)” (Grumann, 2008, p. 132). Por otro lado, según el análisis de Patricio Gecele en su artículo *Teatro, testimonio y evidencia: El caso de la trilogía La Patria de Teatro la Provincia*, en la obra *Cuerpo* “La acción no es lineal ni sigue el paradigma moderno/aristotélico, no presenta una historia con personajes, no existe un relato ficcional, son más bien textos, voces, fragmentos de relatos.” (Gecele, 201Borges) De esta manera, la utilización de un texto no dramático, el Informe Valech, fragmentado en diversas voces, más elementos escénicos y performativos variados, permiten una lectura posdramática, escapando de lo realista. Por ende, los cuerpos ausentes se conforman mediante las imágenes proyectadas en algunas escenas, los textos dichos, la relación de estos con los cuerpos presentes, la danza y la gestualidad. Por ejemplo, cuando uno de los *performer* explica que las *corporizaciones forzadas* (imagen 10) son posiciones en quietud que debe mantener una persona desde horas hasta días, causando un agotamiento físico. Al decirlo, varios de los *performer* se quedan paralizados en una posición, generando así la aparición de ese cuerpo que no está, pero estuvo en algún momento viviendo ese desgaste. Lo mismo sucede en la escena descrita del perro (imagen 9). El cuerpo de la mujer manipulada, su voz apenas audible por los ladridos, el joven que la modifica, los demás *performers* observando, la ropa tirada y la voz de otro *performer* nombrando otros daños producidos en el cuerpo, van conformando la noción de un cuerpo ausente, quizás dotado de las características de esta escena: desganado, inaudible, manipulado, avistado, desvestido, desmembrado.

Asimismo, ocurre en una escena con la joven analizada anteriormente, soporte para el ausente cuando está acostada de guata (imagen 11) a los pies de las sillas, mientras los demás nombran traumas sensitivos o entonan una melodía. Se presentan elementos inconexos, pues solo exponen hechos con un cuerpo en el suelo, no lo tocan, lo dejan estar. Al mismo tiempo, una *performer* sentada come un pan. La cotidianeidad de esa acción, junto al imperturbable suspenso de algunos y la inactividad de otros, reflejan un desasir frente al cuerpo a sus pies y por ende también frente al cuerpo ausente. Estos cuerpos vivos performativos, se vuelven una materialidad que conforma cuerpos ausentes, cumpliendo una función de memoria histórica. En conclusión, aparece un cuerpo oculto en el visible, un cuerpo múltiple en el individual, un cuerpo que experimenta cansancio físico y a la vez rememora el cansancio de los cuerpos torturados.

Fotografía 8



Fotografía 9



Fotografía 10



Fotografía 11



Conclusiones

A partir del análisis del cuerpo en diferentes formatos, se comprende cada ejemplo como un mundo de posibilidades. Se puede concluir que los cuerpos, en los tres casos, están en resistencia a la normalización de cánones o realidades dolorosas del país, presentando distintos planos y lecturas gracias a la descripción exhaustiva y la relación con los lentes metodológicos planteados. Se indaga primero en un cuerpo real cuyo efecto se logra en el registro, permitiendo abordar la performatividad en lo estático, un campo que podría seguir desarrollándose no solo en el trabajo de Errázuriz, sino también en otros que permitan esa conexión doble (performativa y semiótica), en este caso, mujeres que son de determinadas realidades, más a la vez representan a otras. Luego, un cuerpo colectivo que necesita de la masa rizomática para su existencia y que al confrontarse con la calle, hace aparecer las ausencias, los detenidos desaparecidos, los presos políticos, tantos y tantas más que resisten al olvido. Finalmente, un cuerpo fragmentado y encarnado en materialidades escénicas, donde lo historiográfico, lo performativo y lo posdramático se entrecruzan para comprender la línea entre presencia/ausencia y entre lo real/lo ficcional. Todos estos objetos de estudio, al desarrollarse en un contexto de dictadura y postdictadura, de fractura histórica persistente, provocan inminentemente pensar también en las experiencias actuales, donde los cuerpos resisten e irrumpen levantando a otros. En las conmemoraciones del año 2023, a 50 años del golpe de estado, por ejemplo, realizamos un recorrido de mujeres alrededor de La Moneda, con papelitos pegados a nuestra ropa con la consigna *Nunca +*, vigilia coordinada por varias organizaciones entre ellas la Coordinadora Feminista 8M, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mujeres por la Vida. De tal modo, reemergen aspectos del pasado que permiten proyectar un presente y un futuro democrático, justo y con memoria.

Finalmente, he comprendido que, para preguntarme por mi atracción hacia el estudio y la práctica del cuerpo, debo constantemente cuestionarlo en cuanto se ejecuta a sí mismo y en cuanto perdura después de ser concebido. Me quedo con una frase de Amílcar Borges que sugiero debe aplicarse no sólo para el ámbito artístico, sino también para la vida “es necesario establecer y entender el cuerpo como un lugar practicado y no resuelto donde convergen y divergen fuerzas y afecciones continuas.” (Borges, 2013, p. 5).

Contribución de autoría:

Mayra Eltit Fuentes es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Bibliografía

- Borges, A. (2011). *Dramaturgia Corporal*. Chile: editorial Cuarto Propio.
- Borges, A. (2013). Reflexiones en torno a la Teoría, las técnicas y las prácticas corporales. *Revista do LUME*. n.3, set, 1-23.
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (2015, 21 de Julio). Hans-Thies Lehmann - ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el teatro posdramático? (Español) [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qQsQq74z3O4&list=PLAkUDhgHwAX0pwL1Ce3lj90AzRg1tWQRF>
- Cifuentes, S. (2023). Mujeres por la Vida: ser mujer como una estrategia para derrocar la dictadura cívico-militar en Chile. *REVISTA NOMADÍAS*, Número 32, 317-338.
- Contreras, M. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes* n°12, 13-29.
- Cornejo M., Duarte, C., Abarca, G., Cruz, A., Eltit, M. y Vilches, C. (2025) Representations of the Chilean dictatorship 50 years later: Playscripts and psychosocial trauma. *Latin American Theatre Review*, Volume 58, Number 2, Spring 2025, 29-50.
- De La Fuente, A. (2017) El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile. *Revista Écfrasis*, recurso electrónico: <https://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004): *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad.: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. España: PRE-TEXTOS.
- Díaz, P. y Gutierrez, C. (2008). Resistencias en dictadura y post-dictadura: la acción colectiva de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, ISSN 1632-0514, N°. 8, 187-204.
- Errázuriz, P. (1992). Mujeres [Fotografías]. <https://www.pazerrazuriz.com/mujeres.html>
- Galán Tamés, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*, núm. 33, 167-204.
- Gecele Muñoz, P. (2023). Teatro, testimonio y evidencia: El caso de la trilogía La Patria de Teatro la Provincia. *Teatro*, (9), 191-214.
- Grass, M. y Nicholls, N. (2018). Memoria, teatro e historiografía: aprendizajes y prácticas interdisciplinarias. *Investigación interdisciplinaria, cultura política, memoria y derechos humanos*. Ed. Alina Donoso y Juan Sandoval. Santiago, 187-216.
- Gross, I. (2015). Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena. Trabajo realizado como pasante en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago de Chile, Recurso electrónico: https://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Grumann, A. (2008). Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales, *Apuntes* n° 130, 126- 139.
- Grumann, A. y González F. (2020) Conflicto latente o latencia en conflicto Campo liminal entre acciones de arte y dictadura cívico-militar chilena. *The Routledge Companion to Applied Performance*, Ed. Tim Prentki y Ananda Breed, 261-270.
- Lehmann, H. (2013). Teatro *posdramático*. Disponible en <http://bibliografias.uchile.cl/3403>

- Ponce, H. (2013). Para una Semiótica de la escena. Notas en torno a la idea Lotmaniana de Teatralidad. Revista *DIGILENGUAS*, N° 15, 61-65.
- Ponce, H. (2019). Aproximaciones a una teoría de la representación II. De la materialidad y la producción de sentido. *Revista Chilena de Semiótica*, 10, 74– 88.
- Salas, P., Correa, L. y Chaskel, P. (1985). Documental Somos + [Película]. Chile. En: <https://mmdh.cl/peliculas-y-series/somos-mas>
- Soto, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.