

El pasado por venir:

Preguntas para el próximo Bicentenario Teatral

María José Contreras Lorenzini

Actriz y Directora Teatral. Doctora en Semiótica. Universidad de Bolonia, Italia. Actualmente se desempeña como docente de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y dirige la compañía de investigación teatral Teatro de Patio.

El año 2000 nace por Decreto Supremo la Comisión Bicentenario que asesora al President@ en el diseño, programación e implementación de las actividades conmemorativas de los doscientos años de la Independencia de Chile¹. Mediante concursos, patrocinios y políticas de fomento, la Comisión ha logrado alinear las iniciativas estatales vinculadas a la conmemoración del Bicentenario. En el ámbito cultural se han desarrollado cuatro líneas de trabajo: el rescate de la memoria artístico-cultural; el relevamiento de actividades culturales periódicas; el desarrollo de eventos culturales excepcionales, y el incremento de la producción artística sobre el Bicentenario.

La producción teatral de nuestro país no ha quedado exenta de estas políticas, produciéndose una orgánica de iniciativas teatrales vinculadas con el Bicentenario. El Bicentenario Teatral está tomando forma a partir de publicaciones (de artículos como los que componen este número de Apuntes, pero también de libros y antologías);

de puestas en escena que tienen por tema el Bicentenario o la historia de Chile; remontajes de obras del pasado, así como encuentros en universidades y otros centros de estudio que están abocados a reflexionar sobre los doscientos años de teatro chileno. Esta verdadera fiebre ha llegado incluso a organizaciones no gubernamentales como el emblemático Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, que el 2010 consagra su programación al Bicentenario. Se trata de un movimiento todavía en ciernes, puesto que muchas de estas iniciativas están programadas, pero aún no se realizan. Este momento auroral del Bicentenario Teatral es una excelente oportunidad para desplegar preguntas y reflexiones que nos permitan comprender mejor las estrategias de restitución y actualización de la memoria teatral. Sería impensable en este momento plantear un análisis acabado de esta iniciativa que se está apenas iniciando. Es por esto que más que sacar conclusiones, el objetivo de este artículo es establecer una reflexión sobre cómo se ha pensado y gestado este Bicentenario Teatral, interrogándonos sobre la problemática relación entre el pasado, sus fuentes, el presente y el futuro.

1. Para mayores informaciones véase: <http://www.chilebicentenario.cl/>

Una memoria para el futuro

El “pasado” se refiere a aquello que fue y ya no es, aquello que existió pero ya no existe más. La trampa del pasado es que para hacerse presente (es decir, pasado) debe necesariamente responder a la mirada de alguien. *El pasado es pasado para alguien*: aquello que aparentemente subsiste por sí mismo debe necesariamente ser actualizado por un sujeto. Es por esto que la restitución del pasado responde más a la construcción de una *memoria* que a la reexhumación objetiva de aquello que ya fue. Y es justamente en el territorio de la memoria donde la subjetividad (individual o colectiva) se torna crucial. No existen memorias sin herederos, y cuando hay herederos el pasado deviene memoria. Esto es importante, puesto que el pasado y la memoria no son equivalentes: la memoria es siempre una construcción que requiere una re-negociación y una representación de aquello que está ausente, implicando necesariamente una posición subjetiva que almacena y recupera. Como expresa Patrizia Violi: “...si bien los hechos del pasado en cuanto eventos pueden ser fijos e inmutables, la memoria de éstos es en cambio variable, continuamente transformable y renegociable” (en impresión)².

Al intentar rescatar el patrimonio cultural, el Bicentenario gestiona las representaciones del pasado y mediante esta gestión, *construye una memoria cultural*. Al igual que la memoria individual, la memoria cultural es una *construcción* que se distancia de toda posible ontologización (“esto es el pasado”) y naturalización (“este es el modo natural de pensar el pasado”). Como plantea Paul Ricoeur (2003), el pasado no puede tornarse presente, sino mediante una representación y la construcción de la memoria; por ende, no es una copia de aquello que ya fue, sino que más bien se trata en realidad de un *dispositivo narrativo que construye el relato del pasado*. Aunque aspire a la verdad, la memoria solo puede acceder al pasado mediante sus huellas: “... en el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia, cual es su referencia al pasado por medio de huellas” (Ricoeur 2002: 24). La implicancia de esta paradoja fundacional se

traduce en la continua frustración de la ambición verista de la memoria, que debe conformarse con los vestigios del pasado y no con el pasado mismo.

Como plantea Cristina Demaria en *Semiotica y Memoria* (2006), los textos de la memoria no hablan tanto del pasado cuanto del presente y de las instancias actuales que lo construyen. Un texto de la memoria nos cuenta cómo es una cultura, cómo sus actores narran su relación con el pasado (con lo que está ausente) y con su identidad (el modo cómo los sujetos se autodefinen y se instituyen como tales en un relato y una posición discursiva).

La memoria cristalizada y la memoria en acto

La primera línea de trabajo que la Comisión estableció para el ámbito cultural es el rescate de la memoria teatral. Esta declaración parece autoevidente, pero es necesario desentrañar en ella al menos dos preguntas relevantes: ¿Cómo se “rescata” esta memoria teatral? Y ¿cómo se construye esta “memoria teatral”? Para responder a estas preguntas me parece pertinente utilizar las categorías de *archivo* y *repertorio* planteadas por Diana Taylor (2003). Según Taylor, el archivo comprende los documentos del pasado de naturaleza escrita y audiovisual que permanecen en el tiempo. Un documento es algo a lo que se puede acudir más veces. El repertorio, en cambio, implica la en-acción o la restauración de algo pasado. “El repertorio en-actúa la memoria incorporada: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, cantos –en definitiva, todos los actos que se consideran conocimiento efímero no reproducible” (20)³. Mientras el archivo es un discurso con cierta perdurabilidad y estabilidad, el repertorio genera un discurso en acto que reactualiza el pasado de modo dinámico.

El Bicentenario Teatral construye una memoria mixta, ya que por un lado genera archivo y por otro repertorio. Un caso de archivo de excelencia es la antología *Un siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*, dirigida por María de la Luz Hurtado, que será publicada próximamente, la

2. La traducción es mía.

3. La traducción es mía.

que incluye treinta y nueve textos dramáticos que recorren nuestra historia teatral. La antología contribuye de modo significativo a la recopilación de obras dramáticas y a su sistematización. Su soporte material permitirá que estos textos subsistan en el tiempo, cristalizando y conservando la memoria teatral en un archivo.

Pero la memoria teatral del Bicentenario no descansa en la generación de archivos; también opera en la segunda estrategia de construcción de la memoria: el repertorio. Como veremos más adelante, el Bicentenario Teatral también está operando a nivel de una memoria performática en acto. Pero antes de describir este modo de construcción de la memoria, es necesario aclarar que archivo y repertorio no son estrategias excluyentes; de hecho, muchas veces se complementan sinérgicamente. Por ejemplo, algunas obras del pasado que serán revisadas también podrán conservarse como (nuevos) textos dramáticos. Asimismo, podrán ser filmadas, generando así registros audiovisuales que podrán quedar disponibles como archivo para su posterior consulta.

Es notable que la construcción de la memoria teatral del Bicentenario supere un rescate basado en archivos e incluya de modo enfático estrategias performáticas que vivifican la memoria. Este modo de rescatar el patrimonio teatral se está ejecutando mediante tres operaciones principales: *relecturas*, *reescrituras* y *remontajes*.⁴ Las *relecturas* plantean la elaboración escénica de documentos históricos, mientras que las *reescrituras* se caracterizan por propuestas de autores contemporáneos basadas en obras de artistas del pasado; los *remontajes* implican la puesta en escena de obras “emblemáticas” de la historia teatral chilena.

Estas tres operaciones corresponden a lo que en otro escrito he definido como *prácticas preformativas*: secuencias de comportamientos en un régimen asimétrico de observación, donde el artista (actor, actriz, performer,

bailarín) ostenta su presencia ante la mirada de un espectador con fines estéticos (Contreras 2008).⁵ En cuanto a prácticas performativas los remontajes, reescrituras y relecturas responden a lo que Richard Schechner denomina “restauración de la conducta” (107). Las conductas, explica el autor, se comportan como una cinta de filme que puede reacomodarse o reconstituirse en la acción performativa. En las tres operaciones en cuestión la restauración de la conducta adquiere una valencia aún mayor, puesto que se articulan a partir de una intención de rescate patrimonial. Esto no implica solo el volver al pasado, pues también incluye una construcción del futuro. Como postulé en otro escrito, la temporalidad propia de las prácticas performativas no descansa solo en la repetición, sino que se articula en el doble movimiento entre una vuelta constante (*ever-returning*) y la radical imposibilidad de instaurarse verdaderamente como una repetición (*never becoming*) (Contreras 2007). Aunque se quiera simplemente repetir, en toda restauración siempre existe una dosis importante de novedad: la dialéctica de la repetición implica la novedad.

En el Bicentenario Teatral el primer nivel de la restauración se sitúa en el ámbito de la creación y es la que ejecutan los artistas al reproponer una obra (escrita o montada) del pasado. El reponer una obra del pasado, ya sea con fines documentales o mediante una reinterpretación o reelaboración, implica justamente tomar una conducta previa y reactuarla en el presente. En este sentido, hay una articulación entre la repetición de algo del pasado y la novedad que implica su restitución.

Un segundo nivel, donde se verifica la restauración, a mi modo de ver más esencial, es el encuentro con el público. Incluso podría asegurar que no es hasta este momento que se puede hablar con toda propiedad de restauración. La memoria del teatro de los doscientos años de Chile no va terminar en los procesos de creación

4. Según la Real Academia Española, el prefijo “re”, común a las tres nociones, responde a tres campos semánticos: significa “repetición”, pero también puede indicar un “movimiento hacia atrás” y, en fin, denota una “intensificación”. Es evidente que las operaciones de *relectura*, *reescritura* y *remontaje* recuperan aspectos de los tres campos semánticos. En los tres casos existe un grado de repetitividad que necesariamente implica una mirada hacia atrás que intensifica el horizonte del pasado.

5. Cuando hablo de práctica me refiero a una configuración de comportamientos que adquieren un sentido para el observador. Por práctica entiendo un tipo de actividad cultural que se diferencia del texto por su dinamismo y el hecho de que su curso, desarrollo y sentido dependen de modo estrecho de su contexto espaciotemporal. (Contreras 2008). Para una revisión interdisciplinaria de la noción de práctica véase Schatzki et al. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London & New York: Routledge, 2001.

de los artistas, sino que se realizará en el interespacio e intertiempo que se instaurará entre éstos y los espectadores.

Es ante la mirada del público que la obra restaurada se convierte en una memoria performática viva. Cuando el espectador presencia una obra restaurada realiza un trabajo interpretativo que asocia la versión actual con el original o con los referentes que tiene sobre éste. Este trabajo interpretativo del espectador no necesariamente asocia el original por su semejanza; también puede, por ejemplo, relacionarlo respecto a una disonancia o diferencia. En cualquier caso, se construye una cierta continuidad entre pasado y presente, que es donde en rigor se concreta la restauración y, por ende, cuando se inaugura la memoria (performática).

Pienso que si el rescate de la memoria teatral se hubiese concentrado solamente en la recopilación de documentos con fines de archivo, su efectividad hubiese sido menor. El hecho de fomentar una memoria viva y performativa asegura una mayor profundidad de la operación de construcción del pasado, ya que la performatividad permite una fidelidad respecto a la naturaleza de la teatralidad. Las obras reescritas, remontadas y releídas pueden quedar registradas en un archivo gracias a registros perdurables como la escritura y grabaciones audiovisuales, pero también se completarán en la relación viva de copresencia entre los artistas y el público. Es de este encuentro desde donde nacerán las resemantizaciones y reinterpretaciones del pasado que serán conservadas en el futuro. Esta recuperación viva, aunque sea efímera, implica sin duda una potente inyección al modo como se restaura y crea la memoria teatral en nuestro país.

Las huellas del pasado

El Bicentenario Teatral construye entonces una memoria, una representación del pasado que tiene la prerrogativa de contener una dosis de performatividad, ya que no solo se basa en textos, sino que también abarca prácticas. Podríamos decir, por lo mismo, que el Bicentenario Teatral articula una memoria performática que vuelve a poner en acto algo del pasado. Pero ¿qué

es este “pasado” que se restaura? Como ya he indicado, el pasado no es autoevidente; el pasado también se descubre, se va desdoblado de a poco a medida que se construye su memoria.

La memoria del Bicentenario Teatral se basa en huellas o, en términos historiográficos, en *fuentes*.⁶ El Bicentenario Teatral ha utilizado fuentes de diverso tipo, lo que ha posibilitado operaciones interpretativas con modalidades variadas. En el caso de las relecturas como *Valdivia*, escrita por Inés Stranger y dirigida por Macarena Baeza, las fuentes fueron principalmente históricas y de carácter escrito. Distinto es el caso de las reescrituras como *Plaga*, de Coca Duarte, quien utilizó como fuente primaria *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking. Pero el Bicentenario Teatral también ha sabido acoger fuentes no textuales que se basan en la perpetuación de prácticas. Es el caso de *La Negra Ester*, que se repropone gracias a la continuidad de parte de su elenco, lo que permite una hebra de continuidad con la práctica performativa original. La diversidad de fuentes se traduce en la multiplicación de los puntos de vista, lo que habilita una reconstrucción multifocal del pasado. Además, el hecho de que se contemplen distintos tipos de fuentes no solo complejiza las perspectivas, sino que articula distintas materialidades y, por ende, sensorialidades en la restauración del pasado.

Independientemente del tipo de fuente al que ha recurrido este Bicentenario Teatral, el problema de la fidelidad respecto al pasado se torna una cuestión crucial. Siguiendo el ejemplo anterior, uno podría preguntarse: ¿qué es aquello que se preserva en *La Negra Ester* de la versión original? O ¿qué queda del montaje original de *Historia de la sangre*? ¿Qué es lo que se ha querido-podido preservar-conservar? La fidelidad respecto a las versiones del pasado también podría ser problemática en el caso de las reescrituras ¿Qué rescata *Plaga* de *La Mantis*

6. Las fuentes son primarias cuando se elaboran casi contemporáneamente con los acontecimientos que se investigan, llegando al presente tal y como fueron hechas en su momento. Las fuentes secundarias, en cambio, se caracterizan por ser reelaboraciones de las fuentes primarias. Las fuentes también se clasifican según el soporte de su textualidad, como por ejemplo las fuentes escritas, iconográficas, orales, audiovisuales, etc. Para una completa discusión sobre la metodología de la investigación histórica véase, por ejemplo, Moro et al. 1990.

Religiosa? Lejos de ser una cuestión teórica, esto fue una discusión que surgió a partir del estreno de *Plaga*, que incluso requirió de la aclaración del director Luis Ureta, quien tuvo que explicitar la independencia del texto de Duarte respecto al original de Sieveking⁷.

Y es que no debemos olvidarnos que aún cuando una obra se plantee como una reescritura, estamos en el ámbito de la creación y no de la historia, por lo que la relación respecto a las “fuentes” adquiere otra significación. A diferencia de la historia, que al menos en su vertiente más clásica pretende una altísima fidelidad respecto al pasado, en el ámbito artístico y teatral la fuente es más un indicio, una huella de un pasado que quiere revalorizarse, retejerse, repensarse y, por qué no, recrearse. Como plantea Milena Grass (2008) el teatro es un modo de conocer el mundo que inaugura un modo inédito de relacionarse con el pasado, en particular con las “zonas opacas” que la historiografía no alcanza a contemplar. Estas zonas son, según Grass, las demasiado próximas en el tiempo, las demasiado irracionales, las demasiado dolorosas y aquellas que son tan intensas que no pueden representarse mediante estructuras lineales.

El teatro se constituye entonces como una bisagra entre lo material y lo simbólico que, por su vocación pública y el horizonte de recepción local al que va dirigido, constituye una fuente privilegiada para la historiografía contemporánea allí donde otro tipo de documentos no logran dar cuenta de la multiplicidad de capas superpuestas que conforman la realidad del acontecer humano (Grass 8).

La restauración performática implica necesariamente un tránsito por las instancias de creación y es por esto que el pasado no permanece intacto, sino que más bien pasa por las manos y los cuerpos de los creadores. Lejos de ser inmune a estos trasposos, las restauraciones mutan y se reelaboran en este proceso. Como plantea Schechner, en rigor no importa cuán fiel es la versión actual respecto a la original: “La “verdad” o “fuente” original de la conducta se puede perder, ignorar o contradecir” (107). Siempre existe una traducción y una reorganización que responde a los cánones estéticos en boga en el

presente. Aunque se quisiera hacer la copia más fiel de un montaje pasado, incluso, por ejemplo, llamando a los actores de la versión original, no podríamos decir que es una réplica. Seguramente su anclaje espaciotemporal delimitaría un nuevo sentido e incluso un nuevo curso de la práctica. La imposibilidad de la réplica responde justamente al hecho de que estamos ante prácticas que varían su sentido y estructura según los contextos donde se realizan. Las restauraciones no pueden ser réplicas, puesto que por definición restauran *determinados aspectos de las prácticas originales*.

Toda reelaboración artística implica necesariamente una reorganización, y ésta puede ser más o menos radical. Dicho esto, uno podría entonces preguntarse por los límites de legitimidad de la creación teatral respecto al pasado y sus huellas⁸. Creo que las relaciones entre las restauraciones performáticas y las huellas del pasado pueden entenderse mejor a la luz del concepto de *intertextualidad*. Este término fue acuñado por Julia Kristeva, quien basándose en la tesis de Michel Bajtin respecto a la naturaleza dialógica y polifónica del texto literario, en 1969 establece que “todo texto se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto” (3). Según Kristeva, la existencia de discursos previos es la precondition de todo acto de significación, así como de toda atribución de sentido. La intertextualidad puede variar según un cruce entre los grados de literacidad y explicitación que se mantiene entre los textos. Cuando un texto es literalmente idéntico y no se explicita su familiaridad, se habla de plagio. Diverso es el caso de la cita, donde se explicita la relación aún cuando la literacidad sea menor; o el caso de la alusión, donde se explicita la ligazón, pero falta la literacidad respecto al original.

El modelo de la intertextualidad resulta más adecuado para pensar a las operaciones de remontajes, relecturas y reescrituras, que más que buscar fidelidad con el pasado, intentan crear otro texto sobre el pasado para articular

7. Véase el artículo de Jorge Letelier “*Plaga*, una epidemia de inquietantes realidades” en LA TERCERA del 8 de agosto de 2009.

8. Para una interesante discusión sobre la intertextualidad en el contexto del teatro documental chileno contemporáneo véase Kalawski (2006). El autor plantea “la intertextualidad como gelatina” para referirse a la alteración de los niveles del texto y el comentario en el teatro que recupera y re-elabora fuentes históricas y testimoniales.

otra memoria. La intertextualidad contempla los grados de influencias entre distintos tipos y clases de textos, situándose más en el ámbito de los “vínculos” que de las “fuentes”. Las tres operaciones que nos preocupan permiten que la construcción de la memoria del teatro chileno no se restrinja a una aproximación documental que pretende recrear el pasado. Considero que en este sentido, el Bicentenario Teatral ha sido suficientemente permisivo con la creatividad de los artistas actuales, dándoles libertad para utilizar las huellas del pasado no como evidencias del pasado, sino más bien como vestigios que nos susurran un pasado secreto que todavía está por construirse.

Las políticas del recuerdo

Para crear la memoria teatral del Bicentenario ha sido imprescindible la gestión de la representación del pasado mediante una *política del recuerdo* que determina aquello que vale la pena recordar y, por consecuencia, también aquello que se puede olvidar. Esta articulación es compleja e implica cuestiones éticas (¿cómo restaurar la verdad de lo ocurrido?), políticas (¿qué representaciones se seleccionan como hegemónicas?) y epistemológicas (¿se puede conocer el pasado?).

La gestión del recuerdo y del pasado responden a una postura subyacente que *selecciona* aquello que es más relevante y al mismo tiempo *narcotiza* (deja morir) aquello que no se considera significativo. Es así como las políticas del recuerdo articulan la representación del pasado, convirtiéndose a la vez en un síntoma del presente y, más importante, en la programación de un discurso identitario futuro.

Las políticas del recuerdo responden a posturas políticas (no necesariamente partidistas, aunque tampoco habría que subestimarlas del todo) que determinan ciertas valorizaciones de la colectividad. ¿Cuáles son los criterios de selección del “patrimonio teatral chileno”? ¿Cómo se escogen, por ejemplo, las obras “emblemáticas” del teatro chileno?

En la página web del festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, por ejemplo, se habla de “recuperar, para las actuales y futuras generaciones, la memoria del

teatro chileno que ha dejado huella”. No se menciona, sin embargo qué es lo que se considera “una huella”: ¿se decide en función de la visibilidad que tuvo la obra? ¿En función de la repercusión social? ¿Cómo se mide la repercusión social? ¿O se considera que la huella de las obras está determinada por la crítica que obtuvo? Si este es el caso, ¿sería en función de la crítica de la época o de la crítica actual? Por ejemplo, ¿cuáles son las “huellas” que una obra como *Hechos Consumados* o como *Los que van quedando en el camino* han dejado, de modo tal de poder aseverar que son obras significativas en el teatro chileno? ¿Son las huellas de ambas obras comparables? En fin, ¿cuál es la ideología política que determina las elecciones de las obras?

Se plantea también el problema, no menor, respecto a la selección de los artistas actuales, a quienes se les designa el trabajo de recuperación testimonial. ¿Cómo se administra la selección de los artistas más idóneos para reproponer una obra del pasado? ¿La actualización de este repertorio se deja en manos de sus creadores originales (como en el caso de Alfredo Castro) o de jóvenes artistas chilenos? No quisiera intentar responder estas preguntas, sobre todo porque como ya he mencionado, el Bicentenario Teatral está apenas naciendo, por lo que no se pueden descartar cambios de rumbos o sorpresas respecto a los programas originales. Me parece, de todas formas, que más allá de criticar los criterios de selección de este festival, estas preguntas sirven para no olvidarse (a propósito de memoria) que las selecciones (de obras, de elencos, de directores, de creadores) responden a una cierta política que puede ser declarada o no. En cualquier caso, el rescate del patrimonio teatral no es ingenuo, puesto que responde a una particular mirada que valoriza ciertos eventos del pasado a partir de una posición concreta en el presente. Pensar que el rescate del patrimonio teatral implica simplemente mirar el pasado y restaurarlo para otorgarle un valor en el presente, resulta tan miope como considerar que el pasado es uno solo y que la memoria, por empolvada que se encuentre, es única. Como toda política del recuerdo, este Bicentenario Teatral impone un consenso sobre el pasado, generando un discurso que configura una memoria colectiva y consensuada sobre el teatro en Chile.

Un fin para este comienzo...

He postulado que este Bicentenario Teatral construye una memoria cultural que no descansa solo en textos y archivos, sino que involucra también prácticas, o como diría Taylor, supera el archivo para activar también un repertorio del pasado. En el proceso de encarnación de la memoria teatral se ejecuta una externalización de los recuerdos que tiene por consecuencia una especialización y temporalización del pasado. Este proceso responde a una política del recuerdo que selecciona aquello que perdurará. Lo que el Bicentenario Teatral dejará disponible para el futuro es producto de una selección que determina los elementos que han de ser recordados y el olvido de otros.

Como postulan Lotman y Uspensij, “la cultura es memoria, o, en otras palabras, registro de la memoria de lo ya vivido por la colectividad” (172). Es interesante descubrir que en el caso del Bicentenario Teatral la creación de una memoria –externalizada en prácticas

performativas– está creando justamente una cultura, la cultura teatral actual, que comparte un modo común de mirar el pasado y de proyectar el futuro.

La construcción de una memoria en acto no puede desvincularse de sus condiciones de producción ni de los valores identitarios del presente. Como bien ha expresado Marc Augé (1998), las reescrituras del pasado siempre responden y se anclan en un presente, puesto que es desde el presente que se mira y valoriza el pasado. Mirar la memoria teatral que el Bicentenario propone es mirar un espejo que refleja quienes somos hoy los chilenos y cómo se hace teatro en Chile hoy. En este sentido, el Bicentenario construye un *pasado por venir* reflejo de los valores del presente, de los discursos hegemónicos y de la proyección prospectiva de nuestro perfil identitario. En la introducción de este número de Apuntes me parece necesario y urgente desplegar estas preguntas que espero nos permitan hoy y en el futuro reflexionar sobre la representación del pasado teatral que poco a poco se comienza a anidar en este Bicentenario. ■

Bibliografía

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiótica del corpo nella prassi performativa*, Tesis de doctorado en semiótica, Bolonia: Universidad de Bolonia, 2008.
- Contreras, María José. “The representation of conflict through performance art” en *Happiness and Post-conflict*. Nottingham: Cultural and Communications Press, 2007. 110 -119.
- Demaria, Cristina. *Semiótica y memoria. Analisi del post-conflicto*. Roma: Carocci Editore, 2006.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Grass, Milena (2008). “Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe”. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile.
- Kalawski, Andrés. “Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo” en *Cátedra de Artes N. 2*. Santiago: Pontificia Universidad Católica. 51-65.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lotman, Juri & Uspensij, B.A. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *Semiosfera III*. Madrid: Cátedra, 2000. 168 – 193.
- Plasencia Moro, et al. *Metodología de la investigación histórica*. Cuba: Ed. Pueblo y Educación, 1990.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Ricoeur, Paul. “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico” en *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica, 2002. 24 – 28.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Schatzki et al. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London & New York: Routledge, 2001.
- Taylor, Diana. *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Violi, Patrizia. “Ricostruire il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali”. 2009, *Revista De Signis*, en vías de impresión.