

Productividad de la mirada como performance*

Productivity of performance theory in theatre studies

MARÍA DE LA LUZ HURTADO
Pontificia Universidad Católica de Chile

59

resumen

En atención a la renovación experimentada en los últimos años por los estudios del cuerpo, de la performance y de la teatralidad, todos ellos enlazados con los estudios culturales (postestructuralismo, psicoanálisis, antropología, semiología, estudios de género, estudios postcoloniales) recorro en este artículo las principales bases epistemológicas y conceptuales desarrolladas por autores recientes en diferentes latitudes. Concluyo enunciando, a modo de ejemplificación heurística, mi propia propuesta investigativa fundada en estos lineamientos.

PALABRAS CLAVES: *performance, estudios del cuerpo, teatralidad, construcción de género, políticas del cuerpo.*

abstract

Considering the renewal of the body studies, performance studies and theatrical studies, all of which are nowadays rooted in the cultural studies (poststructuralism, psychoanalysis, anthropology, semiology, gender studies, postcolonialism), in this paper I go through the principal epistemological and conceptual basis proposed by authors of different latitudes in their recent bibliography and research linings. I finish giving the headlines of my own research, as an heuritic motivation to those who are working on, or would like to enter, this field.

KEYWORDS: *performance, body studies, theatricality, genre construction, body politics.*

* Este artículo se basa en el marco teórico de mi tesis de doctorado en literatura, Universidad de Chile 2005: *Performance de la sociedad civil en tensión con la modernidad. Chile 1870-1918*

ESTANDO LO TEATRAL en muchos sentidos enlazado con la *performance*, aún cuando mantiene su autonomía relativa, es de gran interés para los estudiosos del fenómeno teatral estar alertas a los desarrollos de este campo y de otros colindantes, como son los «estudios del cuerpo». Estas disciplinas hacen parte del vasto campo de los «estudios culturales» y de la «teoría crítica», en auge en los últimos veinte años, siendo campos transdisciplinarios con base en la antropología, la lingüística y el psicoanálisis postestructuralista. Mi interés aquí es sintetizar algunos planteamientos centrales de estas disciplinas, aportando un mapa orientador al investigador interesado en estos cruces e hibridajes. Finalizaré esbozando las preguntas de investigación en las cual me encuentro actualmente involucrada, como modo de ejemplificar la fecundidad y derroteros posibles de esta polinización.

La semiosis del cuerpo humano: una pragmática intersubjetiva

En el corazón de estas reformulaciones disciplinarias está la pregunta acerca de la semiosis del cuerpo humano y de su vínculo con la representación y lo simbólico, luego de poner en entredicho al cartesianismo que privilegia la articulación lógica del «significado» en el lenguaje.

El postestructuralismo cuestiona que la cultura y los lenguajes estén remitidos a un sistema oculto, subyacente, conceptual, donde encontraría su «sentido» todo acto de habla y toda práctica cultural, adquiriendo un status de «verdad» universal más allá de la contingencia. Cuestiona por tanto la definición saussuriana del signo como reciprocidad entre significado/significante dentro de un sistema general de oposiciones al interior de la lengua. Al establecer Derrida y otros deconstructivistas la operación en los lenguajes de una cadena de significantes que desplazan al significado que nunca encuentra su origen o lugar primero, y al establecer que toda inscripción en cualquier soporte (incluido el cuerpo humano) funciona como escritura que convoca significados, tiran al cajón de la basura la fe en una estructura explicativa definible y estable, e inician el juego de los significados móviles, dinámicos.

En una vertiente similar, el psicoanálisis postestructuralista lacaniano aporta con la propuesta del barramiento de la línea entre significado/significante, el cual, en un acto de *difference*, interfiere, desvía, «difiere» al significado. Este barramiento provendría del modo en que lo simbólico se constituye en el proceso de individuación del sujeto, cuando se rompe la unidad imaginada del «yo» en la etapa del espejo, con la aparición de la tríada paterna: el lenguaje recupera, desplazado, el significante de la carencia o ausencia de esa unidad primaria. Carencia que funda al deseo, estableciéndose una ligazón entre deseo, representación especular del imaginario —por tanto, representación del cuerpo del otro como diferente

al propio cuerpo— y lenguaje simbólico como siempre diferido del Otro o de la unidad primaria (Lacan, 1970; Braunstein, 1987).

Esta ruta, con implicancias en lo ontológico y lo epistemológico, pone en duda los modelos universales y reintegra al juego del lenguaje la representación del cuerpo en el imaginario. Los caminos de la percepción, de la representación de sí como otro y de la constitución del sujeto en el lenguaje, implican un tránsito de ida y vuelta permanente entre el imaginario y lo simbólico. Para el analista o investigador, como para el sujeto que indaga en su propia constitución barrada y diferida, el acto o proceso de significancia será el camino para avanzar en el desentrañamiento de la carencia y sus sustitutos simbólicos (Kristeva, 1999).¹

Más que elaborar esquemas explicativos esquemáticos, diagramas de líneas o vectores de fuerzas en tensión conceptual, esta perspectiva tiende a volver a encarnar, a darle cuerpo y presencia al sujeto y a la realidad investigada. La estrategia es ponerse desde el punto de vista de la recepción; el investigador llega a una escena en proceso, en intercambio, en producción contingente de sentidos, siendo él un polo activo en esta dinámica de generación de discursos. En ese espacio dialogal, los sujetos, con toda la complejidad social, lingüística y psicoanalítica implicada en ese concepto, con su cuerpo, su mente, su psiquis y sus circunstancias, interactúan productivamente con otros que se encuentran en la misma condición. Barthes, junto a Jauss, quienes declaran la muerte del autor y afirman en cambio el polo del intérprete, están tras esta perspectiva de enfatizar una dinámica generadora de discursos polivalentes por parte de un receptor también constituido desde la diversidad y la crisis en tanto sujeto.

Estudios del cuerpo²

Mary Douglas (1973), congruente con lo anterior y en relación a la semiosis del cuerpo, destaca que las personas «tienen» un cuerpo y «son» un cuerpo a la vez. Pensar al sujeto como «teniendo» un cuerpo tiene el implícito que hay un ser anterior u ontológicamente situado en otra parte que excede a ese cuerpo. Quienes postulan que el ser humano «es» un cuerpo, remiten todos los procesos de subjetivación y constitución del yo a lo corporal, por tanto, a lo contingente, sin proyectar una esencia anterior o subyacente desligada de lo corpóreo.

Esta tendencia acuña el concepto clave de «in-corporación»: el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática, cuerpo a cuerpo dentro de la comunidad, el

¹Una aplicación de los conceptos expuestos por Julia Kristeva (1999) puede encontrarse en María de la Luz Hurtado (2002).

²Tomo aquí como referencia principal a Vale Almeida (1994).

que no es reductible ni pasa necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura). Propone, desde ideas fenomenológicas y terapéuticas, que el cuerpo se constituye a sí mismo como *body subject*, insistiendo en que la mente no puede ser separada del cuerpo. Blacking (1977) enfatiza que la condición básica de la sociedad es un estado de *fellow-feeling* en el cual las formas de interacción no verbales son fundamentales.³ El cuerpo no sería un lazo entre naturaleza y cultura sino que mediaría toda la reflexión y acción sobre el mundo: «el cuerpo es sujeto de cultura» (Csordas, 1990).

Una inspiración clave de los actuales estudios del cuerpo y de la performance es la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, cuya posición anticartesiana busca superar la dualidad sujeto/objeto, mente/cuerpo, percepción/mundo. Afirma que la percepción no es una representación interna de un mundo exterior, sino que ocurre a la par en el mundo y en la mente. La percepción visual de un objeto se da *entre* este y el cuerpo del que percibe, no habiendo «dos» objetos. El cuerpo ve y es visto, oye y es oído, etcétera, en cuanto formas de conducta basadas en hábitos culturales adquiridos: siempre se percibe desde algún lado y es una presencia visible, tangible de cada uno, la que forma a ese «alguien».

En sus palabras:

es a través de mi cuerpo que comprendo a las otras personas, así como es a través de mi cuerpo que percibo las «cosas». El significado de un gesto «comprendido» de este modo no está escondido para él, está entrelazado con la estructura del mundo (Merleau-Ponty, 1962:186).

Postula así que:

la percepción y la cognición no son una conquista sólo de la mente sino de toda la persona-cuerpo en un proceso histórico: implica la localización de las personas en el mundo, cuyo sentido es mediado por su desenvolvimiento en las relaciones sociales (ibid.).

Interpretando lo anterior desde las categorías de los actuales estudios culturales, Crossley (1995: 43-63) propone que Merleau-Ponty estableció que lo social no puede ser concebido como un objeto de pensamiento por encima de los sujetos sociales. Lo social sería una estructura intersubjetiva concreta, reproducida a través de acciones in-corporadas. Consistiría en lugares de significado compartidos y en interacción mutua —que pueden ser conflictivos— en que los cuerpos actúan y son objetos de acción. Son agentes y objetos de poder.

³Al respecto, es bueno mantener en mente la alerta que realiza José Gil en *Corpo* respecto a un regreso a la fenomenología *tout court*, en la cual el cuerpo se torna un significante despótico capaz de resolver todos los problemas, desde la decadencia de la cultura occidental hasta los mínimos conflictos internos del individuo.

Pierre Bourdieu (1977) realiza otra reformulación significativa del concepto de «in-corporación» (cuerpo socialmente in-formado, *embodiement*) tendiente a la superación de la dualidad estructura/práctica social mediante el concepto de *habitus* —el que toma de Mauss— como repetición de prácticas corporales inconscientes y mundanas. Delinea un tercer orden de conocimiento, al pasar del análisis del hecho social como *operatum* a su análisis como *modus operandum*. El *habitus* no sería una colección de prácticas sino un sistema de disposiciones duraderas colectivamente inculcado para la generación y estructuración de prácticas y representaciones. En este sentido, el *habitus* es una resistencia establecida e in-corporada, que se ejercita «naturalmente» dentro de un medio estructurado, pero que a la vez es parte de una dinámica en movimiento sujeta a tensiones, crisis y transformación. Con el tiempo, esta irá generando nuevos *habitus* como sustrato colectivo in-corporado por el resto de la sociedad o una porción de ella.

El concepto de «in-corporación» desde y por el *habitus* elaborado por Bourdieu puede ser relacionado con la *microfísica del poder* de Michel Foucault (1992): Si Bourdieu sitúa como un eje determinante de la «in-corporación» del *habitus* al eje económico al modo de un mercado (capitales culturales, capitales de prestigio, etcétera), Foucault releva la dimensión política (el poder) como lo que se in-corpora e inscribe en el cuerpo: «el poder circula a través del individuo que ha constituido», «no está concentrado en el Estado sino está incardinado en las relaciones de poder que, como suelo movedizo, se dan entre cada punto del cuerpo social». Este es un poder-saber, un saber *del* cuerpo (podemos decir, in-corporado) y un saber *sobre* el cuerpo (poder de los discursos legitimados como *verdaderos* acerca del cuerpo). Ese poder radica, entonces, en dos sistemas de diferente orden: por una parte, en reglas lingüísticas (enunciados) y por otra, en aparatos (visibilidades o complejos multisensoriales de acciones y de pasiones). Por tanto, ese saber de y sobre el cuerpo del poder está hecho de dos medios: de luz y lenguaje, de ver y hablar (Deleuze, 1987). Mismos medios que constituyen a la *performance* y a lo teatral.

¿Cuál es el valor heurístico de estos enfoques de «epistemología bastarda» entre teorías cognitivas y fenomenológicas, estructuralistas y pragmáticas, que reintroducen lo in-corporado e informado al terreno del conocimiento humano y al de la práctica social? ¿Qué tipo de fenómenos serían los más sugestivos o ricos para recuperar en esta compleja integralidad de lo humano?

De cara a la problemática de la modernidad y del concepto de individuo y de sujeto, Terence Turner (1994) reivindica la corporalidad como matriz de la noción de persona e identidad en Occidente. Define al sujeto como «una conciencia in-corporada con propósito, voluntad y capacidad de agenciamiento o acción». Acentúa el carácter relacional, de proceso y contextual de la identidad personal:

No es un ego cartesiano des-incorporado e íntegro. Su proyección política está en que para los nuevos movimientos políticos de resistencia personal, social, cultural y ambiental, «el cuerpo» consiste en procesos de actividad autoprodutiva, al mismo tiempo subjetiva y objetiva, significativa y material, personal y social, un agente que produce discursos tanto como los recibe (14).

Anthony Giddens (1994) proyectó a su vez la teoría del cuerpo a los estudios culturales, dejando en evidencia cómo el «yo» (*self*) moderno es representacional. Subraya que el cuerpo no es una entidad física que poseemos, en la idea de «tenemos un cuerpo»: es un sistema-acción, un modo de praxis inmerso en las interacciones cotidianas. Presta atención a la apariencia, posturas, sensualidad y regímenes del cuerpo y, en una relación entre agencia y estructura, asocia al *self* reflexivo a la idea de que el cuerpo puede ser moldeado en la sociedad moderna de modo de expresar las narrativas de la autoidentidad. Para él, los nuevos conceptos de «política de vida» se entienden como política de cuerpo, terreno privilegiado de las disputas en torno de las nuevas identidades personales, de la preservación de las identidades históricas, de asunción de híbridos culturales o de recontextualizaciones locales de tendencias globales.

La pregunta que queda en pie es cómo se expresan las narrativas de la autoidentidad in-corporadamente, informadas por las prácticas, representaciones, *performances* y agenciamientos, tensionando la relación tradición/innovación, localismo/neocolonialismo. Al respecto, Nelia Dias (1994) interroga los lazos estrechos que unen a la constitución de la diferencia (étnica, social, de género, cultural, etcétera) con la constitución de espacios reservados al ejercicio del mirar. Afirma:

se ha tornado banal, después de numerosos estudios, decir que la modernidad está estrictamente asociada a un nuevo régimen visual, pero con todo, resta mostrar cómo diversos campos del saber crean al mismo tiempo lenguajes visuales y espacios reservados al mirar (23-44).

De allí, deriva preguntas pertinentes al estudio del cuerpo, de lo teatral, de la *performance*: ¿Cómo es que se ha venido a representar a «los otros» en cuanto diferencias corporalizadas? ¿Por qué y qué hecho de ver conduce a la exigencia teórica y metodológica de «dar a ver»? Esto problematiza la cuestión de lo que una cultura, una sociedad, una propuesta de arte establece o propone como «digno de ser visto» vinculado a unos determinados «modos de ver» (39 y 41).⁴

⁴Es Hannah Arendt (1956) quien trabajó primero el tema de «lo digno de ser visto» en una sociedad, en relación a su elaboración en torno al «espacio público/espacio privado» en la república (griega) y la modernidad.

La performance como epistemología

Las anteriores y otras reformulaciones teóricas, junto a transformaciones producidas dentro de las prácticas artísticas de las artes visuales, la música y el teatro, fueron convocadas para abarcar en un mismo arco lo denominado como *performance*. Goffman y Merlau-Ponty en los 60 y 70, y en la actualidad, Víctor Turner y Richard Schechner (2002), como también Diana Taylor (2002), han sido sus principales articuladores.

Esta interdisciplina enfrenta el desafío de la gran amplitud de su objeto de estudio, ya que postula que toda forma cultural es también una representación, desde la vida cotidiana a la escenificación de obras dramáticas complejas.

Proposiciones pioneras sitúan el problema a nivel ontológico, al entender al *ser* como un sujeto de la representación:

Nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática. [...]. Representar consiste en crear el ser, en acumular la substancia colectiva (Duvignaud, 1970: 16-17).

Concepción vinculada al *theatrum mundi* o la vida como teatro, el calderoniano «gran teatro del mundo».

Schechner en cambio, al situarse a nivel epistemológico, cambia el eje de la discusión. Para él, lo performativo se constituye desde una particular interactividad expresiva/cognoscente:

Lo performativo ocurre en lugares y situaciones no marcados tradicionalmente como «artes performativas», desde vestirse, disfrazarse y el travestismo a ciertos tipos de escritura y habla (23)

La productividad de estas *performances* es múltiple:

marcan identidades, doblan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias (19).

Esta heterogeneidad tendría en común que las «performances —de arte, rituales, de vida diaria— están hechas de ‘comportamientos dos veces realizados’, de ‘comportamientos restaurados’, acciones performativas que la gente se entrena para hacer, que practica y ensaya. Esto es claro en el caso del arte. Pero la vida cotidiana también supone años de entrenamiento, de aprender pedazos de comportamiento adecuado, de descubrir cómo ajustar y hacer performativa la propia vida en relación a circunstancias sociales y personales». Está aquí implícito el concepto de in-corporación, pero no en su acepción de reproducción automática sino de uso activo, siempre

transformador, que constituye discursos cada vez que se recompone en interacción dinámica con su entorno y circunstancias. Como el *habitus* de Bourdieu, es un sustrato dado («estaba-ya-allí») pero en continua activación por los sujetos.

Schechner sostiene que la mayoría de las personas vive en tensión entre la aceptación y la rebelión (o, como diría Deleuze, entre flujos de deseo expandidos por líneas duras, flexibles o en fuga), por lo que los estudios de la *performance* pueden abocarse desde los procesos a gran escala, como las revoluciones, la política, el activismo social, a los inscritos en el cotidiano, como el comportamiento en un parque o en un lugar público, o en lo extra-cotidiano, como las artes.

¿Qué es, entonces, realizar una *performance*?

En las artes, *to perform* es poner en escena un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto. En la vida diaria, *to perform* es llamar la atención, irse al extremo, subrayar una acción para aquellos que están mirando». Por tanto, la conciencia de ser mirado y el convocar y seducir para conquistar esa mirada o para lograr el cruce de miradas, está a la base de la *performance*.⁵

Schechner distingue cuatro momentos de la *performance*; los primeros dos son estadios necesarios de todo objeto o ser:

1. el ser o estar, que es la existencia misma de la materia y/o del espíritu, y
2. el hacer de ese ser, que es su actividad en continuo flujo (desde el celular o molecular hasta el movimiento perceptible por lo sensorial). Sobre estos operan dos categorías, una, la ejecución de la *performance*, otra, la mirada investigativa sobre ella:
3. cuando el que hace lo hace de modo de «mostrar el hacer» (subrayar, desplegar el hacer). Es un estar alerta a que se está en un proceso intersubjetivo, comunicacional frente a un otro que lo refracta y significa.
4. Explicar el mostrar el hacer», es decir, el esfuerzo académico, y el crítico o autorreflexivo en caso del artista, para comprender el mundo de la *performance*. En este caso, no se establece a priori que un flujo de comportamientos «es» una *performance*, sino que la mirada constituiría al objeto como una epistemología: se mira el flujo de acciones representacionales «como» *performance*.

⁵ Dice Schechner que la gente en el siglo XXI como nunca antes vive mediante la *performance*; le contraindico que otra época tanto o más performativa que la actual fue la de fines del siglo XIX e inicios del XX, esa *belle* (y *malheruese*) *époque*.

La idea es que la dimensión performativa no está en la materialidad de la *performance* sino en la interactividad implicada en el hacer, comportarse y mostrar:

Tratar cualquier objeto, trabajo o producto «como» *performance* —una pintura, una novela, un zapato o cualquier cosa en absoluto— significa investigar lo que el objeto hace y cómo interactúa y se relaciona con otros objetos o seres. Las *performances* sólo existen como acciones, interacciones y relaciones. [...] Uno le pregunta a la *performance* cuestiones en cuanto suceso: ¿Cómo se despliega un suceso en el espacio y se enmarca en el tiempo? ¿Qué vestimentas o ropas y objetos especiales se ponen en uso? ¿Qué roles son jugados y cómo son estos diferentes, si lo son, de quienes son usualmente sus *performers*? ¿Cómo son los eventos controlados, distribuidos, recibidos y evaluados (21 y 42).

Quiero destacar aquí dos énfasis. Por una parte, Schechner se sitúa en el terreno de la pragmática y, en su concepción de flujos inmanentes, prefiere escapar a concepciones trascendentalistas citando a Foucault: «el discurso no puede ser referido a la presencia distante del origen, sino tratado cómo y cuándo ocurre» (1977: 25). Por otra parte, apunta a lo multívoco no sólo de la actividad humana sino del sujeto y de los tipos de intersubjetividad en que se involucra: usualmente, en una *performance* hay muchos *performers*, y cada uno puede tener aproximaciones, búsquedas, compromisos afectivos diferentes. Además, un mismo sujeto puede desplegar algunos roles y retener otros que quizás opera habitualmente en otros contextos. Es un aspecto a tener en cuenta cuando la *performance* pasa del espacio privado al social y al cívico-público.

El término *performance* coloca al objeto, desde la mirada, en un punto de vivacidad: al decir de Taylor:

de manera opuesta a las 'narrativas', los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. De modo diferente al 'tropo', que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción (30).

Lo que no obsta a que una fuente de los estudios performativos sea la filosofía del lenguaje (Austin), y que una corriente de los estudios de las narrativas y de los discursos en base a textos escritos —la de los actos de habla— sea contiguo al sustrato epistemológico de los estudios performativos. Esto, por entender también al habla y a la comunicación lingüística como un campo de disputa, divergencia, movimiento y resistencia, en la disposición del emisor de hacer de su enunciación un acto en el juego de la palabra (una fiesta, según Barthes), y en la disposición del receptor

de movilizar ese discurso desde su propia y concreta posición territorial y territorializada. La historicación de la situación del intercambio lingüístico entre emisor y receptor concibe a cada uno de ellos como sujetos incorporados en tensión recíproca, lo que desbarata la idea de un acuerdo, de una cooperación, de una sinceridad o transparencia entre ellos.⁶ Lo que termina con la aspiración del crítico, o del mismo autor, de realizar una interpretación «objetiva», «veraz» o «verdadera» de un acto de habla (o de una *performance*).

Shoshana Felman amarra estas concepciones al postular «una relación indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso». Aplicando esta premisa, explora sugestivamente la relación de la teoría psicoanalítica con ciertos textos dramáticos cardinales de sustrato mítico: «en la tragedia de *Edipo rey*, [...] el asesino de Layo no ha tenido miedo del ‘acto’ sino tendrá miedo del ‘acto de lenguaje’: de la maldición de Edipo (1980: 130).

⁶ Ejemplos de esta perspectiva los encontramos en planteamientos como los siguientes, de Marie Louise Pratt en relación a los actos de habla, y de Barthes en relación al enunciado: «Cuestionar las normas de la sinceridad y la cooperación (del pacto del acto-de-habla entre el lector y el autor) tiene claras repercusiones para el análisis de la literatura. En el presente, la mirada es una de cooperación racional hacia objetivos compartidos. Uno debe ser capaz de hablar sobre relaciones lector/texto/autor que son coercitivas, subversivas, conflictivas, de sometimiento a la vez que cooperativas, y sobre relaciones que son algunas o todas estas simultáneamente o en diferentes puntos en un texto. Tales desarrollos enriquecerían considerablemente el cómo se da cuenta de los actos-de-habla (*speech-act*) de textos de vanguardia y de ‘lecturas de resistencia’ (*resisting reading*’, Fetterley, 1978) del tipo de los discutidos por mucho(a)s crítico(a)s feministas. [...] Lo que se necesita en una teoría de representación lingüística que considere que el discurso representativo está siempre comprometido tanto en hacer calzar las palabras al mundo y el mundo a las palabras; que el lenguaje y las instituciones del lenguaje en parte constituyen o construyen el mundo para la gente en las comunidades de habla, más que solamente lo identifican o aluden. Los discursos representacionales, ficcionales o no ficcionales, deben ser tratados simultáneamente como realizaciones creadoras-de-mundo, descriptivas de mundo y cambiadoras de mundo. (Pratt, 1986).

«El saber es un enunciado; en la escritura, es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, está dado como el producto de una ausencia del enunciante. La enunciación, ella, al exponer el lugar y la energía del sujeto, ve su falta (que no es su ausencia), en relación a lo real mismo del lenguaje; ella reencuentra que el lenguaje es un inmenso halo de implicancias, de efectos, de retenciones, de caminos, de vueltas o regresos, de redadas; [...] las palabras no son más concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, son lanzadas como proyectiles, como explosiones, vibraciones, maquinarias de saberes: la escritura hace del saber una fiesta» (Barthes, 1978).

El género como *performance*

Al entender lo social como constructo performativo, se cuestiona de raíz el pensamiento organicista que atraviesa al siglo XIX y se proyecta al XX: que ciertas categorías como el género o la raza están definidas en la naturaleza, y que su transformación también está ligada a leyes naturales, en tanto entidades biológicas.

En *Bodily inscriptions, performative subversions*, Judith Butler (1999) pregunta: ¿Qué determina el texto manifiesto y latente de la política del cuerpo? ¿Cuál es la ley prohibitiva que genera la estilización corporal del género, la figuración fantaseada y fantástica del cuerpo?

Partiendo de que lo performativo «sugiere una construcción de sentido contingente y dramática» (420), postula que el género es un acto:

Como en otros dramas sociales rituales, la acción del género requiere de una *performance* que es «repetida». Esta repetición es a la vez un representar y reexperimentar una serie de significados ya establecidos socialmente; y es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. Aunque hay cuerpos individuales que representan estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta «acción» es una acción pública. [...] Su carácter público no es sin consecuencias: sin duda, la *performance* se realiza con el objetivo estratégico de mantener el género dentro de un marco binario, una aspiración que no se le puede atribuir al sujeto sino debe ser entendida como fundadora y consolidadora del sujeto (ibid.).

Butler afirma en consecuencia la historicidad de las definiciones y performatividades del género, y, en tanto carente de un universal, no podría ubicárselo en el eje de lo auténtico o lo falso referido a una verdad de status ontológico. En este sentido, el género no sería «expresivo» de una interioridad esencial o una identidad preexistente sino sería performativo de una norma in-corporada, cuya repetición disciplinaria hace que su momento de producción quede desplazado de la mirada. Por otra parte, el género es una norma que nunca puede ser completamente internalizada: siendo lo interno una significación de superficie, las normas de género son finalmente fantasmáticas, imposibles de corporizar (421).⁷ Butler concluye en otra oportunidad que, si la realidad del género es performativa, «significa simplemente que es real sólo en la medida que es hecha *performance*» (1988: 524).

Similares aproximaciones se realizan en el campo de los estudios post-

⁷Fundamenta Butler: «La distinción entre expresión y performatividad es crucial. Si los atributos y actos del género, los variados modos en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son preformativos, entonces no hay identidad preexistente por la cual un acto o atributo pueda ser medido; no habría verdadero o falso, actos de género reales o distorsionados, y la postulación de una verdadera identidad de género sería revelada como una ficción regulatoria».

coloniales respecto a la definición/asignación/in-corporación/subversión de lo étnico/racial en el lenguaje simbólico y en el imaginario, en los actos de habla y en las *performances*: los estudios postcoloniales han puesto el acento «en que el *Self* y el Otro están ambos explícitamente implicados en el proceso de yuxtaposición del ‘disimulo’, del ‘montaje’, explorando la facultad mimética o la compulsión de volverse Otro en la historia de los colonizadores y los colonizados». Aspiración también imposible, por lo fantasmático de dicha relación: siempre falta algo o se hará que falta algo en la *performance* de ser como el otro para impedir la ecuación identitaria entre colonizador y colonizado.

De la performance y la teatralidad

¿Por qué inaugurar un nuevo término, el de *performance*, existiendo algunos que podrían aludir aproximadamente a lo mismo? Diana Taylor acepta que el término es intraducible al castellano, pero insiste en su uso al no satisfacerle los próximos de «acción», «representación», «espectáculo» o «teatralidad».

El término «acción», por ejemplo, connota una intencionalidad en el hacer que la performance no siempre tiene, y desdibuja su sujeción a los mandatos económicos y sociales que presionan para que nos mantengamos dentro de ciertas normativas de género, étnicas, de posición social, etcétera. Desdibuja también su cualidad de inscrita, de la cual obtiene su dimensión política: la performance «está implicada social y políticamente, evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión» (31).

Por su parte, el término «representación» incluye la mimesis de otra realidad a la que cita o reemplaza, con la cual establece un quiebre, en tanto la *performance* es una realidad en sí, es copártcipe de lo real, aun cuando sea una actividad doblemente realizada.

Aceptar lo performativo como una categoría de la teoría dificulta mantener la distinción entre apariencia y realidad, entre hechos factuales y simulaciones, entre superficies y profundidades. Las apariencias son algo actual; ni más ni menos que lo que está detrás o bajo las apariencias (Schechner: 125).⁸

En fin, «espectáculo» supone una sobreproducción, un extracotidiano que exacerba los contornos de la imagen comprometida en el darse a mirar; sitúa

⁸ Acota Schechner que la realidad social es construida de punta a cabo. En la modernidad, lo que estaba «oculto» y «escondido» era pensado como «más real» que lo que estaba en la superficie (al platonismo le cuesta morir). Pero en la post-modernidad, la relación entre profundidades y superficies es fluida; la relación es dinámicamente convectiva. (19)

la receptividad en el mirar y en la vista, y no en la relación corpórea global de lo in-corporado y lo inscrito.

«Teatralidad» o «teatralidad» es también un término próximo pero no idéntico a *performance*: «hace alarde de su artificio, de su ser construido, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. [...] La teatralidad subraya la ‘mecánica’ del espectáculo» (Taylor: 30). Subyace a lo teatral la tensión entre una realidad metonímicamente ligada a otra que la transforma en tanto se hace significativa de otro estadio de realidad que articula un deseo de significación, tensión no siempre presente en la *performance*.

Para que lo «teatral» ocurra, para que se actualice un espacio de proyección del deseo desde el juego actoral,⁹ es necesaria la formación de un espacio mental que Schechner llama «espacio ambiental» (*environmental space*), espacio socialmente producido que delimita y propicia el despliegue de su intercambio. Este espacio ofrece el umbral dentro del cual la convención de la doble realidad del teatro es posible, umbral que se establece desde la mirada del espectador.

La teatralidad no está ligada a las formas artísticas y tampoco a la estética. Lo que está funcionando aquí es el consenso, el público acepta un acuerdo inicial y acepta prolongar la situación jugando el juego, manteniendo ciertos límites que están implícitos en la situación (Burns, 1972).

Este es un «juego de tensiones entre cuerpos y lenguajes»:

en este juego bascular se impone un doble proceso de disyunción/conjunción, diferenciación/unificación. Para el espectador, el cuerpo se da como «otro» quedando él mismo. La teatralidad reposa sobre esta ambivalencia, una teatralidad que es cuerpo, por supuesto, pero también voz (Bernard, 1976).

Lo performativo y la escena: continuidades y discontinuidades

Esta teatralidad básica, esta «ritualización y modelamiento permanente de nuestras actividades» que todo sujeto realiza como *performance* según su lugar de poder dentro de cada ceremonial, se proyecta y reelabora de diferentes maneras en el teatro, en ese que representa la acción del drama dentro de

⁹ Los teóricos del teatro suelen remitirse a la teoría psicoanalítica de Winnicott para explorar los mecanismos implícitos en el juego, estableciendo analogías entre ambos. La función del juego para el infante sería resolver la carencia de la madre o su ausencia, juego que establece un espacio transicional o virtual, un «entre», en el cual el niño juega con sus objetos sustitutos «como» su objeto del deseo, espacio en el cual él define las reglas y controla en parte la situación.

las convenciones de la teatralidad de su tiempo. El juego performativo de la sociedad es reiterado, estilizado o bien caricaturizado por el actor y el dramaturgo, ya sea presentándolo, reinterpretándolo, añadiendo dimensiones propias o nuevas, o construyendo «existencias alternativas» fuera del mundo establecido de roles sociales (mimesis productiva). Es decir:

el teatro pide prestados materiales de la vida —ajustado a sus propias convenciones— y devuelve modelos para los aspectos teatrales del comportamiento social. [...] La constante retroalimentación de la teatralidad entre la escena y el público es la esencia del drama (Burns: 144 y 183).

72

Uri Rapp reafirma esto entendiendo lo teatral como una situación de interrelaciones sociales corporizadas, en las cuales el ser humano es «un agregado abierto/cerrado de roles jugados, jugables, fantásticos y anticipados» y como una actividad específica de este ser humano, el que justamente crea el teatro «como un modelo [...] en el cual la propia significación de la sociedad pudiera ser simbolizada» (Carlson, 1993: 482).

De todo lo anterior se deriva la fuerte implicancia semiótica, y por ende política, del modo en que la escena construye performativamente al sujeto. Ya lo dijo el joven Luckaks: «lo que es verdaderamente social en el arte es la forma» (citado por Thyes-Lehamns, 2003: 9), y completo, la forma de establecer la relación entre acto y lenguaje, entre visualidad y palabra del cuerpo parlante.

Al situarse en el foco de la política del cuerpo en el arte cinético (lo que creo es en alguna medida proyectable al teatro), Kaja Silverman (1996) pregunta aludiendo a Lacan: *¿Cómo somos percibidos por la mirada cultural en términos de clase, etnia, género, nación [...]?* Ello, partiendo del predicamento de que la mirada atribuye consistentemente al propio ser lo que es exterior y otro, y proyecta al otro lo que pertenece al ser. Ese «otro» muchas veces opera como un *panel del cuerpo del deseo*, con-formado e in-formado desde el ideario dominante. Como contrapunto a esa configuración ideal, está el cuerpo del marginado, del abyecto, del despreciado, del silenciado, del censurado, que establece complejas relaciones de deseo, de atracción/repulsión con el anterior. Cada sujeto, según su ubicación en la red de género, clase, etnia, prestigio, etcétera, tendrá un rango posible de modos de in-formarse y con-formarse, lo que incluye sus lugares posibles y sistémicos de acción, desplazamiento, comportamiento, vestuario, gestualidad, maquillaje, accesorios, habla, en el continuum que va desde el espacio privado al espacio cívico-público y al público.

Hay entonces, una tensión entre la performance en lo social y en la escena teatral. El realismo planteó una aspiración al verismo total de la escena (la mimesis refleja), reproduciendo mecánicamente en ella los modos de incorporar las diversas categorías de lo social. De este modo, aunque

la intriga o el tema de la obra sean supuestamente críticos, se «dobla la historia», se reitera la tradición con su carga de disciplinamiento. Pero ese verismo no siempre tuvo cabida en la escena: durante el Antiguo Régimen, por ejemplo, un crítico planteaba que, en las obras de época, «la exactitud histórica es imposible y fatal para el arte dramático» (Sennett: 167), y en tanto la nobleza buscaba solazarse estéticamente en el teatro, no admitía caracterizaciones y vestuarios realistas de personajes de los estratos bajos, porque ofendían su sensibilidad. Tampoco querían que los correspondientes a su propio estrato fueran equivalentes a sí mismos: preferían una «fantasticación» de las caracterizaciones, un vuelo imaginativo, poético, sensorial que llevara a un límite idealizado las tendencias vigentes, ya de suyo espectaculares.

Cuando se montan obras de época en la actualidad y se las pone mecánicamente dentro de modas de vestuario, decoraciones, estilos gestuales y del decir, adscripciones de belleza y características étnicas del reparto, etcétera, supuestamente vigentes en ese tiempo, suele reiterarse acriticamente la selectividad de una lectura histórica incompleta, que evade las contradicciones y las luchas de las políticas del cuerpo y de las performances de dichos tiempos. Después de estudios como *Freedom of dress in revolutionary France* (Hunt, 2000: 183-202), no es posible ignorar que una *merveilleuse* tiene una carga crítica diferente a una *incroyable* o a una mujer que se dirige catárticamente a un «baile de ahorcados» con una pintura roja en círculo en torno a su cuello, y que el usar o no la escarapela revolucionaria y el gorro frigio por parte de las mujeres fue parte de una activa movilización femenina que a la postre aceleró su exclusión de la participación en el espacio público. Esas incongruencias, claro, las repite la misma historia: el que la revolución francesa se haya hecho en trajes de griegos y romanos, y que las mujeres usaran túnicas a la griega livianas y transparentes como símbolo de la libertad republicana conquistada (instigadas por las autoridades en sus instructivos: tampoco era una decisión siempre voluntaria) no se condice con que, si bien la estatuaría griega viste de ese modo a las perfectas diosas del Olimpo, la mujer griega de carne y hueso debía ocultar su cuerpo en público con gruesas túnicas que la cubrían por completo y le estaba vedada la palabra en los lugares de ejercicio de la retórica (los foros, la plaza, el teatro), manifestación de su muy desmedrada situación político-social en dicha «república». Era un cuerpo y una voz censurada, puesta en la oscuridad y el silencio.

Urdiembre entre teatro, performance y lo social (político)

La *performance* ha solido ser un modo de empujar los límites de la convención, un lugar de inaugurar otras incorporaciones que parodian, expanden, reapropian críticamente la representación de sí y del otro. Ya sea en la mascarada, la fiesta de disfraz, el carnaval o la performance de arte,

se produce una intersticialidad entre ejecutor y personaje, dado que el o la performer establecen su propio cuerpo como referente y lugar constitutivo de la puesta en escena. Dicha puesta en escena del cuerpo es parte de un proceso biográfico de búsqueda/propuesta/afirmación de una identidad en tránsito, desafiada desde distintos vectores. Este ejercicio de exploración necesita encarnarse corporalmente porque es también en el cuerpo donde reside la clave de su trabamiento o desajuste consigo y con lo social. Hay que tener en cuenta que el cuerpo es sujeto de cultura (Csordas), en él circula tanto el deseo de poder y los flujos de poder incardinados en el cuerpo (Foucault), como esos otros flujos de deseo que buscan establecer líneas flexibles o líneas de fuga que quiebran con las líneas sociales y personales dominantes (Deleuze) para crear un nuevo escenario vital, transgresor. A veces, la transgresión consiste precisamente en el acto de hacer público lo privado, o más aún, en lograr que lo privado adquiera forma, sea susceptible de lenguaje: que se pueda dar voz y cuerpo a lo hasta ahora reprimido y negado, incluso frente a sí mismo.

Una corriente dominante de las *performances* postcoloniales exagera la hibridez en diferentes niveles: la étnica, la socio-cultural, la lingüística, la definición de género y sexual, etcétera. Para ello, utiliza expresividades sobrecargadas, pastiches, el bilingüismo, coloridos, sonidos y músicas estridentes, visualidades parodiadas de la industria cultural y del consumo, metáforas escénicas del colonialismo histórico. La prótesis que transforma y reconforma el cuerpo es otro recurso habitual, encaminado a poner en entredicho la sumisión a los disciplinamientos normativos del sujeto-cuerpo. La provocación sustenta su expresividad desafiante a lo dominante y a la vez hace ver y oír las hibridaciones que de hecho conforman lo social desde nuevos sujetos constituidos por el cruce y los puentes interculturales, interraciales, intergéneros. No recurre al desarrollo de una trama explicativa en el espectáculo sino que las acciones rituales, los puntos de apelación y llamados de atención, los dibujos de los cuerpos y de las voces que rompen el cerco de un recorrido que los confina a lo marginal y a lo desvalorizado, es un fermento de nuevas autoconciencias, identidades, cursos conductuales e incluso, de superación de traumas y de violencias personales e históricas. El solo hecho de ponerse esos sujetos de ese modo performativo en escena, como sujetos/objetos de reconocimiento e interacción interpeladora de las audiencias, constituye una acción política, cultural y personal transformadora (Hurtado, 2005).

Bien sintetiza lo anterior José Alcántara (2003):

La performatividad del cuerpo no puede sino ser ya también transgresora de límites, de fronteras reales y conceptuales, dando testimonio de un cuerpo que, de pronto, expande su alcance al no reconocer límites entre sí mismo y el mundo (19).

Entre lo humano y las tecnologías culturales, entre simbolización e imaginario.

Se habla entonces de performatividad fronteriza o transfronteriza en más de un sentido, como destitución de barreras étnicas, sociales, geográficas, así como de estructuras conceptuales y estéticas [entendida como teatralidad] (20).

Bhabha (1994) formula esto mismo en el contexto de la teoría poscolonial:

Términos de compromiso (*engagement*) cultural, ya sea antagonístico o afiliativo, son producidos performativamente. [...] La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de las minorías, es una negociación compleja, en proceso, que busca autorizar hibridismos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. [...] Al reescenificar el pasado introduce otras temporalidades culturales inconmensurables a la invención de la tradición. Este proceso aleja cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o a una tradición «recibida». Los agenciamientos fronterizos de la cultura de la diferencia pueden ser tanto consensuales como conflictivos; pueden confundir nuestras definiciones de tradición y modernidad; realinear las fronteras acostumbradas entre lo privado y lo público, alto y bajo; y desafiar expectativas normativas de desarrollo y progreso (2-3).

La *performance* se instaura así como un modo de mostrar en público lo que se está siendo/haciendo o en lo (la) que se está deviniendo: «Se requiere de una persona que dé un paso fuera de él/ella para efectivamente ver lo que él/ella está haciendo». Y si dicha *performance* alcanza cualidad de arte (incluida la realizada desde el lenguaje escrito/literario) se constituye en uno de los vectores de agenciamiento más potentes para revisar y reinstalar los modos de articular el ser mente/cuerpo en y ante lo social:

Se abre un espacio interrogativo, intersticial, entre el acto de representación —quién, qué, dónde— y la presencia de la comunidad misma; entonces hay que considerar las intervenciones creativas (de un artista) dentro de este momento «entre» (4).

Es en este sentido que la *performance* excede al signo, lo desborda, siendo un lugar de manifestación del deseo. Randy Martin (1990) ve al cuerpo performativo como el lugar del deseo libertario, por tanto, como acción política. Martin se inscribe dentro del siguiente viraje epistemológico: «Cuando el signo ha sido la llave para el descubrimiento del sentido, yo empleo la *performance* para localizar el deseo [...] Veo cómo el sentido es transformado en deseo mediante la creación de un cuerpo social».

El proyecto de Martin es examinar críticamente el escenario (*setting*) social que modela las posibilidades del cuerpo:

Examinando la intersección entre *performance* y política, espero identificar las dinámicas históricas del deseo y su supresión como un índice explícito de la cultura. [...] Las artes performativas permiten un estudio de la producción del deseo... la *performance* puede ser entendida como un mapa de la historicidad del cuerpo. El estudio de la danza y del teatro es el estudio de cómo un grupo particular de personas sobrepasa el pánico escénico, de cómo se traspasa la distancia entre el espectador y el actor y, finalmente, de cómo un mundo de sentidos deviene en un mundo de deseo (11).

La productividad heurística de establecer, a nivel de la creación y la investigación crítica, ligazones entre la *performance* en el espacio social y en el de las artes y el teatro se hace evidente: John Lutherbie, por ejemplo, en el programa de estudios de su cátedra *Performance theory* en la Universidad de Nueva York (2002), establece que «en tanto se privilegiará el teatro en las discusiones, también se tomará en cuenta la *performance* en la vida cotidiana. Tendremos este foco escindido porque, para entender la *performance* en el teatro, es necesario entender su compleja relación con la *performance* diaria».

Implícita en esta propuesta está la idea de que hay una estrecha correlación entre las distintas formas de «aparición en público», las que se cualifican unas a otras de diverso modo según las épocas. A veces, en una afirmación recíproca, otras, en contrapunto; también, privilegiando una dimensión en subordinación de otra. Es un juego dinámico de revelaciones y ocultamientos, de expresión, simbolización o represión de la emoción, la subjetividad y la identidad del sujeto, en modulaciones y modelaciones de la relación cuerpo/espacio, ser y aparecer de la voz del poder (y de la del deseo). Es un modo de conocer por la contigüidad y la diferencia, por la metonimia y la sustitución; es un modo de entender estos fenómenos como parte de una red sistémica de la política del cuerpo y de la voz en público.

Quien ha desarrollado ampliamente la metodología de las distintas formas de aparecer en público, llegando a establecer hipótesis respecto a la modernidad y el teatro, es Richard Sennett (2002) en *El declive del hombre público*. Sennett parte de la pregunta general: ¿Hay diferencia entre la expresión apropiada para las relaciones públicas y para las relaciones de intimidad? Desde ella articula su proyecto: «He tratado de crear una teoría de la expresión pública a través de un proceso de acción recíproca entre historia y teoría. Los cambios concretos en la conducta pública, el lenguaje, la vestimenta y la creencia son utilizados como evidencia para la construcción de una teoría acerca de la naturaleza de la expresión en sociedad». En otras palabras, «el tema de los pesos cambiantes entre la vida pública y la privada debería ser

iluminado por un estudio histórico comparativo del cambio de roles en el escenario y en la calle dentro del marco donde la vida pública moderna, basada en una sociedad secular, impersonal y burguesa, se manifestó por primera vez en la ciudad cosmopolita» (93). Su hipótesis es que, en una sociedad con una poderosa vida pública como la del periodo previo a la Revolución Francesa, tendrían que existir afinidades entre los dominios del escenario y de la calle (...). Sin embargo, esta relación se modifica en el siglo XIX, cuando la vestimenta de la escena y la de la calle comenzaron a diferenciarse: «se estaba produciendo un cambio en la creencia acerca del cuerpo en público» (95):

Ante una cultura victoriana, de obligación de la «modestia» femenina, de «ocultamiento de los sentimientos en público», de prevalencia de modas que simulan y disimulan el cuerpo mediante diversas prótesis y vestuarios; ante la necesidad de convertirse cada cual en un «detective cuando le quiere dar sentido a la calle» dada la proliferación de códigos crípticos que ocultan/devuelan identidades, el teatro cumple una función compensatoria:

en el teatro, a diferencia de lo que ocurría en la calle, la vida estaba desprotegida, aparecía tal como era. [...] O sea, bajo condiciones de ilusión, conscientemente trabajadas, existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle (391).

Mi proyecto de investigación actual va en esta misma línea. Ya he completado su primera fase, *La performance de la sociedad civil en tensión con la modernidad. Chile 1870-1918*. En ella, y sobre la base del análisis de textos escritos (enunciados, ya sea periodísticos, de crónicas, ensayos y, en especial, poéticos) y visualidades (fotografías, grabados, pinturas, dibujos), restituyo «como» *performance* la genealogía de una serie de rituales, eventos, acciones públicas de sujetos agenciados en líneas de poder/deseo, cruzados por su tensión con la modernidad en ese fin de siglo maracado por la *belle époque*. Reconstruyo cuál era el *panel del cuerpo del deseo/cuerpo abyecto* proyectado en los medios, en especial, respecto al cuerpo femenino, y exploro las instituciones de la mujer «tapada» (Hurtado, 2004: 43-59), de la mujer de manto, de la obligación de la belleza femenina en el vestuario aristocrático de noche (y de teatro), las fiestas de corso de flores, de kermesses, de juegos florales poéticos; las fiestas de disfraces, mascaradas y carnaval, etc.. Exploro también el imaginario del pobre, el marginal, el campesino, el minero, el indígena, la mujer de las barriadas, etcétera. En una segunda etapa, confrontaré y dilucidaré la relación entre este complejo de enunciados y visibilidades, con un fenómeno característico del teatro chileno y latinoamericano de ese fin de siglo: el accionar social y teatral, en cuerpo presente y a través de la información mediática, de compañías europeas en gira. Cómo se conforma a través de estos enunciados y visibilidades el ideario de ser «actriz», «actor» moderno, y el de drama y escena modernas. Cómo choca, niega, estimula el surgimiento de un teatro nacional, y con qué cuerpos, voces, identidades

locales ese proyecto se frustra y/o se hace posible. En esta fase, aplicaré en especial matrices analíticas provenientes de los antes esbozados estudios de la performance feministas y de los estudios neo-coloniales, para concluir con el planteamiento de hipótesis generales, aplicables a la interpretación del surgimiento del teatro moderno latinoamericano en el contexto de la «Belle Epoque» y del surgimiento de los movimientos sociales y artísticos (feministas, obreros, de las clases medias; las vanguardias, la modernización del arte).

Espero con ello abrir espacios fecundos de relación entre los estudios culturales, entre la teoría de la performance y los estudios del teatro, y desde ellos, afinar y ampliar la comprensión e interpretación de nuestro teatro latinoamericano.

Referencias

- ALCÁNTARA, José R. (2003). «Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la *performance*». En Irving. *Gestos*. Núm 36: 19 y 20.
- ALMEIDA, Vale. (1994). «Corpo presente. Antropología do corpo e da incorporação». En Miguel Vale (editor). *Corpo presente. Treze reflexoes antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta
- ARENDRT, Hannah. (1956). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- BERNARD, Michel. (1976). *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris: J.P. Delarge.
- BHABHA, Homi. (1994). *The location of culture*. London/ Nueva York: Routledge.
- BLACKING, Jhon. (1977). *The anthropology of the body*. Londres: ASA Monograph 15, Academic Press.
- BOURDIEU, Pierre. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAUNSTEIN, Néstor. (1987), «Las pulsiones y la muerte (collage)». En *La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. México: Siglo XXI.
- BURNS, Elizabeth. (1972). «Acting». En *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. (pp. 144-183). Nueva York: Harper & Row.
- BUTLER, Judith. (1988). «Performative acts and gender constitution». En *Theatre Journal* 40, 4: 524.
- . (1999). «Bodily inscriptions, performative subversions». En Janet Price y Margrit Shildrick (ed.). *Feminist theory and the body. A reader*. Nueva York: Routledge.
- CARLSON, Marvin. (1993). *Theories of the theatre. An historical and critical survey from the greeks to the present*. Cornwell: Cornwell University Press.

- CROSSLEY, N. (1995). «Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology». En *Body and sociology 1*. pp. 43-63.
- CSORDAS, T. (1990). *Embodiment as a paradigm for anthropology*. Berkley: University of California Press.
- DELEUZE, Gilles. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- DIAS, Nélia. (1994). «O corpo e a visibilidade da diferença». En Miguel Vale (editor). *Corpo presente. Treze reflexoes antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta.
- DOUGLAS, Mary (1973). *Natural symbols*. Nueva York: Vintage.
- DUVIGNAUD, Jean. (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- FELMAN, Shoshana. (1980). *Le scandale du corps parlant*. París: Seuil.
- FOUCAULT, Michel. (1977). *The archeology of knowledge*. London: Tavistock.
- . (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la piqueta.
- GIDDENS, Anthony. (1994). *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta
- HUNT, Lynn. (2000). *Feminism and the body*. pp. 183-202.
- HURTADO, María de la Luz. (2002). «Frida Kahlo. Del imaginario al lenguaje: un circuito de doble vía». En *Revista Chilena de Humanidades*. 61: 111-144
- . (2004). *Las tapadas. La performance del mirar sin dejarse mirar*. En *Apuntes*, 125: 43-59.
- . (inédito). *Ina: una performance de lo femenino*.
- KRISTEVA, Julia. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- LACAN, Jacques. (1970). «Seminario v: las formaciones del inconsciente». En *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MERLAU-PONTY, Maurice. (1962). *Phenomenology of perception*. Evanston: Northwestern University Press.
- PRATT, Mary. (1986). «Ideology and speech-act theory». En *Poetics today*. Vol. 7: 70-71
- RANDY, Martín. (1990). *Performance as political act. The embodied self*. Nueva York: Bergin & Garvey.
- SCHECHNER, Richard. (2002). *Performance studies. An introduction*. London: Routledge.
- SENNETT, Richard. (2002). *El declive del hombre público*. Barcelona: De Bolsillo.
- SILVERMAN, Kaja. (1996). *The threshold of the visible world*. Nueva York/Londres: Routledge.
- TAYLOR, Diana. (2002). «Hacia una definición de *performance*». La Habana: Conjunto núm. 126: 27-31.
- THYES-LEHMANN, Hans. (2003). «Teatro post-dramático e teatro político». En *Sala Preta*. núm. 3. ECA-USP.

TURNER, Terence. (1994). «Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in coteremporary social theory». En T. Csordas *Embodiement and experience. The existential ground of self and culture*. Cambridge: Cambridge University Press..