

## De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido\*

Ileana Diéguez\*\*

*(...) ¿si nunca hubo realmente representación auténtica de la totalidad, la famosa “crisis” no consistirá en el hecho de que repentinamente ha quedado al desnudo —lo cual no necesariamente significa que haya una plena conciencia de ello— ese vacío constitutivo de representación? ¿Se trata quizás de una crisis de “hegemonía”, para reiterar una remanida fórmula gramsciana, en el sentido de que es la creencia misma en el valor de la “representación” como tal lo que ha sufrido un colapso más o menos definitivo? En cuyo caso nos encontraríamos, claro está, ante una crisis profundamente cultural, en el sentido más amplio y totalizador posible.*

Eduardo Grüner (2005: 338)

Más allá de las clasificaciones de *otras* y *otros* modos de hacer *teatro*, me interesa problematizar la cuestión de la *teatralidad* en el amplio campo de lo artístico y en producciones estéticas cotidianas que trascienden el arte y por supuesto el teatro mismo. Esta fue una reflexión que comencé abordando desde la perspectiva liminal para referirme a prácticas artísticas y políticas en el contexto latinoamericano como escenarios y teatralidades liminales, y que ahora enfoco hacia las problemáticas representacionales y las teatralidades que se configuran en las prácticas socioestéticas.

Preguntarse hoy por la teatralidad, el teatro o el arte en general implica preguntarse por otra cuestión mucho más trascendente: el problema de la representación y sus declaradas crisis en todos los órdenes de la vida pública y privada. Más allá de repetir el lema de una crisis, el cual de ninguna manera niego, tendríamos que escuchar a quienes se han preguntado por el lugar que históricamente han ocupado los *representados* y los *representantes*, y preguntarnos entonces si junto con la crisis de la representaciones habría que reconocer que hemos padecido un gran vacío representacional, o para no ser tan pesimistas decir entonces que

\* Este trabajo, si bien es la continuidad de un proceso de investigación que se concretó en el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires, Atuel, 2007), constituye parte de otra investigación en torno a la problemática de las *re-presentaciones* y que se desarrolla bajo el nombre *Acciones de la presencia y Políticas de la memoria*. Una síntesis de este texto fue presentada en las conferencias impartidas bajo el título “El malestar de la representación” en el Diplomado Reflexiones sobre el gesto teatral contemporáneo IV, 17, Instituto de Estudios Críticos y Proyecto 3, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 28 de mayo, 2007, y en el XIV Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 30 de agosto, 2007; y también bajo el título “Espacios intermedios: diseminaciones de la teatralidad” en el encuentro Digitalizar lo efímero. Creación escénica y documentación en el espacio iberoamericano, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 27 de noviembre, 2007.

\*\* Coordinadora de Investigaciones del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México, DF. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Profesora en la Universidad Iberoamericana y en la Licenciatura en Actuación en la Casa del Teatro de la Ciudad de México. Es autora de los libros *Escenarios liminales (performances, teatralidades y política)* y, en colaboración con Josefina Alcázar, *Performance y teatralidad*.

hemos padecido un adelgazamiento y una usurpación de las políticas de representación.

“Teatralidad” y “representación” son dos términos que exceden el teatro. La representación como la teatralidad nos desbordan, y esta desacomodación, este “exceso” produce un profundo malestar para las academias acostumbradas a taxonomizar y acotar. Sobre todo en un tiempo en el que ya se hizo demasiado evidente que la representación como el *logos paterno* “se encuentra en completo desorden” (Derrida 1975: 252).

En un contexto de repetidas crisis representacionales no es solo la “gente de teatro” la que se ha planteado la crisis de la representación. Esta es una problemática que hace varios años comenzó a desarrollar la filosofía —como demuestran numerosos ensayos al respecto: Derrida, Lefebvre, Nancy, Grüner— y que responde a la propia crisis representacional en todos los órdenes de la existencia: las ideas, la lingüística, la política, la religión, la economía, la cultura y como parte de esta última, el arte.

Las relaciones entre el poder y su manifestación en todos los niveles de la vida de una comunidad-ciudad-país es similar a la modalidad clásica que establece relaciones jerarquizadas entre el director y la escena con sus actores y técnicos, cuestión esta ampliamente reflexionada por estudiosos teatrales como Evreinov al considerar las nuevas disposiciones escénicas de la vida durante y después de la Revolución Francesa; por etnosociólogos como Georges Balandier, quien consideró que lo político responde a una escenología; por teóricas de crítica cultural como Nelly Richard cuando se refirió al golpe militar ocurrido en 1973 en Chile como un “golpe de representación” (2001: 103); o por sociólogos como Eduardo Grüner, quien ha analizado cómo a partir de la profunda crisis abierta en diciembre-2001 el pensamiento político y todas las propuestas de las llamadas ciencias sociales y humanísticas en la Argentina se han visto en la necesidad de repensar sus categorías.

La representación es siempre un campo para el ejercicio de lo político, y su análisis más que discutir la sustitución del término —o lo que es lo mismo, derrocar un viejo rey para imponer otro— debería implicar una deconstrucción, un desmontaje del uso tradicional del concepto. Sin embargo, esa



*Sin título, técnica mixta.  
Yuyachkani.  
Fot. DVD Miguel Villafañe.*

deconstrucción resultaría vana “si llevase a algún tipo de rehabilitación de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición ni delegación [...]. Ese prejuicio antirrepresentativo puede impulsar las peores regresiones”, nos ha advertido Derrida (1987: 95).

La historia de las representaciones ha fundado sitios de legitimación donde se duplican y se pretenden reforzar presencias. Desde los territorios de la institución política —cualquiera que ella sea— hasta las tribunas artísticas, la *representación* como concepto ha sido legitimada por las relaciones entre verdad y sustitución. El vínculo histórico entre presencia y verdad que ha marcado una cultura logocéntrica forma parte de los continuos debates que hoy suceden en torno a la representación. Obsesionados por saber si lo que vemos es verdadero o ilusorio, si estamos en el mundo de lo real o en el de la mentira, la reflexión de Foucault (1999: 149) irrumpe y provoca: “La función de la filosofía consiste en delimitar lo real de la ilusión, la verdad de la mentira. Pero el teatro es un mundo en el que no existe esta distinción. No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdadero, si es real, si es ilusorio o si es engañoso; solo por el hecho de plantear la cuestión desaparece el teatro. Aceptar la no-diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio, es la condición del funcionamiento del teatro”. En esta observación habita una alta liminalidad y carga política que da cuenta de las manipulaciones filosóficas y muy especialmente ideológicas que se han esgrimido para solemnizar e institucionalizar el teatro en nombre de “la verdad”, a la vez que se explicita la conflictividad que en el terreno del arte impone la ilusión filosófica al buscar trascender las representaciones para alcanzar una “verdad”. Ambas cuestiones nos plantean la necesidad de desnudar el “conflicto de las equivalencias” (Grüner, 2004) que han determinado el manejo del concepto de *representación*.

Rebasando la cuestión propiamente teatral, el debate de la representación como sustitución de “verdad y presencia” debería considerar los inevitables desplazamientos de la presencia, su diseminación en la diferencia. La presencia como desocultamiento o aparición, regreso al origen, a la patria de la legitimidad, también sugiere “la nostalgia de una presencia oculta bajo la representación” (Derrida, 1987: 103) y el enlace con las tra-



*Sin título, técnica mixta.  
Yuyachkani.  
Fot. DVD Miguel Villafaña.*

mas de la autoridad y los fundamentalismos. Este sería el punto a observar en el anunciado retorno de la teatralidad hacia los cuerpos de la presencia, teniendo en cuenta que esta negatividad representacional emerge en el contexto de una crítica filosófica al logocentrismo discursivo, al imperio del autor —en cualquiera de sus acepciones— como padre luminoso fundante de presencias-palabras-conceptos.

Lo que el teatro ya no puede ocultar ni anular es la crítica a una escritura teológica cuyo valor no parece estar en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella: una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes, y organizada como un *corpus* lógico, como un sistema jerarquizado. Esta fue la problemática expuesta por Derrida como “la escena teológica”, en diálogo con la crítica inaugurada por Artaud desde la primera mitad del siglo XX. La noción de *escena teológica* está supeditada a una estructura propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación exacta del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes —directores, actores, escenógrafos— que intentan ejecutar fielmente los designios de un texto dramático, estableciendo una relación imitativa y reproductiva con ‘lo real’ (Derrida, 1967: 322).

En estos tiempos de borraduras y ensayos de parricidios dramáticos, cuando se proclama el regreso a la presencia, ¿es el retorno a la presencia de un padre/autoridad/director-autor? No habría que olvidar que el padre vigila siempre la escritura, cualquiera que ella sea, ni el fácil pasadizo que comunica entre sí a las figuras del rey, del dios y del padre (Derrida, 1975: 112).

A la presencia se han vinculado las figuras del poder —padre, rey o soberano—, como en el caso del sujeto hablante y autor de la escritura; pero también estas figuras están ligadas a la representación, como destaca Carlo Ginzburg (1998)<sup>1</sup> al referir las sucesivas formas en que el rey muerto era representado por imágenes de cera —en el caso de los emperadores romanos durante los siglos II y III—, por imágenes de madera o cuero en Francia e Inglaterra un siglo después, y por figurillas de madera durante el medievo. En todos los casos estas imágenes sustituían al cuerpo que no debía

<sup>1</sup> Ginzburg retoma aquí la información aportada por los estudios de Ernst Kantorowicz.

ser mostrado. De allí que más que plantear una relación de exclusión entre *presentacionalidad* y *representacionalidad*, lo que está en juego es el uso de las representaciones —como de las presencias— al servicio de los sistemas dominantes, pero también al servicio de una reconstrucción de las representaciones colectivas (Grüner, 2004: 10). Sin reducciones maniqueas, la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* invisibilizados por presencias totalizadoras.

Si buscamos el regreso a la presencia originaria no olvidemos, como nos recuerda Derrida, que “Artaud sabía que el teatro de la crueldad ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple” (1967: 340). Problematizar entonces la representación como espacio de *diferencias* —“una diferencia que no sería repatriable” ni reducible a “representaciones de lo mismo” (Derrida, 1987: 114)— invita a mirar este dispositivo como *desplazamientos* hacia los *otros*. Se trata de explorar las funciones de la representación, de desmontar los corpus que la sostienen y que pueden producir un efecto u otro, todo depende de las construcciones específicas, de las puestas en juego y de las políticas del acto y la mirada.

Hace algunos años ha comenzado a diseminarse cierta crítica a la representación, en ocasiones no precisamente como una problematización de los vínculos entre los tejidos del arte y los tejidos de la realidad, o de las relaciones entre los representantes y los representados, aspecto que podría quedar abarcado por las relaciones entre los actores y sus personajes, entre los personajes y las realidades que nos acotan, entre las figuras del orden y los ciudadanos-*performers* que acogen o transgreden las normas. Más de un grupo de creadores preocupados y animados por estas fisuras han intentado el regreso a los trabajos con la presencia, pero este impulso ha sido en ocasiones abordado como una estrategia formal o como una manera de desmontar las clásicas relaciones actor-personaje. Hace unos años pensamos en estas propuestas como *otras teatralidades* que desde lo conceptual y lo performativo intentaban plantear otras rutas fuera del realismo y fuera de la sumisión al texto y al ejercicio canónico de las puestas en escena (Diéguez, 2004). Pero no es únicamente la presencia del actor la que asegura la transgresión



*Prometeo. Mapa Teatro.*  
 Fot. Fernando Cruz, Fotografía  
 Colombiana - Banco de Fotos.



Damas de Blanco. La Habana.  
 Archivo Web-Damas de Blanco.

del universo representacional del personaje, como tampoco podría reducirse la compleja crisis de las representaciones a la recuperación de lo corporal o lo performativo. No es un teatro del cuerpo el llamado a llenar el *vacío de diferencias* en que nos puede haber sumido un teatro del racionalismo, del realismo decimonónico o de las modas que se imponen desde los *centros culturales*. No es solo la representación como dispositivo escénico el que se problematiza, expande o transgrede, sino el *corpus* político de todas las formas de representación, incluyendo el artista que irrumpe en los espacios como *traza ética* —más que como *trazo estético*—, no solo una presencia física sino *el ser puesto ahí*, un sujeto y un *ethos* que se expone ante otros, más allá de la pura fisicalidad. La presencia es más que objetual o corporal, abarca la esfera del *ethos* y de la ética. No es la fisicalidad o la objetualidad pura la que aseguraría la salida de las simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones. Es en el espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se *exponen* las presencias.

Me he preguntado qué presencia es aquella que invocamos o percibimos cuando miramos las escenas de hoy, las de la calle, las del *arte acción* y las de los teatros. En ambos espacios hay dimensión representacional, hay dispositivos semióticos y simbólicos. Algo sucede para ser realizado ante otros, somos convocados por alguien que nos configura en efímeros espectadores y testigos de un hecho ficcional o real, y que sin embargo busca trascender la instantaneidad. En esas presencias se encuentran y chocan tejidos diversos: la presencia como texto y la presencia como textura. La presencia como relato hermeneúutico —el discurso sobre cómo veo al otro— y la presencia como testimonio o documento. La presencia como velo, la presencia como acto.

Pero también la representación como *desviación*, cuando en la escena teatral se toma el texto como pretexto y no se desea representar personajes, sino la propia condición de actores, y sin embargo, por la manera en que hablan, juegan o ironizan reconocemos que estamos ante un juego de roles; o la *representación presentacional* como *simulación*, cuando los *performers* hacen como que se planchan o se agreden el rostro (Gómez Peña en *El Mexterminator*) y se maquillan o marcan el

cuerpo para reconstruirlo como el de una “modelo golpeada” representando “un pueblo golpeado y abusado que insiste en presentarse como saludable y atractivo”(Lorena Wolfffer en *If she is Mexico, who beat her up*, incluido en Ferreyra, 2000). Y estos ejemplos de ninguna manera pretenden negar las múltiples acciones reales, no simuladas, que se producen en las *performances* artísticas. Tampoco la simulación es un problema, en todo caso es un elemento poético que pese a todas las diferencias aproxima el *arte acción* (*arte del comportamiento o performance art*) a las representaciones teatrales.

Los relatos y cuerpos invocados por la representación y la presencia han sido enfrentados en la bina “presencia/vida” y “representación/posteridad”. Estas asociaciones se han expuesto en vínculo político con la experiencia: la segunda remite “al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas” en los mausoleos. La otra “refunda espacios públicos de vida” (Buntinx, 2005). Pero esta también podría ser una bina maniquea. La misma acción que da pie al texto del cual proceden las citadas frases, las persistentes rondas de las Madres de Plaza de Mayo, también podría reflexionarse desde las (re)presentaciones (im)posibles que evocan ausencias y que hacen *visibles* los cuerpos ausentes (re)presentados.

Como plantea Grüner, las discusiones en torno a las *crisis representacionales* tienen que incluir las *crisis de los representados*: ¿quiénes son los representados que los sistemas dominantes no solo han dejado de representar sino que incluso han prohibido representar, evidenciando un vacío representacional que también ha comenzado a ser llenado por los *otros representables y actuantes*? Esos otros que ante las crisis representacionales se saben no-incluidos y “optan por incluirse en los *realia* sociales irrepresentables” (2005: 360), tal y como ha acontecido cuando las multitudes<sup>2</sup> han tomado las calles, los mercados, las ciudades, dándole *cuerpo real* a todas las teorizaciones: “cuando los *imaginarios* pierden su eficacia, los *reales* más inimaginables retornan desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable”(369).

Los tejidos de la presencia en los *dispositivos representacionales* también disparan problematizaciones sobre los *retornos de lo real* en el espacio del arte. Hal Foster ya introdujo una visión



Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires.

Fot. Ileana Diéguez.

<sup>2</sup> El concepto de *multitud*, circulado en el contexto de la filosofía y la teoría política italiana y en cuya conceptualización se destacan Paolo Virno y Toni Negri a partir de las ideas de Spinoza, implica una *multiplicidad de sujetos*, un *conjunto diferenciado*. En palabras de Negri: “Ella encarna un dispositivo capaz de potenciar el deseo de transformar el mundo” (en Ladagga, 2006: 205). Me importa destacar la idea de Ladagga cuando afirma que el concepto de *multitud* actualmente apunta a “la disolución de las formas de identificación características de la primera modernidad” (206). También Grüner (2005) ha retomado este concepto siguiendo el planteamiento de Negri sobre la *potencia constituyente de la multitud* como *permanente potencial de impulsos refundacionales*.

de *lo real* como trauma, “lo real que está debajo” (1996: 149). Desde el diagrama lacaniano de la visualidad, Foster analiza el deslizamiento en la concepción de *lo real*: “de la realidad como efecto de la representación a lo real en tanto traumático” (150). Expandiendo el horizonte, sobrepasando las referencialidades psicoanalíticas, no pienso en *lo real* como inscripción de la herida, sino como irrupción de lo inmediato, acontecimiento o textura, no superficie, porque no busco reducirlo a las taxonomías *pos* de lo epidérmico ni a “la fluidez de las superficies” en las mal llamadas “sociedades transparentes”. Ni como realismo ni como realidad construida en la representación, sino *lo real* que entra o invade, que se concreta entre el desecho de realidad funcional y el conjunto de acontecimientos que tejen la vida inmediata.

Disertando sobre lo que según Alan Badiou constituye la característica esencial del siglo XX, la “pasión por lo real”, Slavoj Žižek plantea esta pasión por lo real como una inversión exacta de la pasión posmoderna por la apariencia: paralelamente a la virtualización del entorno se ha desarrollado una “estrategia desesperada de regresar a lo real del cuerpo” (2002: 14). Estudios específicos sobre el campo escénico plantean que el teatro no aspira más a representar “la realidad” como imagen global y coherente del mundo; al contrario, el teatro no cesa de invocar y acceder a “lo real”, presentando las “realidades” según el punto de vista que se asuma ante el contexto (Saison, 1998: 43).

Los vínculos entre lo real y los territorios poéticos han sido desarrollados por artistas y ciudadanos comunes, en grados diferentes. En la segunda mitad del siglo XX Tadeusz Kantor trabajó sobre la tensión entre “la realidad del drama” y la “realidad de la escena”, interesado en explorar “la materia escénica”, en disolver la ilusión “para no perder contacto con el fondo que ella recubre”, con “esa realidad elemental y pre-textual” (1984: 177). Lo que Kantor llamó “la posibilidad de lo real” (1984: 236) fue la superación del principio de imitación en el arte y el surgimiento de la “expresión de la realidad por la realidad misma”, cuando la “realidad previa” se instaló en las propuestas de Duchamp y en prácticas artísticas —como el happening— apropiándose de acciones y objetos no estéticos que sin embargo eran precipitados de su



*La Tanqueta del Pueblo. Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México.*  
 Fot. Ileana Diéguez.

medio y privados de sus funciones prácticas para habitar en un nuevo marco.

Después de Kantor y de Fluxus, lo real de la vida o de la realidad cotidiana ha ido manifestándose en el campo del arte escénico como irrupción, horadación o fractura del orden poético. Esta presencia —y no representación— de lo real concreto, mortal y cotidiano, se ha ido desarrollando en los marcos representacionales de la teatralidad fuera y dentro del teatro. Sin duda, los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos. La espectacularidad de la sociedad ha planteado profundos desafíos y transformaciones a las ficciones y discursos artísticos. Esta hibridación de situaciones, dispositivos y lenguajes ha ido constituyendo una “estética del collage” donde —como expresa Nelly Richard— se mezclan los “estilos del arte” y “el violento desorden de lo estético” (2006: 120 y 123). En ciudades donde el cuerpo se expone desnudo y se utilizan como *taparrabos* las fotografías de los políticos, cuestionándose en las calles la incongruencia de la prometida representatividad social, se esperaría que el discurso artístico no permaneciera ajeno a estas reales exposiciones de la presencia que horadan y movilizan los dispositivos representacionales.

Si bien muchos manifiestan afinidad con las ideas que profetiza el arte como productor de cambios sociales, me inclino por la idea de que son los *acontecimientos de lo real* los que han estado modificando el arte de estas últimas décadas. Numerosas producciones escénicas, visuales y performativas se han estado construyendo con materias, cuerpos, objetos reales y/o cotidianos que exponen trazos de memorias, que proyectan una carga aurática cultural, produciendo relatos, situaciones y acontecimientos reales. Pienso en creadores como Doris Salcedo, Rosemberg Sandoval y el colectivo Mapa Teatro, en Colombia; Teresa Margolles, Vicente Razo, Jesusa Rodríguez, Rosa María Robles, Alvaro Villalobos, Lorena Wolffer, Juliana Faesler y la Máquina de Teatro, Héctor Bourges y el Teatro Ojo, Conchis León y la agrupación SA' AS TUN, Raquel Araújo y sus *performers* de La Rendija, en México. En Buenos Aires, el espectáculo *A propósito de la duda* (2000) —con dramaturgia de Patricia Zangaro—, que detonó el movimiento Teatro por la Identidad, fue construido a partir de los testimonios y archi-



*Acciones de la Resistencia Civil.  
Ciudad de México.  
Fot. Ileana Diéguez.*



*Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Ileana Diéguez.*

vos proporcionados por las Abuelas de Plaza de Mayo; en él se introducía el discurso lúdico-performativo de los *escrachés*<sup>3</sup> que desde 1995 encajezan los miembros de HIJOS<sup>4</sup>.

Desde los años sesenta algunos creadores han utilizado la escena para testimoniar las memorias del horror. El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramaturgicos y teóricos que proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una pátina poética como representaciones simbólicas de la realidad en el marco de la ficción. El escenario del Teatro-Documento —decía Weiss— no muestra ya la realidad momentánea, sino *la copia de un fragmento de realidad* arrancado de la continuidad viva (1976: 102). El arte de la última década, al retomar procedimientos documentales vinculados a la práctica testimonial ha sido un canal para propiciar el inicio de *(im)posibles reconciliaciones*. Pienso en las acciones realizadas por el Grupo Yuyachkani durante las Audiencias Públicas coordinadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el 2002; en las creaciones que han integrado los ciclos de Teatro por la Identidad en Argentina y en la repercusión social que han logrado, apoyando la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. En Sudáfrica, William Kentridge y Jane Taylor, elaboraron *Ubu and the Truth Commission* a partir de los testimonios presentados por los sobrevivientes y por los propios verdugos durante el *apartheid*, en las audiencias convocadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 1996. Las teatralidades documentales y testimoniales hoy introducen directamente en la escena *presencias de lo real*. Hoy el documento puede manifestarse como la irrupción de lo real-testimonial produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena, como ha podido apreciarse en el trabajo de Groupov, *Rwanda 94* (1999), al colocar declaraciones de ruandeses y la presencia directa de Yolanda Mukagsana, dando su testimonio como sobreviviente del etnocidio contra la población tutsi.

En Lima, el Grupo Yuyachkani utilizó estrategias documentales en la construcción de su último trabajo colectivo, *Sin título, técnica mixta* (2004). La documentación reunida durante el proceso de investigación y creación fue directamente introducida en el espacio escénico, el cual quedó conver-

<sup>3</sup> Del lunfardo *escrachar*: señalar. Acciones realizadas para evidenciar a los militares responsables de las violaciones a los derechos humanos, y liberados de todo juicio por las leyes de obediencia debida y punto final hacia el final de los años ochenta en la Argentina.

<sup>4</sup> Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, agrupa a los hijos de desaparecidos y asesinados por razones políticas en Argentina durante la última dictadura militar.

tido en una especie de archivo de la memoria en el que se integraban fotos y fotocopias de sucesos históricos recientes, libros de historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos. Los cuerpos de los actores/actrices o *performers*, estaban en registro documental (Rubio, 2004: X). Sobre la *kushma asháninka* que portaba Ana Correa se imprimieron las fotos tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso. Sobre el traje andino que vestía Débora Correa se exponían los testimonios de mujeres campesinas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva. En Bogotá, la agrupación Mapa Teatro realizó la performance *Prometeo* sobre las ruinas de El Cartucho, un barrio demolido en pleno centro de la ciudad. Los *performers* allí no fueron otros que los propios exhabitantes del barrio, exponiendo una memoria viva.

Diferenciado del teatro documento introducido y desarrollado por Peter Weiss, los llamados “teatros de lo real” no traducen, no textualizan los acontecimientos, sino que los insertan evitando la reelaboración, en una vocación casi fotográfica y *textúrica*, no solo documental sino testimonial, que algunos han llamado “realismo ético” (Saison, 1998: 19). La política del cuerpo se ha ido configurando en estrechos vínculos con la práctica testimonial. A través del cuerpo los actores y *performers* dan testimonio por los que ya no pueden testimoniar, porque fueron las víctimas de las políticas de exclusiones, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de las garantías ciudadanas tan comunes en este continente. Como expresó Miguel Rubio:

Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora. (2006: 32-33).

Estos escenarios también han modificado el *status* del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos; más que representar un *status* asumen su trabajo como una praxis para develar y visibilizar utili-



*Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Enrique González.*



*Acciones de la Resistencia Civil.  
Ciudad de México.  
Fot. Ileana Diéguez.*

zando su propio “plus diferencial”. Por su presencia pasan los otros. No es presencia para sí, está contaminada, afectada, implicada, cargada de ausencias que se empeñan en visibilizar; incluso se desenvuelven como colaboradores o propiciadores de acciones que incentivan la producción simbólica del *ethos* ciudadano en los escenarios de las *polis*. Tal como lo hicieron los miembros del Colectivo Sociedad Civil en Lima (2000) durante la convocatoria para que todas las personas que lo desearan acudieran a “Lavar la bandera” en la Plaza Mayor, en plena crisis sociopolítica, cuando Fujimori intentaba terceras reelecciones. O como ha estado sucediendo en la ciudad de México con las convocatorias de la Resistencia Creativa liderada por Jesusa Rodríguez para construir acciones simbólicas y utilizar estrategias artísticas en las protestas ciudadanas.

Un año después de las manifestaciones espontáneas ante los bancos argentinos, el grupo Etcétera (conformado por artistas visuales y escénicos, principalmente *performers* de marcada influencia neodadá) realizó *El Mierdazo*, convocando a la población a lanzar su excremento ante las puertas del Congreso Nacional, en el mismo momento en que los diputados debatían el presupuesto económico del año. Esta acción (*Shit happening*) curiosamente fue seleccionada por los curadores de la muestra *ExArgentina* que se exhibió en el museo Ludwig de Colonia, Alemania, en el 2004.

Acciones como las referidas, en el campo del arte o incluso fuera de los marcos artísticos, son sobre todo *prácticas liminales* que cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos, configurándose también como *prácticas esencialmente políticas* en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan los recursos artísticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimarlas como producciones estéticas.

El tejido que hoy define ciertos gestos artísticos revela las hibridaciones y negociaciones entre los espacios de lo real y los espacios poéticos, deteniendo el velo representacional para producir visibilidad, evidencia. Más que inspirarse en la trama social, el arte se inserta en ella (Bourriaud, 2001: 18), de manera que hoy lo real no es exclusivamente tratamiento temático en el universo de la fic-

ción, sino que es la textura y el gesto inscrito en la práctica estética, encuentro y también documento, gesto y acto ético. Muchas de las acciones en las que pienso y a las que me he referido en este texto y otros constituyen rituales de la memoria, documentos vivos, abiertas y procesuales *puestas* en el espacio social (Diéguez, 2007).

Retomo la pregunta lanzada por Grüner (2004: 17): si acaso el colapso de las formas de representación en la economía, en la política, en el arte, pueden ser indicadores o síntomas de un “retorno de lo real” que induzca a *un regreso del realismo entendido como un regreso de la materia “representable”*, de un conflicto productivo entre la imagen y el objeto que genere formas nuevas, creativas y vitales de la relación imposible pero inevitable entre lo representante y lo representado. Ante esta pregunta, más que preocuparnos por buscar neologismos deberíamos detenernos a reflexionar sobre esos acontecimientos, fuera del teatro, que hoy refundan la representación “como producción colectiva de nuevos [...] sentidos para la simbolización de la polis” (Grüner, 2004: 17).

Cuando se ha roto *la distancia* entre los *representantes* y los *representados*, cuando la representación se realiza por las acciones de las presencias que ya no admiten *delegados*, se instala la cercanía que refunda el aura de lo representacional<sup>5</sup>. Y esa “restauración de la cercanía” mediante “el retorno de lo real forcluido por la representación” (Grüner, 2004: 11) podría ser un acto obsceno para quienes conciben la representación como la sustitución en *figuras representables* del cuerpo *descompuesto* del rey que *debería* permanecer “fuera de escena”. En un sentido diferente al desarrollado por Grüner cuando reflexiona sobre el *doble cuerpo de los soberanos* en los funerales medievales donde el cuerpo descompuesto del rey permanecía oculto mientras era representado por una figurilla, utilizo la frase *cuerpo desbordado* —y no descompuesto— que el poder desearía mantener “fuera de escena” y sustituir por *figuras adecuadamente representables*. Evidentemente, cuando digo *cuerpo desbordado* me refiero al cuerpo de *los otros no-incluidos* por los sistemas hegemónicos de representación. Esta acción consciente y a contra-sentido de los *cuerpos desbordados* la considero como *política de obscenidad* que subvierte las representaciones prohibidas.



Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Ileana Diéguez.

<sup>5</sup> Hay una directa referencia a la visión benjaminiana del aura y su reinstalación en las proximidades rituales y políticas, situación ya planteada en el texto de Grüner; también expuesta en mis análisis de las teatralidades de la resistencia en México 2006 (Diéguez, 2007: cap. VI).



*Acciones de la Resistencia Civil.  
Ciudad de México.  
Fot. Ileana Diéguez.*

En los acontecimientos desatados en la ciudad de México a partir de julio del 2006 por la Resistencia Civil, en los cacerolazos de las mujeres que tomaron los medios en Oaxaca o de aquellos hombres y mujeres que salieron a las calles en diciembre del 2001 en Argentina, en las caminatas de las Damas de Blanco en la ciudad de La Habana, en las rondas de cada jueves de las Madres de Plaza de Mayo, en las procesiones e instalaciones públicas realizadas por los familiares de las Muertas de Juárez y en las acciones de los Cuatrocientos Pueblos en México, se configuran *representaciones* colectivas de los cuerpos subalternos que toman los espacios públicos y los desbordan de *presencias* para *representar* sus demandas por cuenta y mandato propio, sin ninguna función delegacional o sustitutiva ellos/ellas ejercen las *políticas de obscenidad* que transforman las “disposiciones escénicas” de los espacios sociales.

Los cambios en las disposiciones escénicas y en la teatralidad de ciertas épocas marcadas por radicales acontecimientos sociopolíticos, han sido abordados por el teatrasta de origen ruso Nicolás Evreinov, interesado en estudiar “el espectáculo sin fin” (1930: 67) de la existencia humana y los roles sociales, más cercano a la premisa *shakespeareana* del mundo como un gran teatro y a buscar cada detalle que revelara “la incesante teatralización de la vida” (72), invirtiendo desde su perspectiva las miradas tradicionales que vinculan teatralidad y teatro al considerar que “el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad”(50). Evreinov planteó la teatralidad como una situación pre-estética (42) determinada por el instinto de transfiguración capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida. Viviendo en la misma época y en la misma ciudad que Artaud, escribiendo textos relacionados en los mismos años —entre 1927 y 1930—, además de coincidir con aquel en las fuertes críticas al estilo realista que falsificaba la vida de la escena y en la apreciación de las convenciones “irrealistas” que animaban el teatro oriental, también coincidió en la observación de la teatralidad en los escenarios naturales y efímeros:

La vida de una ciudad, de cada país, de cada nación, está sometida a una disposición escénica (...) Paseándome por las calles, encontrán-

dome sentado en el restaurante, visitando los bulevares, los almacenes de París, de Londres, de Nueva York, o de algún otro sitio del mundo, analizo siempre el gusto y las aptitudes de ese director escénico colectivo —el público— que modela la materia teatral que le es sometida según sus planes y sus proyectos escénicos. Decreta el uso de tal o cual indumentaria, prescribe el arreglo de los objetos varios, determina el carácter general y el decorado de la escena en donde los juegos cotidianos son representados. Veo peatones, barrenderos, automovilistas, agentes de la seguridad, y observo la “máscra” colectiva de tal calle, de tal barrio de la ciudad (121).

También como Evreinov, Georges Balandier contribuyó a la observación de teatralidad en la vida cotidiana y consideró la sociedad como un “escenario múltiple”, mucho “antes de que el teatro hiciera de él su espacio específico” (1992: 163). Estas ideas son hoy *disparadores* productivos para percibir la teatralidad que habita en muchos acontecimientos representacionales cotidianos, fuera de los marcos artísticos. Pero es necesario plantear una doble problemática: el reconocimiento de la configuración escénica de imaginarios sociales fuera de las acotaciones artísticas, y la búsqueda de lo que Artaud planteó como “fuerza comunicativa” y realidad de las acciones que hacen de cada espectáculo un acontecimiento<sup>6</sup>. Es decir, me interesa especificar que no es por cansancio o agotamiento de las formas teatrales tradicionales por las que llegamos a la percepción de las teatralidades en los espacios sociales. De alguna manera, la existencia y el reconocimiento de ambos escenarios —los artísticos y los sociales— implica una puesta en relación consiente, o no, de estos espacios y situaciones. A ello me refería cuando me preguntaba sobre la posible resonancia que en el mundo de la creación artística podrían tener ciertas estrategias representacionales callejeras realizadas por la ciudadanía. Sobre el “denso contenido simbólico y ritual” que alcanzan algunos acontecimientos que interpelan al resto de la colectividad ha reflexionado Hernán Vidal para proponernos la idea de una “teatralidad social”: “Ningún aspecto de la actividad de teatro profesional podrá tener trascendencia colectiva sino en diálogo, continuidad y contraste radical con esa teatralidad social englobante”, expresa Vidal (1995: 15). Es precisamente esa capacidad de

<sup>6</sup> Me estoy refiriendo al texto de Artaud (1969) “El teatro Alfred Jarry”, donde describe una redada policial como “espectáculo total” o “teatro ideal”.



*Acciones de la Resistencia Civil.  
Ciudad de México.  
Fot. Enrique González.*

diálogo con la realidad la que —parafraseando a Artaud— me ha sacudido, por el dinamismo interior de un espectáculo en relación directa con las angustias y preocupaciones de la vida, y la que me llevó a detenerme en la alta teatralidad de los escenarios sociales mexicanos durante algunos meses del segundo semestre del 2006.

La teatralidad como percepción de un espectador o “creador rebelde” (Evreinov, 1930: 197), también denotada por Josette Féral como “mirada que postula y crea un *espacio otro*”, diferente del cotidiano, y sobre todo como noción extrateatral, fuera del marco del teatro codificado por la tradición y sustentado por las instituciones, es la noción que me ha interesado recuperar para dar cuenta de los escenarios de la Resistencia que tomó calles y plazas de la ciudad de México. La capacidad de *crear un espacio extracotidiano en el flujo de lo cotidiano*, de poner en el espacio público un imaginario colectivo que contra toda disposición oficial y contra los pronósticos de docilidad, subvirtió la decisión autoritaria de la “obediencia debida” a las manipulaciones y estafas electorales que ya parecen formar parte de la historia contemporánea latinoamericana, tomó cuerpos, vestidos, colores, objetos y vida en las acciones que hicieron del zócalo de esta ciudad el más vivo escenario de “teatralidades” creadas por un “director colectivo”, para usar el término idealizado por Evreinov, y que preferiría connotar como *creadores de teatralidades y acciones colectivas de resistencia*.

Aquellas performances o “teatralidades” de la Resistencia, colocaban en los escenarios cotidianos “conductas sígnicas” que no se desvinculaban de sus fines prácticos e inmediatos (“conducta directa”). Si bien estas acciones tuvieron una representacionalidad política propia, es en el extrañamiento y en la producción de lenguajes simbólico-metafóricos donde ellas alcanzaron un *potens* y devinieron gestos extracotidianos que desautomatizaron las comunes gesticulaciones políticas. Indudablemente, esta percepción sugiere una *teatralización de la política*, un despliegue de imaginarios en formas escénicas que se concretan ante otros, exponiendo cuerpos y sujetos comprometidos con las acciones que se despliegan. No se trata de las criticadas formas de la sociedad del espectáculo que problematizó Guy Debord, porque los representantes y los

representados pertenecen en este caso al espacio social más amplio, y no al espacio jerarquizado del poder. En todo caso, se han carnavalizado las estrategias de la sociedad del espectáculo y el mundo de abajo toma las calles para escenificar y protagonizar la política.

De cualquier manera, se trata de una problemática ya desarrollada por algunos estudiosos de las artes escénicas que han indagado teatralmente los espacios sociales en momentos de crisis y/o agitación política. Además de Hernán Vidal, hay que considerar los estudios de Alicia del Campo (2004) sobre las teatralidades de la memoria en Chile durante el período de transición y sobre la teatralidad social. Otras estudiosas como Josette Féral y Helga Finter (2003) también se han preguntado si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente al cotidiano. Victor Turner ha señalado “el potencial ‘teatral’ de la vida social” (2002: 74). En todos estos casos se establece la dinámica desde la mirada del espectador. Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano solo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica” (2003: 36), y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.

Teatralidades de la Resistencia, acciones-intervenciones o performances ciudadanas, ninguna de estas frases busca regresar aquellas acciones al estrecho marco de la *estética tradicional*, donde por supuesto no tendrían cabida. Incluso, la palabra “performance” no tiene como única referencia la *performance art* desarrollada por los artistas plásticos —y no los escénicos— hacia finales de los años cincuenta. Utilizo la palabra “performance” en el sentido en que la usara la “antropología liberada” de Victor Turner (2002: 107): una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante las acciones públicas. En un campo diferente al de los “performances culturales” —donde se incluirían los “dramas estéticos”—, Turner ubicó los performances y “dramas sociales”, entendidos estos últimos como expresiones “no-armónicas o disonantes del proceso social que surge en situaciones de conflicto” (107), suspendiendo los juegos nor-



*Acciones de la Resistencia Civil.  
Ciudad de México.  
Fot. Ileana Diéguez.*

mativos e institucionales. Curiosamente, cuando Turner escribe este texto, hacia mediados de la década del ochenta, ya vislumbraba “el derrumbe generalizado de las fronteras entre varias ciencias y artes definidas convencionalmente, y entre estas y los modos de la realidad social” (114); mientras en esta primera década del siglo XXI, según los contextos, puede resultar polémico discutir fronteras y liminalidades.

La reflexión en torno a prácticas como las desarrolladas en México, y de maneras distintas también realizadas en otras ciudades latinoamericanas, invitan a preguntarnos sobre el lugar de la teatralidad en una sociedad que se ha apropiado carnavalizadamente de las estrategias espectaculares, produciendo “teatralizaciones” de lo real insufladas por una corriente lúdica. Si bien no han sido producidos como arte tampoco se perciben como acontecimientos comunes: son gestualidades simbólicas en los espacios de lo real. Se trata de situaciones extracotidianas en las que se hace uso de dispositivos comunicacionales y representacionales utilizados en el campo artístico y que —como ya observó Finter (2003: 38) al analizar los cacerolazos argentinos— nos hablan desde “otro lugar”, que “no es el de las artes, pero tampoco el de la realidad pura”. Si bien esta teórica define ese “otro lugar” como “espacio potencial intermediario”, retomo la frase como espacios potenciales *intermedios*, pues más que ser situaciones mediadoras las percibo como *cuerpos intermedios* que se insertan en la trama social, que se construyen en el intersticio creado por la práctica social en un contexto específico, lo que desde el punto de vista de Bourriaud (2001) es una *práctica relacional*.

Desde la mirada teórica que observa los rasgos liminales como situaciones creadas en los intersticios de dos campos o realidades, la noción de espacios potenciales como *corpus intermedios* resulta una metáfora que participa de esta condición liminal, sobre todo cuando se inserta para reflexionar en torno a fenómenos de la vida social que sin ser construidos como formas estéticas devienen extracotidianos y poéticos por el extrañamiento de lenguaje que representan, y aunque emergen como gestos en el plano de la vida social, en el ámbito de la praxis política, también constituyen producciones de lenguaje. Estas prácticas como aquellas que desde el arte mezclan los espacios cotidianos

y estéticos nos invitan a problematizar el uso de conceptos como *teatralidad* y *representacionalidad*, diseminando la propia teatralidad sin ninguna posibilidad de restringirla al espacio del teatro como institución disciplinar; en todo caso podríamos entenderla como un teatro trascendido y diseminado en los escenarios cotidianos. Si el “núcleo duro de lo real” (Žižek, 2002: 21) atraviesa la fantasía y horada las ficciones, el teatro también ha sido trascendido por la diseminación de la propia teatralidad en los escenarios inmediatos y cotidianos de lo real.

Lo que potencian estas situaciones podría encontrarse, siguiendo la mirada de Adorno, en “la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica a otras cosas que ya están fuera de la estética” (1992: 240). Este “*malaise dans l'esthétique*” (Rancière, 2001) nos sitúa ante otra problemática que instala el propio malestar de la representación. No representar tendría que poner en acción la sentencia de Adorno contra la estética de la contemplación. ¿Será entonces *otra* “estética” de la participación (¿“utopías de proximidad”?) la que nos instale en un espacio donde se clausuran las representaciones? ¿Y será que la presencia puede comunicar fuera de la instancia representacional? ¿O podremos aspirar a modos representacionales que privilegian las diferencias?

(...) el ideal de la fiesta pública que sustituye a la representación y un cierto modelo de sociedad perfectamente presente en sí, en pequeñas comunidades que hacen inútil y nefasto, en momentos decisivos de la vida social, el recurso a la representación, a la suplencia, a la delegación tanto política como teatral (Derrida, 1967: 336).

Nos están recordando a Rousseau y su sospecha del *representante en general*; nos recuerdan su propuesta para reemplazar las representaciones teatrales por fiestas públicas sin exposición ni espectáculo, sin “nada que ver” y donde ya no habría espectadores ni actores, ni mediadores. Simplemente participantes o vividores. Pero siempre me causan sospecha los reemplazos, las sustituciones como las anulaciones.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1992), *Teoría Estética* (1970), Madrid, Taurus.
- ARTAUD, Antonin (1969), *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro.
- BALANDIER, Georges (1992), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (1992), trad. de Manuel Delgado, Barcelona, Paidós.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, París, Les Presses du Réel.
- BUNTIX, Gustavo (2005), “Desapariciones forzadas / resurrecciones míticas (Fragmentos)”, *Intermezzo Tropical*, 3, pp. 27-40.
- DEL CAMPO, Alicia (2004), *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones.
- DERRIDA, Jacques (1967), “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 318-343.
- (1975), *La Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- (1987), “Envío”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 77-122.
- DIÉGUEZ, Ileana (2004), “Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo...”, *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 5, pp 87-95. Publicado también en: *Arteamérica*, 8 (2005), Revista electrónica de Artes Visuales, Casa de las Américas, La Habana.
- (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Atuel.
- EVREINOV, Nicolás (1930), *El teatro en la vida*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- FÉRAL, Josette (2004), “La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral”, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, pp. 87-105.
- FERREYRA, Andrea (comp. y ed., 2000), *Arte Acción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*, México, s/e.

- FINTER, Helga (2003), “¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania”, *Teatro al Sur*, 25, pp. 29-39.
- FOSTER, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel (1999), “La escena de la filosofía”, *Estética, ética y hermeneútica*, Barcelona, Paidós, pp. 149-174.
- GINZBURG, Carlo (1998), *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*, São Paulo, Schwarcz LTDA, 2001.
- GRÜNER, Eduardo (2004), “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”, *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*, Buenos Aires, GESAC, pp. 7-18.
- GRÜNER, Eduardo (2005), *La Cosa política o el acecho de lo Real*, Buenos Aires, Paidós.
- KANTOR, Tadeusz (1984), *El teatro de la muerte*, selec. y presentación Denis Bablet, Buenos Aires, La Flor.
- LADAGGA, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- RICHARD, Nelly (2001), “Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural”, en *Pensar en/la postdictadura*, ed. Nelly Richard y Alberto Moreira, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 103-114.
- RICHARD, Nelly (2006), “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, ed. Simón Marchán, Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 115-126.
- RUBIO, Miguel (2006), *El cuerpo ausente (performance política)*, Lima, Grupo Yuyachkani.
- SAISON, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris-Montreal, L'Harmattan.
- TURNER, Víctor (2002), “La antropología del performance”, en *Antropología del ritual*, ed. Ingrid Geist, México, Instituto Nacional de

Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 103-144.

VIDAL, Hernán (1995), “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”, *Gestos*, 19, pp 13-39.

WEISS, Peter (1976), “Notas sobre el Teatro-Documento”, *Escritos Políticos*, Barcelona, Lumen, pp. 99-110.

ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2005.