

Performance y teatralidad liminal: hacia la *represent-acción*

Antonio Prieto Stambaugh

Introducción

Por lo general se argumenta que, mientras el teatro es un arte mimético, el performance se libera del impulso narrativo y, por lo tanto, de la representación. No obstante, creo que si miramos más de cerca nos encontraremos con que la representación ocupa un lugar en el performance aunque, como expondré a lo largo de este ensayo, su forma de plantearla es distinta a la del teatro.¹

Existe una vieja discusión en torno al lugar que tiene la representación en el arte conceptual, particularmente en lo que concierne al performance, también conocido como arteacción.

Durante los años 60, se sucitó una polémica en torno al estatus del objeto en la obra de arte, con la intervención de críticos como Michael Fried, quienes expresaron rechazo hacia la “teatralidad” en las artes visuales; es decir, la tendencia de ciertos estilos modernistas como el minimalismo por enfatizar al objeto-como-presencia (citado en Auslander 49-52). Fried entendía la “teatralidad” como creación mimética y artificial, en un momento cuando la atención giraba cada vez más hacia la idea detrás de la obra, hacia su proceso de creación, su existencia efímera, situada en el tiempo y en el espacio. Lippard y Chandler caracterizaron el debate hacia 1968 de la siguiente manera:

Actualmente, las artes visuales se encuentran frente a una encrucijada que a final de cuentas podría convertirse en dos caminos que llevan a un mismo sitio, aunque parezcan provenir de dos fuentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso, la materia es negada, la sensación ha sido convertida en un concepto; en el segundo caso, la materia ha sido transformada en energía y tiempo-movimiento. (Lippard y Chandler 203-204, la traducción es mía).

La llamada “desmaterialización” del arte que trajo consigo el arte conceptual fue propia de una tendencia en el modernismo de rechazar al objeto como fin último de la obra.

De allí el término “arte no-objetual” que propusiera el teórico peruano Juan Acha desde el frente latinoamericano para nombrar artes como la instalación, las ambientaciones, los happenings, el arte-correo, etc. En el caso del arte-acción, estamos ante un fenómeno que implica el anclaje de la idea en un soporte material y sensual: el cuerpo mismo del artista. Los dos caminos de los que hablan Lippard y Chandler se unen en el performance, al tratarse de un arte que es simultáneamente idea y acción.

A partir de los años ochenta, el postmodernismo propuso una revisión crítica de la representación mediante la deconstrucción del impulso mimético como principio epistemológico para la creación. Críticos como Craig Owens identificaron la tendencia del arte postmoderno por poner de relieve los vínculos entre la representación y el poder, es decir, la función ideológica del lenguaje mimético. De allí la revaloración del llamado “impulso alegórico” en obras que se valen de la representación precisamente para

¹ Una primera aproximación al tema de este trabajo se presentó en el XIII Encuentro Internacional de Investigadores de la Asociación Mexicana de Investigadores de Teatro, Cuernavaca, Morelos, 7 de abril, 2006.

criticarla, como es el caso de Cindy Sherman con sus auto-retratos (Owens 70-85). Sherman realizó una serie de fotografías que la mostraban posando en actitudes estereotipadas: el ama de casa, la heroína cinematográfica, o la víctima de un crimen. Se trataban de puestas en escena irónicas de “la mujer” como personaje subordinado a la mirada falocéntrica. Según Philip Auslander, el postmodernismo trajo consigo un renovado interés por el simulacro y las políticas de la representación, de tal forma que el manejo de signos en el arte conceptual que se empieza a producir en esa época adquiere una teatralización hiperbólica cuyo fin es resaltar el substrato ideológico del simulacro y la retroalimentación intertextual con otros medios.

Me interesa en este espacio abordar el problema de la representación en las artes escénicas actuales, a partir de algunos ejemplos de las que Ileana Diéguez llama “teatralidades liminales”, entendidas éstas como

... situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones... Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones.² (Diéguez 40)

Diéguez identifica una tendencia en las artes escénicas que también se ha descrito como “teatro postdramático”, es decir, el teatro que rompe con la dependencia en el libreto y con la consigna aristotélica de la mimesis como fundamento del hecho escénico. Según Lehmann, se trata de un teatro que construye su propia realidad, en donde el proceso vital y performativo del espectáculo sustituye a la actuación mimética (30-37). Más que eliminar para siempre la representación dentro de sus puestas en escena – pretensión quizás inútil si consideramos que todo lenguaje visual y lingüístico depende en mayor o menor medida de representaciones – estas experiencias se proponen replantear radicalmente la lógica representacional con la que se construye el teatro.

Replantear la representación

¿Desde qué enfoque teórico se puede articular la escena actual? Aunque la semiótica puede aportar todavía herramientas útiles para entender los mecanismos del signo escénico, resulta hoy insuficiente para aproximarse a las experiencias post-dramáticas. La teatralidad liminal requiere de aproximaciones postestructuralistas como los estudios del performance, el análisis postcolonial, el psicoanálisis lacaniano, los estudios de género y los estudios *queer*. Este abanico teórico puede ofrecernos claves para indagar procesos que no se entienden con un esquema semiótico, como lo son la subjetividad en la recepción y la memoria, las políticas de la mirada, el performance del género sexual mediante el travestismo, el papel que juegan el poder y el deseo en la aprehensión de la otredad escenificada.

Es a la luz de estas aproximaciones que podemos intentar un replanteamiento del papel que juega la representación en las teatralidades liminales. Para ello nos ofrecen claves Foucault y Derrida, quienes desde los años 60 argumentaron, respectivamente, la retirada y clausura de la representación. En su *Arqueología del saber*, a Foucault interesa indagar el discurso entendido como un saber vinculado con el poder y la disciplina. Más allá de la

² Ver también mi concepto de “escenas liminales” en texto del mismo título.

representación de las cosas, su análisis se dirige a la práctica epistémica generada históricamente por instituciones sociales que condiciona el pensamiento y el actuar del sujeto.

Por su parte, Derrida se nutre de las intuiciones Antonin Artaud para criticar la representación como estrategia que subyace al logocentrismo occidental. El teatro convencional representa signos que se refieren a un Logos exterior a la puesta en escena, pero se dedica a disimular esta treta mediante la ilusión. Para Derrida, no sólo es inútil representar una realidad exterior al texto, sino también suponer que hay una presencia más allá de la representación. Así, el autor propone redefinir el hecho escénico como “un entorno multidimensional (...) una experiencia que produce su propio espacio” y “una autopresentación de visibilidad y sensibilidad pura” (237-238). Para Derrida, la clausura de la representación llevaría hacia la apertura de un “espacio lúdico” que se vale de la “palabra como juego” (250).

Pareciera, pues, que el performance es el arte idóneo para poner en práctica la utopía de “autopresentación de visibilidad y sensibilidad pura” que propone Derrida. Sin embargo, la clausura de la representación no es total en el performance ya que, si bien no necesariamente pretende representar personajes, el performer sí tiene la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales, y el concepto es la llave a un universo multisemántico; su acción no busca ‘referirse’ al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca *actuar*. Podríamos así hablar de una *representación*, o la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psico-físico por el performer.

La *representación* es un signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento, para provocar e interpelar al espectador. El actor o performer en este sentido no busca representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos de actuación pre-establecidos. A la vez, la *representación* invita al espectador a que se replantee la tendencia mecánica de asociar un significado al significante artístico. Si el o la artista no busca representar un otro, entonces ¿qué tipo de mirada debemos ejercer a la hora de “leer” su acción?

Por otro lado, existen performers que no rechazan la representación sino que, a tono con el posmodernismo, juegan irónicamente con ella, la ponen de cabeza para revelar sus mecanismos ideológicos. El performance más politizado se vale de la que llamo *contrarepresentación*, un trabajo conceptual encaminado a desconstruir las políticas de representación que mantienen al sujeto subalterno en una posición marginada a nivel cultural y socio-político (ver Prieto “Circo, maroma y teatro” 20-37). El arte de la *contrarepresentación* es esencialmente contestatario, y ha sido empleado por el performance feminista tanto euro-estadounidense como latinoamericano, así como por aquel que ejercen los artistas chicano-latinos, entre otros, que pertenecen a comunidades subalternas al norte de la frontera. En esos casos, ha interesado subvertir los estereotipos que fetichizan a la mujer o al latino, a menudo apropiándose paródicamente de los signos construidos por los medios masivos.

Contra-representación

Para ejemplificar la contra-representación, abordaré a continuación dos espectáculos, el performance *America, the Beautiful*, de la artista chicana Nao Bustamante, y la obra *Mestizapower*, de la dramaturga, directora y actriz yucateca Concepción León. Ambas son ejemplos de trabajos realizados por mujeres que, desde los márgenes de la cultura dominante, cuestionan los estereotipos y roles de género arbitrariamente asignados a ellas.

America, the Beautiful se presentó en la ciudad de México el 23 de febrero de 1995 en el espacio X-Teresa, Arte Alternativo. Se trata de un *performance* que recurre a la estética del circo para parodiar los ritos de “embellecimiento” a los que se somete la mayoría de las mujeres para actuar en sociedad.

La acción comenzó con la aparición de Bustamante sobre el atrio de la capilla de X'Teresa, en cuyo centro se erguía una gran escalera metálica en “V” invertida. La artista se presentó vestida con ropa cotidiana, y de manera casual se despojó de las prendas hasta quedar completamente desnuda. Puso un disco rallado en un tocadiscos portátil, cuya melodía instrumental evocaba los temas románticos de las bandas estadounidenses. Se colocó una peluca rubia estilo Dolly Parton y vendó su cuerpo con una gruesa cinta adhesiva transparente.

Al poco tiempo, su “vestuario” consistió únicamente en esa cinta que se adhería firmemente a su piel, la peluca, guantes blancos y zapatos blancos de tacón. Sentada sobre una pequeña escalera procedió a aplicarse maquillaje sobre los labios y los párpados. La acción inició de forma convencional, pero al poco rato se pintarrajeaba la parte inferior de su cara con el lápiz labial. También exageró el sombreado de los ojos hasta que en conjunto consiguió el efecto de un grotesco *clown*. Terminada la sesión de “embellecimiento”, Bustamante puso otro viejo disco, y dio inicio a su ascenso en la escalera.

La acción era evidentemente difícil, ya que la cinta adhesiva limitaba sus movimientos, y los zapatos de tacón se atoraban en los peldaños, haciendo que la escalera se sacudiera peligrosamente. La única fuente de luz en ese momento era un intenso *spot* que, como en un circo, seguía los movimientos de la acróbata, a la vez que lanzaba su sombra sobre la pared con efecto dramático. El público siguió la acción con algunas risas nerviosas, presa de la conocida mezcla de morbo y excitación ante la posibilidad de un accidente. Pero Bustamante continuó decidida su ascenso y, cuando finalmente llegó a la cima, saludó al público con sonrisa de Miss Universo, lo que le ganó un merecido aplauso. Entonces, adoptó una postura como de águila o avión a punto de despegar, y sacó un cohete de feria que produjo un ruidoso pero breve “chfriiiiiit”.... En ese instante, la escalera perdió el equilibrio, y todos aguantamos la respiración. La artista iba a caer, pero con reflejos admirables dos asistentes corrieron a detener la escalera. Después del descenso, se dirigió a una mesa de planchar sobre la que había una hilera de botellas de cerveza tamaño “caguama” con niveles distintos de líquido. Bustamante entonces ejecutó la melodía de *America the Beautiful* soplando en las botellas, y con eso concluyó su acto.

A simple vista, el performance se trata de una parodia de los ritos de embellecimiento femeninos, así como del “circo maroma y teatro” que realizan las mujeres para complacer a la sociedad patriarcal. Gracias al título alusivo a ese virtual himno estadounidense (*America, the Beautiful*), Bustamante nos remite además a la práctica de homologar los territorios nacionales con la figura de la mujer, a la vez que ésta es imaginada como otro

elemento que “embellece” dicho paisaje. Tanto la mujer como la nación son vistas como objetos por los que se debe pelear patrióticamente y virilmente para consumir su posesión.

En su trabajo, Bustamante realiza un agudo comentario sobre el performance de la identidad femenina. Bustamante exagera grotescamente algunos signos de lo femenino para sugerir que se trata de una identidad construida por medio de ciertas convenciones de belleza y comportamiento. Su obeso cuerpo queda simultáneamente expuesto y restringido al estar atado con cinta adhesiva, que además resalta la vulnerabilidad de su piel. El maquillaje grotesco y las acrobacias circenses sugieren, en términos de Butler, que “el género es una estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetitivos que se ejecutan dentro de un marco de leyes rígidas que a través del tiempo cuajan para dar la impresión de sustancia, de una forma de ser natural” (33). De hecho, Bustamante despliega un cuerpo *queer*, o ambivalente, que *desnaturaliza* los significantes de género (maquillaje, gestualidad, etc.), al llevarlos a sus límites absurdos.

Por lo tanto, Bustamante puntualiza que *America the Beautiful* es más bien un comentario sobre un *tipo*, sobre un fetiche cultural que representa al Otro³. El performance no sólo parodia los rituales de estética corporal; se apropia de ellos y encuentra un erotismo especial al ejecutarlos. El ascenso por la escalera juega precisamente con la excitación del público que contempla a una mujer rebelándose a las convenciones de vestuario, maquillaje y comportamiento. Su ascenso controlado – en el que la suave vulnerabilidad de la piel contrasta con la dura frialdad de la escalera – está cargado de cierta energía fálica. Pero, enmarcada dentro de la estética carnavalesca del clown-acróbata, la acción resulta a la vez excitante y humorística. La belleza se ha convertido en una industria que promueve una suerte de *fascismo cosmético*, conducente a la homogenización y al deseo de ascenso social, cosa que se representa simbólicamente en el performance por medio de la escalera.

America the Beautiful es un argumento en torno a cómo “los atributos de género... no son expresivos, sino *performativos*” (Butler 141). Es decir, el género no consiste en la expresión de una esencia biológica, sino de la actuación de ciertas convenciones que pueden ser subvertidas en la medida que el sujeto se torne crítico de ellas. Bustamante se sale de los límites de la actuación “decente y apropiada” de la mujer por medio de la parodia cirquera que interviene subversivamente en la reiteración de los rituales de género. En la obra de Bustamante, la mascarada deja de ser una imposición patriarcal y se convierte en un juego de cuyas reglas ella tiene el control. Su trans(des)vestismo apunta a la posibilidad de tomar las riendas de la propia representación, a la vez que se ejerce una crítica a los regímenes representacionales hegemónicos. La estrategia sugiere, como lo hiciera antes Foucault, que no hay ‘representaciones puras’, sino representaciones dominantes/hegemónicas y las marginadas/subalternas, puestas en marcha mediante discursos de poder.

Otro tipo de trabajo contra-representacional es el que propone *Mestiza power*, obra escrita, dirigida y estelarizada por Concepción León, estrenada en Mérida, Yucatán a mediados de 2005.

Podría decirse que *Mestiza power* es un ejemplo yucateco de teatralidad liminal, ubicada entre el performance testimonial o autobiográfico de las artistas chicanas y el teatro

³ Entrevista personal, San Francisco, California, 23 de junio de 1997.

latinoamericano de búsqueda. Conchi León se acompaña de Asunción Haas y Laura Zubieta para escenificar a “mestizas”, o mujeres mayas que habitan el entorno urbano, a partir de un entretejido poético de relatos que dibujan distintas facetas de este ser explotado como icono turístico pero a la vez marginado por el racismo. Vemos a una empleada doméstica que se debate entre el maltrato de la patrona y su conflictiva relación de pareja, una orgullosa comerciante que luce accesorios de moda, y una sabia curandera lectora del destino. Con un lenguaje muy yucateco salpicado de humor, las actrices nos conducen al espacio de la vida cotidiana con su violencia social, pero también el de la leyenda, la magia y la memoria. Se trata de una teatralidad reivindicatoria de las identidades de género y étnica. Pero, a diferencia de algunos performers feministas o latinos, las actrices no escenifican su autobiografía, sino más bien historias recogidas mediante entrevistas a mestizas de Mérida. León realizó las entrevistas con una grabadora escondida a fin de no intimidar a sus interlocutoras, pero sin advertirles que sus narrativas serían materia de una obra de teatro⁴. Si bien *Mestiza power* surgió de un ejercicio cuasi-etnográfico cuya clandestinidad podría cuestionarse, León mantiene anónima la identidad de sus informantes y usa el material para fines artísticos cuya intención se dirige a la crítica contra-representacional. La obra tiene la virtud de resistirse a los estereotipos de “la mestiza” que predominan tanto en el imaginario racista yucateco o en el marketing turístico, como en el teatro regional en su vertiente de espectáculo cabaretero.

Tecnologías de la *represent-acción*

A continuación discutiré dos ejemplos del uso del video como herramienta para replantear la presencia del cuerpo en el performance. El uso de tecnologías como el cine y el video tiene en México una trayectoria que abarca por lo menos desde los años setenta cuando los Grupos de arte conceptual incorporaron cine super-8 a sus acciones. En los años noventa, artistas como Katia Tirado y el colectivo 19 Concreto incorporaron el video e Internet a sus performances para indagar la relación que guarda el cuerpo con tecnologías de reproducción electrónica y digital (ver Alcázar). Se anunciaba así lo que podríamos llamar un cuerpo virtual en el performance contemporáneo, cuando en la generación anterior el énfasis fue en el cuerpo real en tiempo real.

En Mérida, Yucatán, podemos identificar una nueva generación de artistas de performance que comienzan a experimentar lúdicamente con la representación del cuerpo.

Estos artistas no están tan interesados en la contra-representación politizada como en una indagación en procesos psico-físicos o en crear acciones enigmáticas. Otros se alejan del cuerpo como eje del performance para explorar nuevas maneras de interpelar al público noespecializado de las calles y plazas mediante intervenciones urbanas. Los casos que mencionaré a continuación no son aislados; son ejemplos de una tendencia contemporánea por explorar las posibilidades de las nuevas tecnologías como recurso artístico.

Omar Euán Rosiles, estudiante de la licenciatura en Artes Visuales de la Escuela

⁴ Concepción León, intervención en la mesa redonda “Sexualidades y política: aproximaciones performativas”, realizada en el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 16 de agosto 2005. Ver revista *emisférica*, http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/roundtable.html.

Superior de Artes de Yucatán (ESAY), realizó como uno de sus primeros ejercicios escolares la obra *Resistencia*, "video-performance" que ganó primer lugar en la muestra estudiantil organizada por la ESAY en 2005. *Resistencia* tiene una duración de tres minutos, pero registra fragmentos de lo que el estudiante afirma fue una acción continua de 18 horas. El único público que hubo para la acción fue su colaboradora Mónica Cachón, quien videograbó el trabajo.

Resistencia es un trabajo casi minimalista, en la tradición del *body-art* de los 70, en el que Euán no pretendió representar nada en particular, sino enfrentarse a un proceso interno. No obstante, el registro videográfico re-presenta la acción "original" mediante un montaje que sintetiza el proceso y le otorga una elocuencia poética. Vemos al joven sentado sobre una roca en medio de una aguada o pequeña laguna, le rodean otras rocas mayores y un entorno bucólico de *monte* yucateco. Euán está semidesnudo, únicamente portando una traza blanca, los ojos vendados con un listón negro. Su única acción consiste en doblar barquitos de papel y hacerlos flotar a su alrededor. La cámara alterna entre planos abiertos y cerrados, de tal forma que apreciamos ya el entorno, ya la acción de los barquitos sobre el agua que eventualmente vence a algunos de ellos. El paso del tiempo se evoca mediante cortes a diferentes momentos del día y noche, horas de sol y lluvia. La cámara es el ojo electrónico que guía nuestra mirada a la contemplación de la naturaleza, del cuerpo del performer, de los frágiles barquitos; mientras que cada corte nos muestra más y más barquitos flotando alrededor del joven. Hay algunas tomas que se centran en el efecto de luz sobre el agua y la abstracta luminosidad de su movimiento bajo el sol; acentuando el contraste entre nuestra posibilidad de ver la acción y la mirada cubierta de Omar Euán. El audio registra el sonido ambiente, más que nada el ronroneo de insectos, sin ninguna intervención de música o voz. Hay cierta calidad zen en la estética del vídeo, la disposición asimétrica de los elementos orgánicos, la imagen del joven semidesnudo, solitariamente enfrentado a una extraña prueba que consiste en doblar barquitos durante 18 horas en un entorno aparentemente desprovisto de tecnología (y que sin embargo requirió de tecnología digital para su registro).

El vídeo-performance de Euán evoca múltiples lecturas, que podría ser visto como una metáfora de la soledad humana o bien un homenaje al absurdo beckettiano. Y sin embargo, parece crear su propio espacio y estar desprovisto de anclajes alegóricos. La acción es mediada por tecnología digital que comprime tiempo y espacio real con un montaje sencillo que construye su discurso con la breve elocuencia del *hai-kú*. *Resistencia* es un videoperformance enigmático que recupera al signo en su dimensión poética, que nos invita a hacer pausa en nuestras frenéticas vidas para dejarnos llevar al espacio del misterio por medio de la *represent-acción*.

Otro caso interesante es el ejercicio titulado *Registro de un videoperformance*, de Deborah Carnevalli, también alumna de la licenciatura en Artes Visuales de la ESAY. Se trata de una aproximación irónica al posicionamiento del cuerpo en la obra de arte, así como del vídeo como registro válido y fidedigno de un performance. Desde el título se reta al público a que se pregunte: si el vídeo-performance es una documentación de una acción en vivo, ¿qué será el *registro* de un vídeo-performance? El trabajo, de diez minutos de duración, muestra un vídeo-juego en el que una jovencita, vagamente parecida a la artista que manipuló el juego, realiza una serie de acciones sin aparente sentido. La joven carga una patineta, por lo que intuimos que se trata de un juego de *skateboarding*, y sin embargo nunca lo utiliza, ni realiza acción alguna encaminada a la competencia o la acumulación de puntos. En cambio, la vemos pateando repetidas veces una caja a lo largo de un parque urbano, o hacer intentos infructuosos de subirse en una pared, o mirar

pasivamente ¡un videojuego dentro del videojuego! La última acción del personaje es correr hacia tres grandes paneles de vidrio y atravesarlos, haciéndolos estallar en mil pedazos. Según Carnevalli, esta acción es homenaje a un performance de su maestra Elvira Santamaría (*Todo a ciegas*, de 1993)⁵.5 *Registro de un videoperformance* se resiste a la lógica de los video-juegos competitivos, a la vez que cuestiona el supuesto de que el performance es una acción de cuerpos físicos y en tiempo real. Aunque Euán y Carnevalli todavía no terminan de articular un discurso para fundamentar sus trabajos, al final de cuentas realizados como ejercicios de clase, demuestran un conocimiento de la historia del performance, de la que hacen citas intertextuales y frente a la cual se posicionan de manera oblicua. Podemos identificar en ellos una voluntad de explorar nuevas maneras de hacer performance, al ensayar con la simultánea presencia/ausencia del cuerpo mediante la creación de imágenes virtuales y telemáticas que se resisten al *aura* del cuerpo en vivo. Utilizo el término “aura” en el sentido que le da Walter Benjamin, quien identificó un potencial revolucionario en la reproducción mecánica del arte, dentro del cual “el criterio de lo auténtico deja de ser válido”, lo que significa que “en lugar de depender del ritual, el arte comienza a basarse en otra práctica: la política” (224). No diría que los vídeo-performances descritos arriba dan lugar a una práctica política, o que son más efectivos que un performance en vivo. De hecho, al limitarse a la pantalla no permiten la interacción con el público ni tienen el elemento de vitalidad, azar y riesgo que pueden tener las acciones “de cuerpo presente”. Pero estos ejercicios son relevantes en la medida que problematizan la autenticidad de la presencia, cuestionan la fetichización del cuerpo y abren posibilidades para debatir el problema de la representación en el performance.

En suma

Como vimos a lo largo de este ensayo, tanto en el teatro como en el performance y, más recientemente, el “vídeo-performance”, existen ejemplos relevantes de cómo se puede abordar críticamente el problema de la representación. Según Auslander, en el performance posmoderno a partir de los años ochenta se ejerció una crítica a la representación mediante el artista cuyo cuerpo “pone en evidencia los discursos ideológicos que lo constriñen, a través de performances que insisten en el estatus del cuerpo como construcción histórica y cultural, y afirmando su materialidad” (92). Dicha materialidad ha sido cuestionada por artistas de performance que recurren a las nuevas tecnologías para crear cuerpos fragmentados o bien deconstruir el estatus la presencia en el arte escénico.

De la *contra-representación* como crítica a los estereotipos étnicos y de género, a la *represent-acción* como juego de presencias/ausencias en territorios que diluyen las fronteras entre el cuerpo “real” y el cuerpo virtual, estamos ante la emergencia de performatividades que le apuestan a la capacidad crítica de sus espectadores. Se trata de obras que no sólo deconstruyen los andamiajes convencionales del teatro, sino que posibilitan la creación de nuevas epistemologías de la representación.

Bibliografía

⁵ Entrevista personal con Deborah Carnevalli, 4 de junio de 2007.

- Alcázar, Josefina, *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CITRU, 1998.
- Auslander, Philip. *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*. Londres: Reutledge, 1997.
- Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Ed. Hannah Ardent. Nueva York: Schocken Books, 1969.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Diéguez, Ileana, "Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)". *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, No. 135, enero-marzo 2005.
- Foucault, Michael, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 20ª ed., 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Lippard, Lucy R. y John Chandler, "The Dematerialization of Art". Eds. Tracey Warr y
- Jones, Amelia *The Artist's Body*. Nueva York: Phaidon, 2000, pp. 203-204.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "Escenas liminales". Revista cultural "El Ángel" del periódico *Reforma*. 14 de octubre del 2001, p. 5. También publicado en línea: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/Antonio.shtml>.
- _____, "Circo, Maroma y Teatro: El Trans(des)vestismo como Contrarepresentación en la obra de Yareli Arizmendi y Nao Bustamante". *Ollantay Theater Magazine*. Vol. IX, No. 18, 2001, pp. 20-37.