

La liminalidad: un atributo para la construcción y teorización del hecho escénico

Lucía Lora

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Perú

ilora@ensad.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-6805-6815>

Introducción

Es fundamental empezar por entender que tanto las complejidades del teatro como de su estudio están profundamente imbricadas con la realidad y con el contexto de la que estas emergen, abarcando tanto la producción de conocimiento para la creación de un hecho escénico como la producción de conocimiento que genera el mismo hecho escénico. Es decir que, al hablar del hecho escénico, no estamos hablando ya de un conocimiento logocéntrico hecho acto, sino de uno que involucra la totalidad de lo sensible, tanto en el cuerpo del espectador como en el cuerpo social de los espectadores. Todo ello sin contar con que el estudio del hecho escénico es igualmente complejo, dado que, como se anticipa líneas arriba, está articulado con la realidad y las percepciones y los conocimientos que, a partir de nuestra singular relación con ella, generamos; y que, por supuesto, está atravesado de una poética y un discurso que nacen de todo lo anterior.

La actriz e investigadora Elka Fediuk (2012) plantea que debe entenderse el teatro en tanto su práctica poética, inmersa en un sistema-ambiente, y siempre intrínsecamente relacionado con su discurso. Es, según explica Fediuk, en la unión del discurso y la práctica poética, a través de la comunicación simbólica, que vemos la concepción del mundo del artista. Y esto es sin duda lo que engloba, define y potencia el campo de estudio del teatro. Los estudios teatrales y su objeto están determinados por nuestro conocimiento; no extraña entonces que, así como la manera de adquirir conocimiento se ha ido modificando históricamente y las experiencias que nos han nutrido se han transformado en el tiempo, el conocimiento que determinó y determina lo que nos permite pensar al teatro dentro de la categoría de cultura, también haya cambiado. Discutir los límites de la dimensión epistemológica del teatro fue la cuestión central del discurso de la premodernidad y modernidad, aquel que definió al teatro con categorías que permitieron la construcción de estos estudios. Pero, dado que estas categorías han sido replanteadas por nuevas prácticas discursivas, si mantenemos el círculo cerrado y no nos actualizamos, impediremos la generación de conocimientos nuevos.



LIMINAL

Num. 1, enero - junio de 2024
e-ISSN: 3028-9718



<https://doi.org/10.69746/liminal.a42>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

La expansión del teatro

Hasta la modernidad, el sujeto se entendía a sí mismo como una unidad identitaria y como un ente, esencialmente, cognoscente cuya vida tendría, además, un sentido último. Fue gracias a esta autorrepresentación que colocamos al ser humano como el máximo representante de la evolución de los seres vivos y a la epistemología positivista como el único medio válido para estudiar y conocer. Este discurso mediante el cual nos autorrepresentábamos como identidad cognoscente se expandió simbólicamente mediante diversos modos de representación. En el caso del arte, mediante prácticas poéticas coherentes con este enfoque epistémico; en el caso específico del teatro, estas prácticas poéticas discursaron fundamentalmente desde la estructura aristotélica y el estilo naturalista; los personajes, poseedores de una psicología que determinaba un objetivo y las consecuentes acciones para conseguirlo, debían representar un mundo lo más verosímil posible.

Para deslindar con esta relación supuestamente indivisible, José Antonio Sánchez, en su *El teatro en el campo expandido* explica que el teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX (2008). Antes se hablaba de arte dramático, es decir, el del dramaturgo llevado a escena. Sánchez explica que, en tanto medio específico, el teatro solo fue considerado arte desde que en el tránsito del siglo XIX al XX, una serie de directores escénicos se empeñaron en demandar para ellos la condición de artistas. Sánchez sostiene que la aceptación del teatro como arte ha sido tardía y que eso ha definido la cerrazón del concepto de teatro.

¿Qué pasa entonces cuando aparece, como una necesidad en camino de generalización, la de ensanchar los límites de esta estructura y este estilo teatral dominante durante la modernidad? Ocurre un quiebre epistemológico, es decir, un cambio en la manera como nos pensamos a nosotros mismos con relación a nuestra experiencia del espacio, del tiempo y del otro.

Podemos encontrar la explicación de este quiebre epistemológico en los descubrimientos de las ciencias duras (ley de la entropía, teoría de caos, física cuántica, fractales, multiversos), en el frenético avance tecnológico de todo tipo, pero en especial de la tecnología de la información y la comunicación; asimismo, en el advenimiento de la globalización y los consecuentes cambios en la manera de producción, distribución y comercialización de los productos que consumimos, que aceleraron la circulación del capital (llámese a este periodo: posmodernidad, capitalismo avanzado, modernidad tardía, tercera fase del capitalismo, etcétera).

Lo más probable es que el origen de esta fractura epistémica se encuentre en la relación entre todo lo mencionado, pero lo importante es, más bien, reconocer, como comenté líneas arriba, que la noción de sujeto como unidad pensante repleta de esencia está a tal punto debilitada que sería imposible pensar en una estructura aristotélica para representarla, debido a que la premisa básica para su existencia es la presencia de personajes con un propósito final y, si nuestra autorrepresentación está fragmentada, no podríamos tener tal propósito a cabalidad.

La descomposición del teatro

Elka Fediuk (2012), citando a Foucault con relación al pensamiento, señala que los límites de este están determinados por el lenguaje y relacionados con las experiencias que modifican el lenguaje y alteran el orden del pensamiento. A este lenguaje, en tiempos posmodernos, se le considera desestructurado.

Así, esta autorrepresentación está a su vez determinada por un orden simbólico cambiante, es decir, por una fractura en el lenguaje. Con relación a la desestructuración del lenguaje, Jameson (1991) nos habla de la ruptura de la cadena significante, que desarticularía el pensamiento al dejar al sujeto sumergido en una vastedad de presentes continuos. Ya que la unión entre un significante y otro se desarrolla en una línea temporal, al romperse esta unión en una realidad fragmentada, esos presentes se dispersan, interrumpiendo la formación del orden simbólico construido a través de la unión de los significantes. Este orden simbólico en el teatro genera los diferentes niveles de significación. Según él, existe un colapso de estos diferentes niveles de identificación simbólica, es decir, una “desdiferenciación de lo que fue diferenciado por la modernidad” (Jameson, 1991).

En el mismo sentido, Jacques Derrida, cuando explica la deconstrucción, afirma con relación al texto que el centro está descentrado (1986). Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, de signos, es decir, está en el nivel simbólico, por ende, toda la realidad puede ser entendida como un vastísimo texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto o discurso o signo. Todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de la identidad de cada uno de los signos para poder constituirse como tal, pero que late en el fondo como posibilidad.

Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las características removidas del concepto “teatro” para que este pueda ser concebido como una unidad identitaria. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida (1986) explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro, veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno: no hay fábula, ni protagonista y antagonista, ni conflicto que guíe una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad o unidad-identitaria nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo.

Volviendo a la restitución de las posibilidades sustraídas a los términos en el proceso de determinación de su identidad y aplicándola nuevamente al teatro, veremos que le han reintegrado aspectos excluidos de su definición, como su función ritual y comunitaria, al incorporar al espectador como agente performático dentro del hecho escénico. Esto, finalmente, le restituye también su condición de posibilidad, ya que desde esta perspectiva las posibilidades de ser del teatro se expanden a lo no mimético, a la ruptura de la cuarta pared, al quiebre de los límites entre actor y personaje y la disolución de los límites de la fábula. La realidad, al igual que el teatro, no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en este sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran el teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

El hecho escénico plural y heterogéneo

Las posibilidades de estudio en torno al teatro se descentran, se desarma la taxonomía que impedía cualquier condición de posibilidad de la imaginación y el pensamiento, permitiendo al fin que se inaugure lo liminal y lo expandido para estudiar lo que en el teatro es elaborado mediante significantes fragmentados, plurales y heterogéneos.

En síntesis, ya sea porque se rompa la cadena significativa y nos deje en un *continuum* de presentes en el espacio, sin posibilidad de propósito en el tiempo, o porque el centro del texto, que es a su vez una cadena significativa, esté descentrado e impida pensarnos como unidades identitarias, estamos, como sujetos, fragmentados en una dispersión de pluralidades heterogéneas en el espacio.

La siguiente idea de Deleuze ayuda a continuar pensando:

[E]l primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el mundo moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico, las identidades son sólo producidas por un efecto óptico de lo que es la diferencia y la repetición... [para él, la] tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia. (1997)

Y esto es exactamente lo que sucede con el mundo del teatro y con la investigación en torno a él; se hacen coexistir las diferencias y sus repeticiones a través de un caleidoscopio de representaciones, y es justamente ahí donde se vuelve plural y heterogéneo. Al mismo tiempo, cuando el objeto investigado se fragmenta, volviéndose plural y heterogéneo, su estudio hace lo mismo; en parte porque quienes lo estudiamos estamos también sujetos a una cultura, y en parte porque para ver un objeto heterogéneo se necesita un enfoque heterogéneo.

Este asunto se complejiza cuando pensamos que esa pluralidad y heterogeneidad de fragmentos se da en un mundo globalizado y que en la globalización se construye un nuevo lenguaje, que superpone múltiples signos, que también transgreden espacios y diluyen el tiempo. Así, a través de esa superposición de signos en distintos espacios, los fragmentos se hibridan, desarmando su taxonomía, y se inaugura lo que, en palabras de Foucault, sería lo heteróclito:

el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en una dimensión, sin ley ni geometría, lo heteróclito, es un término que etimológicamente significa que las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común. (1999)

Entonces, pasamos de un tiempo con una lógica lineal, a uno que, al igual que los significantes, está disperso en el espacio. Pasamos de saberes que, como diría Lyotard (1979), legitiman las ideologías a través de relatos teleológicos, a la necesidad de saberes también plurales y heterogéneos. En investigación teatral, esto implica la necesidad de la interdisciplinariedad para su construcción. En otras palabras, nos encontramos en un momento de la historia que requiere que construyamos un cuerpo teórico a partir del diálogo entre una pluralidad de saberes heterogéneos.

La investigación teatral teórico-práctica

Se habla de la posmodernidad latinoamericana, donde cosas, sujetos, tiempos, espacios y pensamientos diversos coexisten y se superponen de manera real y virtual, pero quizás con una mayor complejidad. Posmodernidad que porta el desencanto de culturas ya varias veces desencantadas, la carencia y la necesidad de utopías. La creciente velocidad de la innovación tecnológica, por otro lado, trae consigo un nuevo momento a estas culturas, que se caracteriza por la imposibilidad de articular esos grandes relatos legitimadores de los saberes, con los nuestros propios. Y, por otro lado, al globalizarse tanto las economías como las relaciones humanas, se globalizan también los microrrelatos restantes, desarticulados (a través de los cuales nos auto-representamos) y con esto se globalizan las subjetividades.

Tenemos así que el pensamiento posmoderno y la globalización son, en sí mismos, una fragmentación del tiempo y del espacio, que se refleja en el espejo de la fragmentación del tiempo y del espacio, que coexisten en el teatro contemporáneo latinoamericano. En el Perú, concretamente en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (Ensad), ahora Universidad Nacional del Arte Escénico¹, no necesariamente se estudia la posmodernidad en sí misma, sino más bien algunas de sus características más resaltantes de los sujetos que habitan esta nueva estructura económica. Para lograr, a través de su comprensión y análisis, construir alternativas creativas desde la escena a esta estructura posmoderna que deja al sujeto enfrentado a su propia muerte.

Como se decía previamente, conocimiento y comunicación están en una permanente retroalimentación, en tanto la comunicación transmite los conocimientos, los valores y la cultura que constituyen una sociedad, y es nuestro ser social el que construye cultura, valores y conocimientos. En otras palabras, la comunicación, a través del lenguaje verbal, sígnico o simbólico, nos individua, y por eso mismo nos permite relacionarnos social-

¹ Ley n° 32074. El objetivo de la ley es la creación de la Universidad Nacional de Arte Escénico (UNAE) sobre la base de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD).

mente para generar cultura, conocimiento e identidad. Simultáneamente, es desde esta identidad individual y cultural que nosotros, como artistas, creamos acontecimientos teatrales. Es por esta razón que los referidos trabajos de investigación tienen un valor agregado, en tanto lo que hacen es generar, desde el acontecimiento teatral, y su teorización, una resignificación de las características de la posmodernidad para, a través de ellas, generar las condiciones de su cuestionamiento, directo o indirecto.

Ratificando que el contexto del pensamiento es lo que dota de sentido a las prácticas artísticas (dentro de ellas, la teatral) que constituyen la cultura, y que es también lo que permite distinguir individuos y comunidades, al dotarlos a través de la cultura de un propósito individual y social, es importante, como hacen estas investigaciones, revisar el contexto social, que le da sentido al pensamiento, y que es elaborado mediante signos y significados, a partir de los cuales se construye también el discurso teatral.

Este nuevo enfoque de la investigación teatral teórico-práctica intenta explicar, cómo a partir de la explosión de la identidad, individual y cultural, del descentramiento, de la ruptura de la cadena significativa y, por consiguiente, de la imposibilidad de estructurar los relatos teleológicos, es que mueren también las utopías y con ello se generan alternativas para su resignificación. Es aquí donde las heterotopías se instalan como espacios alternativos y heterogéneos, de lugares y relaciones irreductibles e imposibles de superponer. Espacios que dominan la filosofía y la comunicación posmodernas, pero que abren la posibilidad de la creación de universos repletos de sentido. Gianni Vattimo, en *La sociedad transparente*, describe la realidad como el entrecruzarse, el contaminarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones, que compiten entre sí y sin coordinación central se distribuyen en los medios (1989). Esta falta de coordinación central se debe a que la trabazón entre los elementos de una estructura y su centro se ha perdido; al igual que la trabazón entre un significativo y otro para configurar un sentido. Lo que hacen estas investigaciones es conjurar esta imposibilidad de articular sentidos desde la materialidad sensible del arte.

Debates sobre la posmodernidad en América Latina

Ahora, ¿por qué hablar de la crisis epistemológica desde conceptos provenientes de Occidente? ¿Existe una posmodernidad en América Latina? ¿Se da en este hemisferio la misma crisis que ha vivido Occidente? Una postura respecto a la posmodernidad en América Latina es la de Carlos Gadea (2018), quien sostiene que, a pesar de las dudas en torno a la aplicabilidad de la categoría de posmoderno en América Latina, lo interactivo y lo relacional propios de la posmodernidad permitirían su adaptación a este contexto. Gadea discute que se usen algunas de sus características, como son lo heterogéneo, lo híbrido y lo fragmentado, para aducir que desde la llegada de los europeos a América Latina somos posmodernos. Sin embargo, como decía párrafos arriba, sí hay una coincidencia entre las características de la posmodernidad y las resultantes de nuestra herencia colonial que nos han determinado.

Paralelamente, Gadea indica que sí existe una posmodernidad latinoamericana y que el error ha consistido en no mirar la especificidad de lo posmoderno latinoamericano con relación a la crítica de algunas características de la modernidad y a la historia de la llegada de la posmodernidad a América Latina. Él sostiene que los movimientos políticos, sociales y culturales de los años 70 y 80 serían los antecesores de la posmodernidad latinoamericana. Según Gadea (2018), la dinámica político-cultural originada por el autoritarismo político y cultural de los años 70 adquiere la forma de posmodernidad en América Latina. Lo cierto es que, a pesar de que América Latina está lejos de haber vivido los mismos procesos económicos y culturales que Europa, a partir de la globalización y la aceleración en el avance de las tecnologías de la información, esta brecha se está cerrando de un modo aparentemente irreversible.

Por su parte, el teórico teatral Carlos Rincón, en su ensayo acerca de la posmodernidad en América Latina (2006), recurre a la pregunta central sobre si es o no posible hablar de posmodernidad en América Latina y, de ser así, cómo es posible resignificar un modelo epistemológico que históricamente ha sido relacionado con la derecha conservadora. En primer lugar, Rincón plantea la dificultad de pensar en una posmodernidad de izquierda, dado que los filósofos que han abordado el asunto lo han hecho desde Occidente y de un modo ajeno a las posibles soluciones a los problemas políticos, sociales y culturales de América Latina. Por otro lado, el

autor señala que dadas las características propias de la posmodernidad, como son la pluralidad, la hibridez y la indeterminación, tienen cabida en ella las características más propiamente latinoamericanas como son la rebeldía, la radicalidad y la subversión. Rincón plantea, como alternativa a la muerte de las utopías, llenarlas de presente, es decir, que no sean ya el lugar de la recompensa sino más bien el camino hacia ella. En una investigación teatral teórico-práctica es justamente la subversión de la fractura del sujeto, del tiempo y del espacio, aquella que se busca desde la comprensión profunda de quien es este sujeto y de cómo se experimentan en esta posmodernidad, el espacio, el tiempo, el cuerpo, el otro y la escena.

Caminos para resignificar los estudios teatrales

Habiendo ya establecido el contexto del ensanchamiento de los límites del concepto de teatro y de su estudio, y habiendo explicado la relación de la posmodernidad y las características de América Latina, vale la pena retomar a José Antonio Sánchez para explicar que en el mismo origen tardío del teatro como arte, que habría consolidado su definición, radica la facilidad con que sus límites se han expandido (2008). Si a esto le sumamos la posmodernidad y la globalización (que es la otra cara de la misma moneda), es comprensible cómo los teatristas e investigadores teatrales han salido del centro para situarse en los bordes y generar desde allí conceptos y categorías de análisis para la investigación teatral.

Lo que ha sucedido es que, producto de este descentramiento y ensanchamiento de los límites, se han multiplicado las denominaciones para las manifestaciones teatrales resultantes –así tenemos *happenings*, *performances*, teatro posdramático, teatro en el campo expandido, teatro relacional, metateatro, teatro testimonial, teatro intermedial, etcétera– y de otro lado, el estudio del acontecimiento teatral se ha vuelto, por necesidad, interdisciplinario.

Entonces, hasta aquí, para entender qué cuerpo de conocimientos es necesario construir ahora desde el hecho escénico y la pedagogía teatral, vale la pena preguntarse ¿en qué consiste hoy la investigación del acontecimiento teatral y el acontecimiento mismo? Según Sánchez (2008), el teatro, como estamos habituados a definirlo, depende de la aceptación de una realidad paralela a la realidad sobre la que no hay posibilidad de modificación y de la aceptación de que los personajes existen por cuenta propia. Como podemos observar, esto plantea claramente la relación jerárquica de los elementos teatrales; su posibilidad depende de la renuncia a la acción por parte del espectador, pero también de la idea de unidad y propósito. Como decía anteriormente, con los conceptos de unidad, realidad, identidad (unidad), linealidad temporal (propósito) y coherencia espacial, cuestionados en la posmodernidad, ¿cómo enfocar ahora los estudios teatrales con el propósito de su resignificación?

El estudio del acontecimiento teatral ha consistido, hasta antes de la década del 80, en el análisis, generalmente semiótico, de la puesta en escena, es decir, de la puesta sobre un escenario de un texto previamente escrito; ahora ante el cuestionamiento de aquellos elementos que constituían la puesta en escena como la entendíamos, Patrice Pavis se pregunta, ¿tiene sentido seguir hablando de puesta en escena cuando ya se intentaron todas sus posibilidades? (2015) Más aun, siguiendo una nueva idea de Pavis, este cuestionamiento nos ubicaría en la última fase del teatro, de la cultura y de lo social, ante la ausencia de un sentido único a ser develado por el espectador. Entonces, frente a la eventual desaparición de la puesta en escena, ¿qué nuevo tipo de ente poético, de artificio escénico creador de sentidos, de dispositivo teatral, va a sucederle?

Según Pavis, una de estas formas emergentes podría ser la performance, que podría considerarse una puesta en escena aumentada, que incluye lo real y se apoya en otras artes y tecnologías (2015). Yo creo que en efecto es posible que esta coexista con todas las manifestaciones antes mencionadas y con muchas más ya existentes o por existir, y comparta con ellas características de la posmodernidad como lo fragmentario, plural y heterogéneo dentro de sus estructuras particulares (o falta de estructuras). Estas características se manifiestan a su vez como interactividad e intermedialidad en estos nuevos y no tan nuevos acontecimientos poéticos escénicos. Características, que, además, son estructurantes para los trabajos de investigación en las escuelas y facultades de teatro; especialmente en el Perú desde donde escribo estas líneas.

Con relación a las nuevas estructuras escénicas y su estudio, Diéguez (2004), en su investigación sobre escenarios liminales, afirma lo siguiente:

No sería nada nuevo sostener hoy que las taxonomías y definiciones cerradas que dejaron de corresponder a un arte que traspasa las fronteras de género y se alimenta de las hibridaciones; pero sí es un punto de vista que necesita sostenerse en el ámbito de los estudios teóricos donde desde los años ochenta se viene hablando de la representación como esfera del dislocamiento y donde sin embargo, todavía se desarrollan estudios académicos que siguen observando al teatro como un sistema semiótico cerrado. (p. 1)

Felizmente, esta afirmación está dejando cada vez más de ser cierta.

Un camino para la investigación teatral desde el Perú

Para finalizar, es importante explicar brevemente el enfoque metodológico que desde la Ensad se viene construyendo, es decir, una investigación teórico-práctica para la construcción de los hechos escénicos y su conceptualización, toma de otros enfoques que se están trabajando en diferentes partes del mundo o dialoga con ellos de forma directa o indirecta, pero al mismo tiempo potencia sus especificidades que están asentadas sobre la base de la observación de la realidad y de su contexto.

Un ejemplo de lo anterior sería la cercanía entre el enfoque en Ensad y el ya trabajado desde hace más de dos décadas en Europa y más específicamente en Inglaterra, conocido como *Practice Research*, que es una variante más cercana en el tiempo de la, también conocida, *Practice as Research*, que a su vez deviene de la *Practice leads Research*. En los tres enfoques mencionados hay una búsqueda de articulación entre teoría y práctica que con los años le ha ido perdiendo el miedo a la academia al tiempo que ha ido profundizando en el universo conceptual tanto de las ciencias sociales como humanas. Del mismo modo, la propuesta de ENSAD toma herramientas de la etnografía teatral cuando abordamos audiencias o para el registro y análisis de los diferentes procesos involucrados en la investigación. Adicionalmente, cabe mencionar que compartimos con los estudios de performance un importante continente teórico, lo que nos permite definir el punto de entrada al eje discursivo involucrado en cada una de las investigaciones.

En este punto, cabe mencionar que en ENSAD se considera al menos dos ejes de investigación, el del discurso que, como ya se mencionó, toma de los estudios de performance, pero no solo de ellos, sino también de los estudios culturales con los que tiene muchos puntos de contacto. De otro lado, tenemos el eje de la estructura formal que determina la construcción del hecho escénico y que tiene como base a la teoría teatral, en especial, la más contemporánea ya que esta, como ya se dijo anteriormente, brinda las bases conceptuales y teóricas surgidas para entender el teatro de nuestro tiempo, es decir, aquel construido por sujetos determinados por este tiempo fragmentado, híbrido y plural que, como consecuencia de la globalización de la economía y de las subjetividades y del avance frenético de las tecnologías de la comunicación y la información, todos compartimos.

La búsqueda de conocimiento nuevo en la Ensad está sostenida por el diálogo entre estos dos ejes que a su vez se constituyen en el hecho escénico como materia sensible y que buscan arrojar luces sobre nosotros como sujetos, como creadores y como ciudadanos de nuestro tiempo.

Referencias

Deleuze, G. (1997). *Diferencia y repetición*. Paidós.

Derrida, J. (1986). *De la gramatología* (Trabajo original publicado en 1967, cuarta ed., Trad. Del Barco, O. y Cerretti, C.). Siglo Veintiuno Editores.

Diéguez, I. (2004). *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)*. Teatro al Sur 5, 1-12.

Fediuk, E. (2012). *Formación teatral y complejidad*. Biblioteca Universidad Veracruzana.

Foucault, M. (1999). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (Trabajo original publicado en 1966). Siglo XXI Editores.

Gadea, C. (2018). *El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad*. Sociológica 33(95), 39-64, Universidad Autónoma de México.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Gedisa.

Lyotard, J. F. (1979). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Cátedra.

Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea: orígenes, tendencias y perspectivas*. Universidad de Murcia.

Rincón, C. (2006). Sobre el debate acerca del postmodernismo en América Latina. Una revisión de La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. En Toro, A. *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'Globalización'*. Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783964563743>

Sánchez, J. A. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils.

Vattimo, G. (1989). *La sociedad transparente*. Paidós.