

# La violencia de los límites en el arte

---

## Sérgio Rojas

Universidad de Chile  
Santiago de Chile, Chile  
sergiorojas\_s21@yahoo.com.ar  
orcid.org/0000-0002-2143-6079

---

**Resumen** | Planteo en este artículo la pregunta por la posibilidad que tendría hoy el arte de abordar la violencia, cuando ya es manifiesto que esta no opera como excepcional interrupción de la cotidianeidad, sino que toma cuerpo en esta. Lo que intento reflexionar no es el modo en que las artes hacen de la violencia un “tema”, sino la posibilidad de que esta sea *pensada*, que el destinatario de las obras será alterado no por el *espectáculo* de la violencia, visibilizada en hechos de sangre, sino por lo abrumador que resulta llegar efectivamente a pensar en el *orden de la violencia*. Que no sea el primer plano de una carnicería humana lo que emudece haciendo faltar las palabras, sino el *pensamiento* que la violencia provoca en el espectador a partir de una circunstancia artística. La hipótesis principal es que con relación a la violencia los propios límites instituidos del arte pueden constituirse en un recurso tan ambiguo como esencial para dar lugar a ese pensamiento.

PALABRAS CLAVE: Arte. Violencia. Cuerpo.

---

## A violência dos limites na arte

**Resumo** | Pergunto-me, neste artigo, sobre a possibilidade da arte de enfrentar a violência hoje, quando já é claro que ela não funciona como uma interrupção excepcional do cotidiano, mas nele se concretiza. O que procuro refletir não é sobre o modo como as artes fazem da violência um “tema”, mas sobre a possibilidade de que seja pensada, que o destinatário das obras seja alterado não pelo espetáculo da violência, viabilizada por feitos de sangue, mas pelo quanto esmagador pode ser, efetivamente, pensar a ordem da violência. Que não esteja, em primeiro plano, uma carnificina humana que emudece, fazendo faltar as palavras, mas o pensamento que a violência provoca no espectador a partir de uma circunstância artística. A hipótese principal é que, em relação à violência, os próprios limites instituídos da arte podem se tornar um recurso tão ambíguo quanto essencial para dar origem a esse pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Violência. Corpo.

---

## The violence of art's limits

**Abstract** | I ask about the possibility of art to face violence today when it is clear that it is not an exceptional interruption of life but an intrinsic part of it. I am not trying to think about how art uses violence as a “theme,” but the possibility for it to be reflected upon. I am not interested in the spectator being moved by violence's bloody spectacle, but how crushing it might be to think in violence's terms. Not a carnage that mutes, but one that provokes thought amid an artistic experience. The central hypothesis is that art's limits may become an ambiguous and essential resource that give rise to thought concerning violence.

KEYWORDS: Art. Violence. Body.

---

Enviado en: 23/11/2020  
Aceptado en: 18/12/2020  
Publicado em: 23/12/2020

“El espectador está a salvo en tierra firme  
porque es capaz de esta distancia,  
sobrevive gracias a una de sus cualidades inútiles:  
poder ser espectador”

Hans Blumenberg<sup>1</sup>

Al examinar el fenómeno de la violencia nos enfrentamos en el presente a una triple paradoja. Primero: nunca había existido en el planeta una conciencia tan extendida acerca del valor de la vida humana, sin embargo, nunca antes habíamos tenido tal cantidad de información sobre las violaciones de la vida en todas las formas imaginables. Segundo: la paz ya no se contrapone simplemente a la guerra, sino que se transforma en acciones y procesos de pacificación, lo que implica una coexistencia con situaciones de violencia estructural. Tercero: todas las personas dicen valorar la democracia, pero son significativamente menos las que creen realmente en ella. Esto nos hace pensar que hoy la violencia no es una situación de “excepción”, sino de alguna manera el orden del mundo. De aquí el efecto de que no existen alternativas, de que “no hay salida”.

En el marco de lo señalado, surge en las prácticas artísticas que se proponen abordar la violencia un afán de radicalidad que se dirige hacia un cuestionamiento de los códigos de la autonomía de la institucionalidad del arte. En este artículo planteo justamente la pregunta acerca de si existirían límites que son esenciales al arte, tanto a su estatuto como a su potencia reflexiva. No me refiero a si la producción artística debería tener presente algún tipo de sentido moral o ético como límite *a priori* de su campo de posibilidades; la cuestión que intento reflexionar es si acaso los límites podrían constituir un *recurso* para el pensamiento artístico, me refiero a los límites conforme a los cuales las operaciones artísticas permanecen comprensibles como *arte*, confrontándose con un asunto que exige extremar los recursos, como es el caso de la violencia. De aquí el título de este artículo: no los límites “del” arte, sino *en* el arte.

Con frecuencia la radicalidad en las prácticas artísticas que abordan la violencia viene exigida por el imperativo de confrontar al espectador con los *efectos* de la violencia, entonces comparecen los cuerpos exhibiendo las huellas de algo tremendo; *nuda vida*, esto es, como el cuerpo de una vida completamente expuesta, donde el levinasiano “no me mates” ya ha sido traspasado en un proceso de aniquilación sin término. Los cuerpos exhiben entonces las huellas de una agresión que no reconoce a la vida como límite, he aquí la violencia que *toma cuerpo en la víctima*. Vemos con frecuencia que en las artes cuyo asunto es la violencia, el objeto no es el victimario, sino las víctimas, los cuerpos de las víctimas. El problema es si acaso una obra *dedicada a la violencia* puede a la vez reflexionarla, esto es, dar a pensar lo que en ella hay de tremendo más allá de los recursos que *enmudecen* al espectador. Mi hipótesis es que pensar el orden de la violencia exige reflexionar el modo en que esta llega a hacerse parte del “orden de un mundo”, es decir, no

---

<sup>1</sup> Hans Blumenberg: *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995, p. 26.

se trataría solo de dar a ver su terrible irrupción, en que los cuerpos se transforman en las huellas de una voluntad de aniquilación que no cabe en el mundo, sino de pensar cómo es posible *habitar* la violencia. Esto implica considerar otras formas de hacer ingresar lo real en el espacio tiempo en las prácticas artísticas, no solo como remisión a un acontecimiento desde el arte, sino como acontecimiento en el arte. Se plantea entonces la posibilidad de una recuperación crítica de la *representación*.

La *performance* puede operar un impasse en el espacio tiempo cotidiano, una suspensión de la representación, una fisura en la escena. “De pronto -escribe Diana Taylor-, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como una performance de resistencia a la censura” (TAYLOR, 2011, p.11). El núcleo de dicha operación es el *acontecimiento*, y plantea la pregunta por la *temporalidad* que ello comporta. La cuestión esencial que aquí se plantea no tiene que ver directamente con el contenido, sino con la realidad que eso tiene más allá del espacio tiempo de la representación. El espacio escénico de la representación no es solo una “mediación” que supuestamente sería necesario sobrepasar, como para corresponder a la pretensión de asistir al acontecimiento en su desnudez semántica. La *representación misma como marco*, y todo lo que ello implica, es necesaria en el proceso de hacer acontecer para el espectador la realidad de lo que se relata o refiere, el hecho de que comparece en escena algo que no ha nacido allí. Lo medular de la cuestión es lo que acaece en el curso de la narración. La confrontación esencial no consiste, por lo tanto, en la diferencia entre la *representación* que tiene lugar en el espacio del arte y la *realidad* de lo que se representa (una información que siempre es posible señalar al modo de un añadido), sino la *tensión que se produce entre la representación y el acontecimiento*.

¿Cuál es el sentido de hacer ingresar la violencia en el espacio de la representación? Tres nociones se nos muestran desde un principio como esenciales al problema que ahora abordamos: *acontecimiento*, *representación* y *espectador*. En principio, la representación neutraliza estéticamente a la violencia al disponerla como *objeto* (de consumo, de curiosidad, de información, etc.) para el espectador. Pero, por otro lado, las condiciones en las que el espectador se enfrenta a la representación artística (me refiero a esa especial *circunstancia instituida que es el arte*, por ejemplo, recorriendo una galería o sentado en una sala de teatro), hacen que el mismo espectador se disponga para ser tomado como por asalto por una intensidad que pone en “peligro” los códigos de la distancia contemplativa. Extraña percepción, entonces, en la que “esto es arte, sin embargo, lo que aquí acontece está a punto de desbordar el marco del arte”. El espectador puede sentirse entonces tocado por algo que desde la obra lo cuestiona en su propio lugar de *espectador*. ¿En qué consiste este efecto? No es posible atribuirlo directamente a la violencia como contenido temático de la obra, pues en la historia del arte el espectáculo de la violencia ha servido incluso a la constitución e intensidad de una interioridad subjetiva, especialmente cuando se trata de un contenido religioso.

Entre las representaciones de la crucifixión de Cristo que encontramos en la historia del arte, sin duda que una de las más impresionantes es la pintura del bávaro Mathias Grünewald (1450-1530), conocida como la Crucifixión de Karlsruhe. Es

como si en ella el artista hubiese querido producir la imagen del dolor extremo o, mejor dicho: la imagen de un cuerpo extremado por el dolor. El resultado es, como lo señaló Joris-Karl Huysmans en un texto notable, “la carroña desconsolada de un Dios” (HUYSMANS, 1905, p.60). ¿Cómo es que el espectáculo de ese cuerpo suplicado remite todavía al espectador hacia una trascendencia? ¿Qué clase de *rigor* es el que Grünewald ha puesto en la producción de esta obra? La exacerbación visual del martirio, en un cuerpo en el cual no ha quedado nada que no sea la huella del tormento padecido, ha conducido a la imagen misma hacia el límite de sus posibilidades significantes. La cruz es, en sentido estricto, el marco de ese cuerpo, de tal modo que Cristo *en la cruz* es Cristo *en la representación*. Es precisamente lo que hace posible al espectador detenerse en la huella del dolor, como si el sacrificado dijera desde la cruz: “¡Miradme!”.

Huysmans describe la expresión del sacrificado de Karlsruhe:

“Por encima de ese cadáver en erupción aparecía la cabeza, tumultuosa y enorme; cercada con una corona desordenada de espinas, pendía, extenuada, y entreabría apenas un ojo pálido donde temblaba todavía una mirada de dolor y espanto. El rostro era monstruoso, la frente arrasada, las mejillas exhaustas; todos los rasgos descompuestos lloraban, mientras que la boca entreabierta reía con su mandíbula contraída por sacudidas tetánicas, atroces. El suplicio había sido espantoso, la agonía hubo de aterrorizar al regocijo de los verdugos en fuga” (HUYSMANS, 1905, p. 57-58).

El hecho visual de que el cuerpo de Cristo haya sido capaz de recibir ese castigo, de sentir ese dolor extremo, y todo ello por haberse *entregado* voluntariamente a la tortura, es la clave de su trascendencia. La crucifixión es la consumación de la *encarnación*, pero a la vez la representación es la consumación de la crucifixión. El Dios cristiano no muere pasando a través del cuerpo, como para retornar a su origen celestial, sino que el cuerpo mismo es *su sepultura en la imagen*. No ha muerto el cuerpo “de Dios”, más bien *Dios ha muerto de cuerpo*.

En el caso señalado, la representación del dolor tiene para la subjetividad el sentido de una trascendencia de la *materia*. Por el contrario, en el tipo de violencia que aquí intentamos reflexionar (violencia social, política, criminal) toda forma de trascendencia ha sido cancelada, confrontándose el espectador con la materia intrascendente de una violencia que desborda incluso su condición de instrumento, quedando remitida a sí misma. ¿Pueden las artes pensar la violencia cuando esta se impone como una realidad “sin salida”?

Josette Feral se refiere al sentido de *mediación* que ha recibido el arte y los problemas que enfrenta esta noción, en especial cuando se trata de acontecimientos de extrema violencia. De acuerdo a la tarea de la mediación, el sentido del arte habría sido permitir al espectador acceder *comprensivamente* a hechos que de otra manera serían simplemente inconcebibles. A partir de su función de mediación, “entre ciertos acontecimientos y su metaforización, entre ciertos hechos y su significado simbólico, mediación también entre lo personal y lo colectivo”, el arte haría posible “una mejor comprensión del mundo que nos rodea” (FERAL, 2016,

p.45). Es decir, el arte llevaría a cabo una especie de modulación de lo real, que trae el acontecimiento al lenguaje, pero sin terminar por neutralizar su intensidad en la pura forma de su significación. En este sentido, la mediación artística opera a partir de la imposibilidad de cancelar la instancia de la representación: “haga lo que haga el individuo, no podrá escapar a la representación, incluso cuando se haya hecho todo para abolirla. Sobre esta representación, afirmada o desmontada, descansa la mediación del mundo” (FERAL, 2016, p.46). No existe acceso a lo real “en sí mismo”, pues, en sentido estricto, esto no existe; tal propósito exhibe más bien un cierto descrédito de la representación, pero esta no constituye un velo que debiésemos descorrer para mirar lo que se oculta “al otro lado”. Acaso lo que sucede es que la naturalización de la violencia, el hecho de que esta ingrese en las tramas de nuestra propia cotidianeidad, sea lo que conduce a las personas a localizar la violencia en un supuesto lugar extra-ordinario. Esto implica concebir la violencia como reducida a su desnudo y factual acaecer, más allá del orden que la produce. Como he señalado, considero que la reflexión del orden de la violencia, más allá de su facticidad, hace de la representación un recurso fundamental.

En su libro acerca de los asesinatos de Ciudad Juárez, en la frontera norte de México, Rita Laura Segato propone el término “crímenes de poder”, justamente para señalar que no se trata solo de acciones violentas perpetradas por individuos con personalidad psicopáticas, sino que constituyen la expresión de un orden de realidad que se estructura y opera como un Estado paralelo. Hacer inteligible la atrocidad de esta violencia exige trascender el *espectáculo* de la crueldad para acceder al orden de su siniestra inteligibilidad. La tesis de Segato es que: “los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad” (SEGATO, 2013, p.19). Los crímenes operan, pues, como escritura en el cuerpo; la violencia no es instrumental, sino expresión de una voluntad que, en un universo patriarcal, “comunica” una capacidad de infligir una aniquilación física, psíquica y moral sin límites. Es lo que vengo sosteniendo en el presente artículo: la necesidad de reflexionar el orden conforme al cual la violencia no puede considerarse una excepción, un brote de irracionalidad, sino un régimen que toma cuerpo en lo cotidiano.

En diciembre del 2007 el artista Santiago Sierra realizó una obra en el espacio cultural Matucana 100, en Santiago de Chile. La obra fue pensada para ser vista solo por 13 personas, todas vinculadas al circuito de las artes y las políticas culturales en el país. Cada una de estas personalidades debía internarse por un largo y oscuro pasadizo al final del cual el espectador visitante aparecía en un escenario, donde era contemplado desde las butacas por 184 inmigrantes de nacionalidad peruana. El visitante intenta regresar a su punto de origen, pero ahora el camino se ha modificado y sale a la puerta de lo conduce a la calle, donde un vigilante le agradece en nombre del artista haber aceptado participar en “la obra”. Esta ha transformado al espectador en una especie de “performer”, en todo caso lo ha conducido al espacio del espectáculo. Incómodo, busca una salida hacia atrás, pues sabe que allí ha finalizado la obra para él, sabe que allí está todo aquello en lo que ahora pensará

durante un buen tiempo. Reconocemos aquí lo que hay de irreductible en la representación y también en la condición del espectador, solo que ahora ya no como un lugar de resguardo de la experiencia, sino, al contrario, como lugar donde queda expuesto el *orden* de la violencia, antes que el brutal enmudecimiento ante los residuos del horror.

La instancia de la representación queda puesta en cuestión con relación a un “real violento” cuando se asume que la mediación vendría a formalizar y domesticar la devastación que se querría dar a “experimentar” al espectador. Como una reacción a la mediación en el arte surge, entonces, el interés por la inmediatez, el intento por llevar a cabo acciones de transgresión o de supresión de la representación, especialmente en el teatro, buscando entonces dar lugar a una “inmediatez escénica que no ha dejado de hacer que la acción real irrumpa en escena, y que se confunde con la presencia absoluta, incluso con el acontecimiento tal cual puede ocurrir fuera de la escena, en la vida verdadera” (FERAL, 2016, p.48). La cuestión esencial aquí es en qué sentido el ingreso de la violencia en el arte exigiría “violentar” al espectador, en el entendido de que se trata de dos formas distintas de violencia.

El conflicto entre representación e inmediatez de lo real en el arte pone el énfasis en el “contenido” de lo que acontece, más precisamente, la simple oposición supone que *la violencia misma es el contenido*, violencia cuya intensidad alteradora sería neutralizada por la mediación de la representación (haciendo posible la distancia y el análisis de ella) o liberada por una inmediatez escénica (donde el espectador es alterado por los hechos a los que asiste, cuando no está “protegido” por la pantalla de la representación). Es necesario reflexionar el supuesto que se encuentra a la base de la contraposición entre representación e inmediatez de la violencia. Se trata de la idea de que la violencia consistiría esencialmente en el concreto *padecimiento* de la víctima por la acción de un victimario. El cuerpo -golpeado, quemado, cortado- adquiere entonces un protagonismo terrible, como efecto de la aniquilación de lo humano, es decir, el cuerpo como residuo de una violencia que es indiferente a la muerte, desplazada por el siniestro protagonismo del cadáver. Sin embargo, el acontecimiento que desde la escena violenta al espectador ¿no enfrenta a este con lo que es simplemente irreparable? ¿No queda se hace consistir por entero la violencia en un *hecho consumado*? El espectador es, a final de cuentas, confrontado con su propia impotencia, y si cabe hablar de “responsabilidad”, lo cierto es que esta se constituye en una forma inútil de culpabilidad que encarga esa impotencia al espectador.

Desde una perspectiva crítica sobre la obra de Santiago Sierra y Teresa Margolles, María Campiglia formula la siguiente pregunta: “¿Nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?” (CAMPIGLIA, 2015). Según Campiglia, estas obras son en parte producto del hecho de que la magnitud de la violencia es tan grande que dificultan la posibilidad de adoptar una posición frente a la violencia (lo que en este artículo denomino *pensar* la violencia), siendo la reacción más bien una forma de someterse a ella. De aquí su tesis según la cual en la obra de Sierra y Margolles asistiríamos a una estética del desencanto y la impotencia:



“Enuncian con absoluta contundencia situaciones de opresión, pero insisten en la imposibilidad de cambio, en la impotencia tanto de los individuos como del arte para modificar la realidad social. Sostiene que todos somos cómplices y artífices del sistema imperante, y si podemos, beneficiarios” (CAMPIGLIA, 2015, p. 351). Conozco la documentada y compleja discusión que sobre este tema ha desarrollado Ileana Diéguez. Expone la necesidad de una movilización del pensamiento justamente a partir de las imágenes del terror, contra lo que denomina el cinismo que viene desde “la comodidad de la mirada” (DIÉGUEZ, 2016, p. 87). Sin embargo, tal como sugiere Diéguez, la distancia respecto al “dolor de los demás” es un factor estructural al orden de la violencia, distancia que paradójicamente podría ser reforzada por la comparecencia sin reservas del real violento.

Feral menciona al artista chino Huang Yong Ping quien propuso en 1994 al Centro Pompidou la obra instalativa “Teatro del mundo”: bajo un domo con forma de tortuga saltamontes, cucarachas, tarántulas, cien pies, lagartijas, escorpiones se devoraban entre sí. La obra fue rechazada por el Centro Pompidou. El sentido de esta instalación era, según señalaba el mismo artista, ofrecer “un microcosmos de los conflictos mundiales”. La violencia no radica en el “contenido”, en lo salvaje que está sucediendo dentro de ese espacio cerrado, sino en el hecho de que se imponga al espectador la visión de ese “hecho” bajo el *contrato del arte*, esto es, la obligación de respetar pasivamente la *impunidad* de la que tácitamente gozan los artistas. ¿Acaso esa impunidad instituida opera como recurso para poner en escena *otro tipo de impunidad*? Pero, al hacer abstracción del contenido directo para atender a su supuesta significación simbólica ¿no repetimos la indiferencia ante el dolor en el mundo?

Es relevante para nuestro tema el problema de los límites del arte propuesto por ciertas obras que intentan hacerse cargo de la crisis de las posibilidades críticas del arte en su posibilidad de referir el contexto social y político en el que tiene lugar. Diríamos que se trata precisamente de eso, de reflexionar ese lugar tensionando los límites, no sólo para hacerlos visibles, sino ante todo para preguntarse cuáles son esos límites, si es que acaso existe todavía algo que pueda visualizarse como una frontera. La obra *La familia obrera* (1968), del artista argentino Oscar Bony, consistió en la exhibición de un obrero y su familia sobre una tarima. El trabajador fue contratado por Bony, pagándole el doble de su salario habitual, para que permaneciera en exposición por el tiempo que duró la muestra colectiva *Experiencias 68*, realizada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. El teórico chileno Rodrigo Zúñiga no ve en esta obra una propuesta crítica desde el arte hacia el entorno social, sino más bien una crítica dirigida hacia el propio arte:

consume tanto la crítica del esteticismo de la ruptura, como, por otra parte, el nuevo privilegio cínico del arte (aquél del acto exhibitivo, de la demarcación o encuadre de una escena cualquiera, como relación estética ejecutada en nombre del Arte). Demarcar ‘cualquier cosa’ como arte: he aquí el mandato soberano de la acción artística –denuncia la obra, ejecutando el mandato. Se trata de hecho de un privilegio de inmunidad, que pareciera convertir al arte en una práctica autoinmunitaria” (ZÚÑIGA, 2010, p.42).

Se ha dicho, en efecto, que en el arte contemporáneo es arte todo aquello que se designa como “arte”, entonces cualquier cosa podría comparecer en nombre del arte. Este principio es precisamente lo que el *arte de los límites* vino a reflexionar. La pregunta ya no fue “¿acaso eso es arte?”, sino más bien esta otra: “¿puede eso acontecer bajo el nombre del arte?”. La primera pregunta interroga por el estatuto de un objeto o gesto intrascendente que sólo con el pretexto del arte podría acaso adquirir valor. La segunda cuestión, en cambio, pregunta si acaso “eso” que sabemos que ocurre, puede ocurrir ahora en el campo del arte.

El artista Guillermo Vargas Habacuc (Costa Rica) expuso en el año 2007, en la Galería de Arte Contemporáneo Códice, un perro callejero, muriendo de hambre. La obra se llamó *Natividad* en alusión a Natividad Canda, una joven que fue devorada viva por dos perros Rottweiler el año 2005 y la obra consistía en ver al perro muriendo de hambre y sed, cosa que finalmente, según el artista, ocurrió. El 19 de agosto de 2007 la Galería sacó una declaración desmintiendo al artista que aseguraba haber dejado morir de hambre al animal en la galería. Ciertas obras que operan en la dirección de *romper los límites* de la autonomía del arte (la institución y los códigos que sobre protegen a las obras del dolor y el deseo de la realidad humana), pero también en la dirección de *ampliar los límites* de lo que cabe considerar como arte. En todo caso, lo que me interesa especialmente es que cuando el asunto a abordar ha sido la violencia, la cuestión de los límites del arte se refiere no solo a la alteración de los códigos instituidos de reconocimiento y validación, sino que también la relación misma del espectador con la obra deviene una zona de incierta, a veces incluso de malestar. En el 2001 el artista chileno Marco Evaristti realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile la instalación “Helena y el pescador”. Esta consistió en la “exposición” de 8 licuadoras, todas conectadas a la corriente eléctrica, con agua y un pez de colores nadando en cada una de ellas. La posibilidad de un visitante accionar a alguno de los aparatos moliendo al pez en el agua estaba disponible. La instalación violenta al espectador al transformar la relación de este con la obra en una cuestión moral: ¿soy el sádico que apretaría el botón o el juez que sanciona a quien parece querer hacerlo o el voyerista consumidor que solo observa esperando que alguien haga funcionar la máquina?

La acción o acontecimiento performático no se propone representar el dolor del otro, tampoco hacerlo simplemente acontecer, sino *traspasar el límite* que constituyen los protocolos sociales como mediaciones que, al transformar el dolor del otro en representación o registro, hacen de quien observa precisamente un espectador o testigo impotente, restituyendo así el límite sujeto-objeto. Este límite no puede ser cruzado si se pretende comenzar por la cancelación de la representación. En efecto, la pretensión de un acceso a lo real “en sí mismo”, no atiende al hecho de que la violencia, en sentido estricto, no es algo que tenga lugar más allá de la representación. Por el contrario, la violencia como aniquilación acaece siempre conforme a procedimientos, protocolos, prejuicios, representaciones, ideologías. Lo que se trata de hacer acaecer desde ciertas prácticas artísticas es precisamente la violencia de estas “formas”, que son las que disponen al cuerpo como lugar de una infinita aniquilación. El asunto medular es, pues, en cierto sentido, la *violencia de la*



*representación*. Esto es lo que no puede ser simplemente “representado” ni tampoco expuesto en el modo de la *nuda vida*.

La solapada conciencia de la fragilidad del orden social fomenta la denominada *autoinmunidad*: una obsesión por la seguridad que llega a ser tan intensa y persistente que conduce a multiplicar las barreras frente al otro. Sartre escribe: “Para el tiempo de la paz la sociedad, prudentemente, ha creado (...) malvados profesionales. (...) Es necesario, en efecto, que sean malvados de nacimiento y sin esperanza de cambio (...): niños abandonados, ‘pobres’, burgueses venidos a menos, lumpen, arruinados de todas clases, en una palabra, todos los miserables” (SARTRE, 1967, p. 39-40). En los tiempos de paz es necesario creer que esos “miserables” son siempre unos pocos, los menos. En un régimen de normalidad, acatando el orden establecido, la violencia se ejerce sobre grupos humanos *ya vulnerados*, personas a las que *el mismo orden social* ha marginado, minusvalorado o expulsado. Al reconocer a determinado tipo de personas como existiendo en una interna exterioridad social (“inferiores”, “invasores”, “desviados”, etc.), estos quedan dispuestos como “sacrificables”, siendo objeto de una violencia cotidiana que no sólo se normaliza, sino que, por lo mismo, desaparece como violencia. Los agentes cotidianos de esta violencia, personas comunes y corrientes ignoran desde su condición de “establecidos” en qué medida son canales de circulación de una violencia sistémica que los amenaza a ellos mismos.

Consideremos, por ejemplo, lo que ha sucedido en Chile con la despiadada represión policial que se ha ejercido sobre las protestas de la población a partir del mes de octubre del 2020. En tanto “fuerzas de orden”, la policía opera como resguardo de la autoridad política del Estado en el espacio público; como “fuerzas de seguridad”, en cambio, actúan, en el marco del neoliberalismo, como *protección de una forma de vida*. El resguardo del orden se transforma en el ejercicio de una *represión punitiva*, pues en los hechos se trata de *contener en la exterioridad* a aquellos que no han podido ingresar ni aspirar a aquella “forma de vida”. En este caso, el ejercicio de la violencia policial no consiste en resguardar el orden, sino más bien en expulsar del orden a aquel que no pertenece a éste. Considerando esto, el “orden social” se articula en torno a esa forma de vida legitimada y legitimante de la violencia que la protege no solo de los peligros que acechan desde el exterior sobre la propiedad de “los establecidos”, sino también y ante todo de la *conciencia del mal*, esto es, conciencia de que la aniquilación del otro es un factor estructural al denominado “orden social”. Judith Butler ha sostenido que *la precariedad es inherente a la vida misma*, al hecho de estar vivo, y no sólo una miserable condición a la que son empujados los que han sido despojados y abandonados. “Afirmar que una vida es precaria exige no sólo que la vida sea aprehendida como vida, sino también que la precariedad sea un aspecto de lo que es aprehendido en lo que tiene de vida” (BUTLER, 2010, p.29). Más adelante explicita: “No es que primera nazcamos y luego nos volvamos precarios, sino, más bien, que la precariedad es coincidente con el nacimiento como tal” (BUTLER, 2010, p.31). Ya en el hecho mismo de su nacimiento la vida humana requiere ser asistida, porque siempre puede morir. Tanto el conocimiento como la tecnología dispuestos con la finalidad de *hacer vivir* son

cada vez más eficientes y sofisticados, dando cuenta con ello de que *la vida* ha llegado a ser un valor máximamente importante. ¿Cómo entender entonces el hecho de que existan vidas que importan más que otras, y que existen vidas que no importan en lo absoluto?

“Las conductas de ciudadanía -escribe Diana Taylor-, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente o inconsciente. En este caso, podríamos decir que caminar en la vía pública se puede entender como un performance de género, por ejemplo, ya que los seres humanos internalizan modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproducen de muchas maneras” (TAYLOR, 2011, p.11)

Una performance artística opera disruptivamente al hacer consciente aquella performatividad cotidiana. Fenómenos como el racismo, el clasismo, la homofobia, el machismo, constituyen una dimensión de ese orden social y de la violencia naturalizada que sirve a la producción y control de esa forma de vida. Esta requiere ser “protegida” no solo de formas de existencia social desposeída, sino también de la violencia que en nombre de aquella se ejerce sobre los “no establecidos”. Cuando el agente de la violencia es la policía, se hace explícito que se trata de la *violencia del orden social*. Es necesario, por lo tanto, más acá del castigo que la represión policial ejerce sobre los cuerpos, reflexionar la solapada furia del orden social en tiempos de normalidad, formas cotidianas de la violencia que se expresan ya en el lenguaje de la discriminación. Imposible pretender cancelar la representación en el arte para hacer ingresar la violencia “en acto” cuando esta viene precisamente de la representación. La violencia del lenguaje en escena se ejerce a partir de una frontera que no puede definirse simplemente como social, racial o sexual, sino que es la frontera a partir de la cual el dolor del otro me es extraño (como podría ser lo que ocurre al interior de las cárceles, de las casas de acogida de menores, de territorios poblacionales en situación de marginalidad, etc.), no por mera indolencia o indiferencia, sino porque es inherente al “orden social” la discontinuidad entre “los establecidos” y los otros, habitantes de los territorios del no-ser (tomando la expresión de Fanon).

En la obra de teatro HP, de Luis Barrales, la “directora” (personaje) exige al “actor” (personaje) tomar medidas para interpretar con rigor de *verosimilitud* el papel de Hans Pozo<sup>2</sup>. El actor argumenta la seriedad con que ha asumido esta personificación:

“Eso debía pasarme a mí. entonces, si iba a interpretar a un marginal debía estar más delgado/ la directora dice cinco kilos menos/ lo importante es el alma del personaje, digo/ entonces haz tu alma subir de peso, responde/¿cómo se hace eso?/¿quieres que lo haga yo?/bajo

---

<sup>2</sup> El motivo de la obra es el caso de Hans Pozo, abandonado por su madre a los 4 años de edad; estuvo en varios hogares de acogida, a los 16 años se hizo adicto a la pasta base, ejercía la prostitución, trabajaba ocasionalmente en la construcción. Fue asesinado el 2006, a los 21 años con dos impactos de bala, luego su cuerpo fue descuartizado por el asesino y los pedazos distribuidos en diferentes sitios de la ciudad. La marginalidad extrema de su vida ha sido motivo de varias obras (de teatro, cinematográficas, literarias y visuales). En uno de los lugares en que fueron encontrados restos de su cuerpo, vecinos erigieron una animita a la que hoy se le atribuyen milagros.

los cinco kilos, no hay problema y así reemplazo su hambre real por mi dieta de cereales, té verde y verduras, pero no logro bajar mucho/ no has hecho la dieta/ sí la hice/ no has hecho lo suficiente, te falta mundo/¿qué?/careces de la energía de un flayte/ será que simplemente de energía. ¡llevo cuatro semanas comiendo lechugas!/ no es eso/ lo que tú digas/ deberías dar una vuelta a la marta brunett/¿estás loca? ¿a qué quieres que vaya a la marta brunett?/a impregnarte de esa energía/ puedo imaginarme la energía, una vez fui a la legua a comprar sicotrópicos. desde el auto se pueden ver muchas cosas/ puede que eso no sea suficiente/¿quieres que me descuarticen de verdad?/lo dijo artaud, hay que degollarse internamente/¿esto no estaba inspirado más en brecht?/es un sincretismo entre brecht y artaud/ quiero irme/ eres un asco de persona/ tú llamaste a un actor/ anda a darte una ducha y vuelves/ ¡en la ducha solo hay agua fría!/ un flayte de verdad se baña con agua fría/ un flayte de verdad no se baña/" (7)

Feral sostiene que "el acontecimiento escénico (...) hace surgir lo real en escena fuera de toda representación, ilusión o ficción escénica" (FERAL, 2016, p.19). Es decir, el acontecimiento aquí no es la supresión de la representación, sino todo lo contrario, su emergencia, lo cual parece romper el contrato que enfrentaba al espectador con un *espectáculo*. Ahora el espectador es "tocado" directamente, no permanece simplemente protegido por lo escénico, que habitualmente opera ante él como una pantalla, como un simulacro de "ventana al mundo". Al hacerse explícita la construcción teatral, esta se hace en cierto modo "cómplice" de la alteridad social y cultural de Hans Pozo, que el verosímil de la marginalidad es un factor en la producción de ese margen que hace posible al teatro. La violencia del lenguaje en el pasaje citado opera en el espectador con una potencia incriminatoria de baja intensidad.

En *HP* de Barrales, la violencia de la marginalidad llega a naturalizarse en los sentidos de la percepción:

"el olor a pobre puede distinguirse. es un olor como de una humedad permanente. como de una humedad que viniese desde la médula de los huesos mismos y que fuese atravesando todo hacia arriba. es un olor de flemas eternas que nacen en pulmones criados en el frío. es un olor de pérdida de autoestima, es un olor que lo impregna todo, y así también el perro de una casa pobre será un perro con olor a pobre. (...) el olor a pobre es un olor a jabón popeye en las mechas tiesas de la mollera, el olor a pobre se parece mucho al olor del vino en caja, al bistec de pana, a maderas sin barniz, (...) el olor a pobre tiene un olor a chile veinte años atrás, el olor a pobre es olor a micros donde viajan pasajeros felices a cartagena por el día o al cajón del maipo, el salto del laja, la fuente del parque forestal o la laguna de la quinta normal<sup>3</sup>" (13)

En este pasaje la escritura de Barrales pone en escena un tipo de frontera de clase que en su naturalización parece establecida "sin sujeto" moral o socialmente responsable, cuando los prejuicios y las representaciones que sirven a la construcción del verosímil en el que se sostiene la discriminación social ope-

<sup>3</sup> Se refiere a lugares de recreo popular.

ran en un orden fisiológico. En esta obra, la expresión “olor a pobre” no se refiere simplemente a la materialidad de una existencia que transcurre en medio carencias básicas, sino que es también el olor de sus placeres, de su felicidad, de su cotidianeidad; se trata, en suma, del olor de un “modo de ser”, el olor que emite una forma de vida que “los pobres” hay terminado por hacer suya. En un pasaje de la película coreana “Parásitos” (Bong Joon-ho, 2019), un matrimonio de la alta burguesía conversa acerca del desagradable olor que emiten los cuerpos de la servidumbre que atiende la casa. Cuando finalmente se desencadena la tragedia, en un momento de máxima violencia y humor negro, el jefe de familia hace un gesto de desagrado tapándose la nariz ante el cadáver de uno de los “invasores”: el “olor de la pobreza” le resulta más desagradable que la visión de la sangre.

¿Tienen las palabras en escena un rendimiento performático? Se trata del lenguaje que agrade al espectador, cuando las palabras adquieren la gravedad del cuerpo y del acontecimiento, porque en el acto de su enunciación confrontan al espectador con un marco de representación que opera como una frontera. “Los pobres” constituyen esa parte de la sociedad que *hizo habitable la intemperie*, por eso que nunca podrían salir de “allí”, porque hacer del no-mundo un mundo da una “identidad”, la marginalidad social como marca identitaria. Aconteciendo en escena, las palabras de la discriminación social hieren precisamente la frontera de comprensión que hace posible *hablar* de la violencia, condenarla, explicarla, justificarla, *como si se pudiera hablar de ello*. La violencia que se aborda en la obra altera y hace zozobrar el marco de la representación en la misma medida en que el significado de las palabras es excedido por la gravedad de su acaecer escénico. Esto implica no solo la insubordinación del significante, sino el hecho de que la palabra que señala, que describe y que califica es algo que alguien le hace a otro: capturarlo en la representación que hace de la carencia un *modo de vivir* clausurado sobre sí mismo.

La representación e información acerca de la catástrofe social, política, histórica de una sociedad disponen una especie de “pérdida de vista” de lo cotidiano; podría decirse que, en cierto modo, enseñan que la catástrofe y lo cotidiano corresponderían cada uno a órdenes de cosas que resultan inconmensurables entre sí. Los medios de comunicación permiten la circulación de la catástrofe en los circuitos del consumo cotidiano de unidades información e imágenes. La performance, en cambio, hace que lo cotidiano mismo se manifieste como el territorio de la catástrofe. He aquí la diferente relación *con* lo cotidiano en la performance, una relación ella misma *no cotidiana*. Según Feral, “la fuerza performativa del discurso no pasa (o pasa poco) aquí por las palabras, casi inexistentes. Se establece una nueva relación con los objetos cotidianos (muros, sonidos, cantos) que desplaza la experiencia de la catástrofe en cada uno y la reactiva” (FERAL, 2016, p.107-108). La propuesta performática trasciende la contingencia política y social de los acontecimientos; es decir, trasciende la *inmediatez* de los hechos, y esto es precisamente lo que requiere de la mediación y la representación como recursos del pensamiento. No me refiero con esto al análisis “informado” o a la reflexión de hipótesis, sino al *pensamiento que abrumba* cuando la emergencia de lo real pone en cuestión los códigos naturalizados de percepción y comprensión de nuestra experiencia. Es en este sentido que el

lugar mismo del espectador queda puesto en cuestión, cuando por un momento deja de asistir a un espectáculo que ocurre ante él, para ser remitido a algo que acontece en su propia subjetividad, cuando *comprende que no comprende*. El espectador es abrumado por lo real en cuando conflicto interno que se encuentra alojado en el mundo en el que vive. Lo que denominamos “mundo” es un orden de la experiencia que se establece como invisibilización e insonorización del mundo que contiene una especie de problema sin solución. Esto no significa que el mundo no tenga solución, sino que esta *no es parte del mundo tal como lo conocemos*. En este sentido, siendo herida la forma sujeto que permite comprender (en) un mundo en conflicto, la performance da lugar a lo que he denominado un pensamiento abrumador.

Considerando lo anterior ¿cómo entender las operaciones performáticas en las prácticas artísticas cuando estas se proponen de alguna manera incidir en la forma en que los individuos perciben y actúan en el presente? ¿Puede tener la performance un rendimiento propiamente *político*? Propongo en este punto que el sentido de la performance no es político (no al menos en el sentido en que este se entiende habitualmente) debido precisamente a que se propone en lo esencial *alterar* una forma de relacionarse con la realidad, una forma que es política en cuanto expresa un orden del mundo que *contiene* relaciones de fuerza. En este sentido, la performance (como artificio, construcción, puesta en escena) hace emerger *lo político*, esto es, las tareas y conflictos pendientes de la política. Expongo brevemente esta hipótesis y el problema que desde aquí se deriva.

Existe un concepto de *lo político* que lo relaciona esencialmente con el conflicto como algo que sería inherente a la sociedad humana. Chantal Mouffe señala: “concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (MOUFFE, 2007, p.16). Desde aquí, se desarrolla una crítica del capitalismo que, bajo una idea dominante de la democracia liberal (con énfasis en los intereses individuales) habría transformado a la política en una cuestión meramente procedimental al hacer del conflicto un tema de expertos. Esto se relaciona, sin duda, con el hecho de la progresiva autonomía de la economía financiera, lo que a la larga tiene como efecto un proceso de *despolitización* de la sociedad. Se trataría entonces de recuperar el conflicto –“lo político”- como algo que es esencial a la organización social de los seres humanos. Siguiendo esta perspectiva, podría decirse que “lo político” antecede a “la política” por cuanto esta consiste en el ingreso del conflicto en el hecho social, incluso sería verosímil pensar que lo social es producto del conflicto dado que es justamente este lo que *ha relacionado a los seres humanos entre sí* antes de la institucionalidad conforme a la cual es posible a los individuos coexistir “en el contexto de la conflictividad”. Por lo tanto, existe la política porque los individuos se han encontrado y relacionado en el régimen de la escasez y, por lo tanto, del conflicto, antes de haberse organizado (antes de haber pactado, consensuado, acordado).

La política es la forma en que los seres humanos acuerdan resolver sus conflictos sin recurrir a la violencia, esto es, sin llegar a proponerse la anulación del

adversario. Ahora bien, cuando la performance opera como un recurso para dar a pensar la violencia en los términos que he señalado anteriormente, lo que hace es poner en escena el hecho de que *la aniquilación ya está ahí*, incorporada estructuralmente al orden político de la sociedad. Por lo tanto, planteado en estos términos, la política sería el modo en que se invisibiliza el régimen de aniquilación al que ha dado lugar el orden social, o acaso más precisamente: el modo en que se retarda la emergencia irreductible del conflicto, pues, “todo orden es político y está basado en alguna forma de exclusión” (FERAL, 2016, p.25). Este modo de la política correspondería, por cierto, a la denominada “democracia liberal”. En nuestro continente, el arribo a la democracia ha sido saliendo de gobiernos dictatoriales, es decir, la democracia ha sido la idea que ha orientado el proceso para salir de una dictadura o de una guerra interna. No es la democracia un orden de cosas que espera a los ciudadanos un día después del terror, sino que comienza a construirse en la catástrofe. El tránsito desde la dictadura hacia la democracia ha sido el proceso de institucionalización del neoliberalismo, lo que ha implicado la legitimación de otro tipo de violencia. ¿Pueden las prácticas artísticas incidir en el conflicto, involucrarse, por ejemplo, proponiendo un sentido político para la performance y su cuestionamiento de la representación? Consideremos un caso para ilustrar la complejidad del problema.

La obra de teatro “Noche mapuche”, escrita y dirigida por Marcelo Leonart, aborda el conflicto entre el pueblo mapuche y el Estado chileno, en el contexto de la violencia desatada en la Región de la Araucanía, entre los atentados incendiarios contra propiedades y maquinarias de industriales y propietarios de la zona y la represión policial sobre los comuneros mapuches, acusados de provocar tales atentados. Hacia el final de obra, una de las actrices se ubica en el centro del escenario y con la frase “esto no es un sueño, es verdad” anuncia la escenificación de lo que habría sido el enfrentamiento entre comuneros mapuches y el matrimonio Luchsinger- Mackay. Se trata de un incidente que efectivamente sucedió en la madrugada del 4 de enero de 2013. Se escenifica entonces lo que habría sido el encuentro entre Werner Luchsinger y supuestos comuneros. De pronto, el mismo personaje que había dado inicio a esta hipotética recreación la interrumpe la escena diciendo: “lo siguiente no es parte del relato ciego, está consignado en la central 133 de Carabineros de Chile con una llamada de una mujer a la una con quince minutos en absoluto pánico que correspondía a Vivianne Mackay y que consta en las grabaciones, se comunicó con el carabinero de guardia en los siguientes términos”. En ese momento se hace oír el audio de una grabación que corresponde al momento real en que Vivianne Luchsinger se comunica con la policía pidiendo desesperadamente ayuda, da varias veces su dirección informando angustiada que su marido se encuentra herido de bala. Después el mismo personaje declara: “Lo que ha pasado o pudo haber pasado es lo siguiente”, y a continuación un actor personificando a Wener Luchsinger dispara en la espalda a quien en ese instante personifica a un comunero mapuche. La obra termina con el personaje de la anunciante gritando: “(...) El sentimiento es que hay que incendiarlo todo. Que hay que purificarlo todo. Como si todo fuera un sueño. Porque solo el fuego y los sueños nos pueden iluminar”, dice Zepeda. “¡Traigan los bidones!”. Lo cierto es que esa ma-



drugada del 4 de enero de 2013 el matrimonio Luchsinger-Mackay efectivamente murió en el incendio de su residencia. Dos cuestiones se nos imponen aquí para su reflexión. Primero, el hecho de que la obra, en su interpretación más directa, contiene el discurso de una “toma de partido” no sólo en favor del pueblo mapuche, sino también de la violencia como medio de lucha. Segundo, el recurso a la grabación de un momento de sufrimiento real cuyo desenlace de muerte el público conoce.

Respecto a la primera cuestión, es necesario tener presente que el asunto medular de la obra es la violencia desatada en la región de la Araucanía. Si entendemos que en ese conflicto el “paso a la acción” en los involucrados pone de manifiesto el carácter irreductible del conflicto, la imposibilidad o agotamiento de las conversaciones de acuerdo (el colapso de “la política”, de acuerdo al concepto de Mouffe), podría decirse que la opción que expresa la obra corresponde a una especie de “paso a la acción” *desde el arte*. Esto significaría la *imposibilidad del arte* confrontado con la facticidad de la violencia. Leonart, autor y director de la obra, ha defendido esta “toma de partido” en favor de “fuerzas que a través de la historia han sido pisoteadas”. Esto se relaciona directamente con el propósito de alcanzar *radicalidad* en la obra, lo que implica necesariamente el *ingreso de lo real* en la escena. He aquí el lugar del audio de la grabación. Un crítico calificó el uso de este recurso en la obra como “un gesto condenable artística y moralmente” (LETELLIER, 2017). Por otro lado, la actriz e investigadora teatral Monserat Estévez señala que determinados elementos en “Noche mapuche” hacen de la escenificación misma es un hecho de violencia (ESTÉVEZ, 2020). Lo que resulta relevante para el problema abordado en este artículo no es el propósito de Leonart de *utilizar* el arte -en este caso el teatro- para expresar su personal toma de partido (la legitimidad de ese propósito está aquí fuera de cuestión), sino la pregunta de si acaso el acontecimiento de ese fragmento de realidad (la grabación) no vendría a sancionar en escena, más allá de las intenciones del autor, el *límite del teatro*. No afirmo que ese límite exista y que aquel acontecimiento vendría a hacerlo manifiesto, sino que dicha operación *trae a la escena un límite que es ajeno al arte*. El autor de la obra produce un discurso político posicional asumiendo el “contexto” de una confrontación irreductible, consciente de que el activismo desde el arte apela a criterios de legitimidad extra artísticos (morales, políticos, históricos). Pienso que, con el paso de los años, el recurso a esa grabación en esta obra seguirá planteando en el futuro las mismas preguntas. Al hacer del arte el lugar de enunciación pública de una posición de principio (por lo tanto, no política en el sentido que hemos propuesto), la obra sanciona un límite, la impotencia del arte *como tal*, operando, en cambio, como vehículo de expresión pública de su autor.

Como señalé al inicio de este texto, la hipótesis medular ha sido que, al ocuparse de la violencia hoy, las artes se confrontan inevitablemente con sus límites. El desafío es poder hacer de esos límites un recurso para pensar la violencia como orden del mundo. Creo que esta es la posibilidad de iniciar una transformación, a diferencia de lo que ocurre en las prácticas artísticas que estratégicamente se “entregan” a la violencia, poniendo en escena lo que ha sido el irresistible triunfo del mal. He querido plantear una discusión que, por cierto, sigue abierta.

## Referencias

BLUMENBERG, Hans: **Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia**, Madrid, Visor, 1995.

BUTLER, Judith: “Vida precaria, vida digna de duelo”, Introducción a **Marcos de guerra. Las vidas lloradas**. Buenos Aires, Paidós, 2010

CAMPIGLIA, María: *Santiago Sierra y Teresa Margolles. Estética de la impotencia y el desencanto*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, marzo, 2015

DIÉGUEZ, Ileana: **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor**, Monterrey – México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016

ESTÉVEZ, Monserrat: **Escenificaciones de la violencia en la puesta en escena (2017-2018): prácticas de lo autoinmune**, Tesis de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2020.

FERAL, Josette: **Teatro y violencia. ¿Una mediación imposible?**, Santiago de Chile, Frontera Sur, 2016

HUYSMANS, Joris-Karl: **Grünewald. El retablo de Isenheim [1905]**, Madrid, Casimiro, 2010

LETELIER, Jorge: **Crítica de “Noche mapuche”**, en el sitio web CULTURIZARTE, 16 DE OCTUBRE DE 2017: <https://culturizarte.cl/critica-de-noche-mapuche-un-discurso-delirante-y-torpe/>

MOUFFE, Chantal: **En torno a lo político**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007

SARTRE, Jean-Paul: **San Genet comediante y mártir**, Buenos Aires, Losada, 1967

SEGATO, Rita Laura: **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013

TAYLOR, Diana: Introducción a **Estudios avanzados de performance**, Diana Taylor y Marcela Fuentes eds., México, Fondo de Cultura Económica, 2011

ZÚÑIGA, Rodrigo: **Estética de la demarcación. Ensayo sobre el Arte en los límites del Arte**, Ediciones Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de

Artes, Universidad de Chile, 2010