

Un ejercicio reflexivo acerca de la presencia de lo “liminal” en las artes contemporáneas

Dra. Patricia Aschieri Universidad de Buenos Aires

Departamento de Artes/Prof. Adjunta Teoría General del Movimiento

Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-AIAL)

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: artes liminales -*

› **Resumen**

Introducción

Una de las hipótesis que guió mi investigación doctoral y que surgió como resultado de mis experiencias como performer butoh, es que la práctica de técnicas corporales provenientes de distintos marcos culturales, vuelven al cuerpo escenario de confrontaciones entre diferentes formas de percibir, sentir, moverse, otorgar sentidos. Es decir, lo que concibo como un cuerpo liminal. Esta idea de pensar la corporalidad en estado de transformación y lugar de dialécticas y disputas, así como mi condición intersticial, en tanto antropóloga y artista que sospecha que la producción de conocimiento viene tanto de la teoría como de la práctica (aunque esta última aun está bastante deslegitimada), hicieron que mis intereses y atenciones hacia las potencialidades conceptuales de la liminalidad se fueran complejizando y profundizando. El acercamiento teórico supuso, en mi caso, describir un momento de un proceso, pero también me advirtió sobre su dinámica y me impulsó a dar cuenta de las disputas de sentido y valores que durante este espacio/tiempo tienen lugar, así como los modos en que éstos buscan reconfigurarse.

Años más tarde, y tal vez justamente por todo ese recorrido, el Director del Instituto de Artes del Espectáculo, el Dr. Jorge Dubatti, me propuso inaugurar el área de Investigaciones en Artes Liminales. Quisiera compartir aquí algunas reflexiones acerca de la construcción de este espacio que desde ya adelante, no solo abarca lo liminal como modo de clasificación o descripción de ciertas producciones artísticas o socio-estéticas de difícil encasillamiento o categorización, sino que también tiene por intención realizar una contribución conceptual para pensar ciertos

fenómenos que comenzamos a identificar como liminales.

› ***Acerca de concepto de liminalidad***

La palabra liminal ha recibido diferentes y múltiples definiciones y es utilizada en campos muy diversos. Su sentido puede rastrearse en la palabra latina limen, que significa "umbral". Lo liminar (del latín limināris) hace referencia a una zona de pasaje, a una puerta de entrada, al origen de una zona de ambigüedad en la que algo deja de ser lo que era para, potencialmente, poder transformarse en otra cosa. Convoca lo lindante, lo fronterizo, lo que pareciera continuo pero que no lo es.

Fue la antropología -de la mano de Van Gennep 1 primero y de Victor Turner 2 después- la disciplina que focalizó y desarrolló conceptualmente la liminalidad como un espacio tiempo de transición. La liminalidad sería para estos autores un momento específico de los ritos de pasaje. A diferencia de las teorías funcionalistas, Turner (1982; 1986) se interesó por el conflicto y el cambio y partió de una concepción procesual de la cultura a la que considera resultado de la interacción social. Lejos de las metáforas orgánicas propone un modelo teatral para comprender a las sociedades. Su desarrollo teórico remite fundamentalmente a las categorías "liminal-liminoide" al juego entre estructura y anti-estructura y a lo que denomina "drama social". Para este autor situarse en el "drama social" supone detenerse en los procesos de ajuste y desajuste críticos que suceden en ciertos momentos en una sociedad. Se trata de un encadenamiento simbólico delimitado espacial y temporalmente, que podría ser reflexionado como un hecho separado de la vida cotidiana. En estos contextos las performances serían aquellas instancias que bajo formas estéticas y dramáticas se proponen como momentos de objetivación de reglas, valores y creencias y en los que se actualiza y reinterpreta la experiencia individual en términos de lo colectivo. Así, lo que interesa es el proceso, las secuencias de disputas y conflictos. En esta dirección las confrontaciones toman la forma de "dramas", drama social, en la que los actores actúan conscientemente sus propósitos que involucran la obtención de ciertos objetivos de orden público, ya no solo en plano individual sino fundamentalmente, en el colectivo.

Turner propone cuatro fases para el comprender los "dramas sociales". Sintéticamente para nuestros propósitos las identificaremos como de a) ruptura de la norma u orden, b) de crisis en la que se revelan las disputas, c) de puesta en marcha de mecanismos de ajuste y por ultimo d) de reintegración o expresión simbólica de la reconciliación o de reconocimiento de lo irremediable de la crisis. Señala que al entrar en la segunda y tercera fase se ingresa en un momento de

1

Van Gennep distinguió tres fases en el rito del pasaje: separación, margen o limen y la reagregación o reintegración.

A partir del análisis de Van Gennep, Turner elaboró la idea del limen, viendo en ello la posibilidad de conceptualizar lo

intermedio como fenómeno, haciendo posible la pregunta de la construcción y la cualidad del estado categórico de

encontrarse entre clases, llamándolo liminalidad.

2“antiestructura”, un espacio tiempo liminal, un estado fuera del tiempo y del espacio ordinario.

En esta etapa las personas experimentan directamente lo sagrado y el poder del misterio y lo invisible.

En esta condición liminal todo puede volver a ser moldeado y es cuando se obtienen nuevos poderes y saberes que permitirán asumir a las personas que participan, una nueva posición en la sociedad. Esta vivencia sería la que en el momento de salida de la fase liminal y reintegración al nuevo status social (ingreso a la “estructura”), aportaría un superior y más amplio conocimiento y comprensión del mundo en el que se vive. Cabe señalar que toda esta fase “anti estructural”, va acompañada de un sentimiento de lo que Turner define como *communitas*. Es decir, una experiencia que promueve la sensación de unión del individuo con aquellos que se encuentran en la misma etapa.

Cuando Turner propone el análisis de los rituales en sociedad complejas, plantea que las fases liminales son los momentos potencialmente fértiles para la aparición de las producciones socio estéticas y artísticas innovadoras ³. Precisamente, para ser aplicado a las sociedades complejas, equivalente a lo liminal aunque no totalmente idéntico, propuso el término *liminoide*. La principal diferencia responde a que mientras que las situaciones liminales de los rituales, son obligatorias y propias de los ámbitos religiosos, las producciones culturales liminoides, en tanto *performances* seculares, serían de participación voluntaria. Otra de las diferencias radica en que ya no se propone la condición de aislamiento del individuo respecto de su grupo social sino que este se encuentra en comunidad (como en los carnavales, en los espectáculos de masas, etc). Es decir lo *liminoide* contendría las capacidades simbólicas y lúdicas propias de lo liminal, transferidas hacia géneros no religiosos pero que recibirían cierto “tono sagrado”.

Me interesa destacar el carácter procesual que supone la fase liminal- liminoide ya que involucra el proceso de transformación desde una condición a otra. Refiere a un intervalo entre puntos de

3

Cabe recordar que Turner (1986) basa sus reflexiones, entre otros antecedentes en los desarrollos de Dilthey para quien

la práctica estética es una de las formas posibles de expresiones de la denominada Weltanschauungen o “visión del mundo”,

además de las religiones y del pensamiento filosófico³. Así, el punto de vista estético o artístico, considerado como

antitético o no teórico, permitiría al artista entender la vida en términos de sí mismo más que en términos de lo

sobrenatural, como haría por ejemplo el pensamiento religioso. De esta manera los artistas intentarían darle una realidad

performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos. salida y de llegada.

Un intermedio, una transición que separa umbrales, una distancia entre

fronteras. En suma, se trata de una fase inter estructural de carácter político y subversivo en el que se experimenta y desarrolla un metalenguaje del lenguaje cotidiano, que involucra procesos cognitivos y de gran reflexividad.

Entre los límites de los espacios intersticiales

Desde los estudios culturales distintos autores han dirigido su atención a los encuentros entre producciones culturales de diferentes procedencias que crean zonas de mixtura, de encuentro y diálogos heterogéneos y dispares. Aunque con ciertas diferencias, estos han sido descritos como de “hibridación” (Canclini 1990), “zona de intervalo” (Shayegan 2008) “entre-medio” o “in between” (Bhabha 2002), y “linde” (Gruner 2002), entre otros. En advertencia sobre la consideración de estos espacios sociales desde la perspectiva de divisiones binarias o como una relación entre puntos fijos o cerrados (un concepto esencialista de cultura o de identidad), Hommi Bhabha (2002), entre otros, ha señalado que no debe descuidarse “la profunda disyunción temporal” (el tiempo y el espacio traduccional) a través del cual se negocia la identificación o la diferencia. Esta perspectiva propone focalizar en la performatividad de la traducción cultural, es decir, en el tiempo de la enunciación en tanto permite “describir justamente la puesta en escena de la diferencia cultural” (273).

Los estudios decoloniales han referido estos pasajes intersticiales de producción cultural a partir de vocablos locales. Por ejemplo, Walter Dignolo (2003) sugiere la palabra nepantla, para describir ese espacio tiempo en el que se produce conocimiento desde las fronteras. Para este autor la “gnosis fronteriza” posibilitaría pensar conceptos dicotómicos en vez de ordenar al mundo en dicotomías. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) por su parte, utiliza el vocablo de la lengua maya ch'ixi, que quiere decir algo que es y no es a la vez, y que señala el pasaje

instersticial entre dos modos diferentes de producción de sentido, de universos simbólicos, de patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad.

Desde el estudio de la prácticas escénicas, y siguiendo entre otros los desarrollos de Turner y de Schechner, Ileana Dieguez (2007) ha utilizado la liminalidad como metáfora para subrayar la naturaleza política de las experiencias socio-estéticas que cruzan el arte y la vida y que están signadas por las dinámicas de inversión y por su carácter estético político y ético. Por un lado, centrándose en las re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y que se proyectan como acción política. Por otro, en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos. La “teatralidad liminal” según esta autora, sería propia de las “... 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 (...)

una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones...” (40).

Partiendo de las definiciones de Dieguez y de Turner, aunque aclara que sin seguirlo, Jorge Dubatti (2016) define la liminalidad desde lo que considera una dimensión más amplia y abarcadora. Utiliza el concepto de liminalidad teatral para pensar fenómenos del teatro actual o del pasado reciente que no pueden ser encuadrados como teatro de representación de la historia o teatro dramático tal como los concibió la Modernidad. Para este autor la liminalidad refiere a la tensión entre campos ontológicos diversos del acontecimiento teatral tales como /arte-vida/ ficción-no ficción/ cuerpo-natural-cuerpo poético. Asimismo, considera la liminalidad como parte irreductible del acontecimiento teatral. La liminalidad tendría entonces un doble valor. Por un lado, es una herramienta superadora de las categorías taxonómicas modernas que proponían clasificaciones racionalistas y excluyentes. Por otro, permite describir fronteras internas en el acontecimiento teatral, entre las que pueden mencionarse de manera abarcativa las tensiones entre representación y no representación, la consideración del cuerpo del actor como un observatorio ontológico, las relaciones que propone el convivio y la teatralidad como un atributo antropológico.

Por ultimo, y para terminar este breve recorrido acerca de las consideración de la liminalidad desde distintas perspectivas, mencionamos los aportes realizados por Lauro Zavala (1993) quien siguiendo los desarrollos bajtinianos, propone valorar el dinamismo del hibridismo cultural en la literatura latinoamericana a partir de una teoría dialógica de la liminalidad. Para este autor la liminalidad es una condición paradójica y potencialmente productiva de manifestaciones

culturales situadas entre dos o más esferas que ignoran separaciones y jerarquías

Pero cómo pensar los límites entre umbrales en ese espacio tiempo liminal, cuando se trata de un siempre potencial movimiento de sentido que “pone al original en movimiento para descanonizarlo, dándole al movimiento de la fragmentación un deambular de errancia, una especie de exilio permanente” (De Man en Bhabha 2002). Pensar la frontera no remite a identificar bordes fijos y definidos. Como explicitara Bajtin (1982), conceptualizar la frontera supone un circuito dialógico formado por dislocaciones, preguntas y respuestas, fuerzas centrífugas y centrípetas en el marco de la cultura como sistema abierto. Y en ese sentido la gran temporalidad de la cultura, el “gran tiempo”, al decir de Bajtin, es “el marco de diálogo infinito e inconcluso en el que no muere ni uno solo de los sentidos” (392). No existen fronteras para el contexto dialógico ya que asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito. Los sentidos olvidados se reviven y recuerdan siempre en contextos renovados y desde su intersección revelan un aspecto inédito.

Pensar lo liminal como marco de análisis en las artes contemporáneas

Las prácticas socio-estéticas actuales han sido en las últimas décadas -y siguen siéndolo- protagonistas y herederas de las transformaciones macrosociales acaecidas producto de profundos cambios políticos, económicos y culturales. El escenario impulsado por el capitalismo tardío supuso la implementación de políticas neoliberales acompañadas por el desarrollo de novedosas tecnologías de información y comunicación y la promoción del deseo de consumo, el ocio, el hedonismo y los cuidados de sí. La ampliación de los mercados dinamizada por la globalización y la transnacionalización, sobrepasaron las fronteras nacionales estableciendo inéditos nexos y flujos-entre y de- personas, mercancías y bienes culturales donde antes no existían (Appadurai 1991). Los debates acerca de multiculturalismos e interculturalismos tomaron relevancia y se revalorizó la alteridad y la diversidad dando lugar a reconocimientos de derechos de minorías étnicas, raciales, religiosas y sexuales. En este contexto tomaron relevancia nociones como ciudadanía, derechos humanos e identidad. Y al mismo tiempo se profundizó en un renovado individualismo basado en el neonarcisismo como modo de control social (Lipovetsky 1986) y se experimentó un entusiasmo por lo relacional proliferando la aparición de pequeños grupos ligados a intereses, gustos y necesidades más íntimas y personales dando lugar nuevas subjetividades.

Tomando como marco los desarrollos mencionados anteriormente y deteniéndonos ya no en la estructuras o las categorizaciones que el estado liminal-liminoide posibilitaría concretar, sino en la naturaleza procesual de lo fronterizo, en el carácter transformador de lo liminal, propongo centrarnos en la

la performatividad del intervalo y sus fronteras. Proponemos entonces considerar, entre otras cuestiones, el carácter político y/o subversivo que se experimenta y los procesos cognitivos y de reflexividad que en dicho proceso tienen lugar.

Nos impulsa la intención de intentar trascender la tendencia al carácter más descriptivo del uso de la categoría liminal en términos de mezcla y contaminación o de experiencia inclasificable, para detenemos y ponderar su condición inter-estructural y dar cuenta, si es posible de su dinámica. Es decir, construir una perspectiva que indague el carácter de los encuentros en términos de identificar cuáles son sus condiciones, identificando la persistencia de ciertos binarismos, al mismo tiempo que visibilizando la multiplicidad del campo relacional que el encuentro posibilita. En este sentido, sostenemos que pensar el momento liminal como fase, tal es la propuesta de Turner, equivale a indagarlo como un momento preciso que ofrece la posibilidad de volverlo núcleo productor de preguntas. Por ejemplo:

- a) Cuáles son las interpelaciones/preguntas que cada esfera/género/ dimensión trae e intenta responder en términos de la otra. Y en este caso tal vez identificar si dentro de ese género o esfera ya no hay disputas y encuentros interactivos propios del género o esfera.
- b) Cuáles son las desmarcaciones estructurales que protagonizan el encuentro. Es decir, qué aspectos admiten o no, aceptan o no, entrar en liminalidad y por qué otros resisten o no admiten ser desjerarquizados o puestos en condición de ambigüedad. Por ejemplo, en el caso del video danza, sería todo el video o toda la danza, los que se pondrían en juego.
- c) Y qué pasa en el momento de la reintegración al mercado de circulación de bienes culturales. Cuáles son los juegos de legitimación de los que luego, el encuentro, la producción, la innovación, el bien cultural transformado, es protagonista. Cuáles y como son las nuevas fronteras. O si por el contrario, se producen ambigüedades que son efímeras y que no admiten o pretenden reingreso en la estructura de jerarquías.

En suma, pensar el encuentro desde la perspectiva conceptual liminal liminoide permitiría identificar las condiciones del encuentro y sus consecuencias. La condición liminal más que una descripción generalizada, supone un espacio analítico preciso que puede develar la permanencia de relaciones de poder que permanecen invisibilizadas e incuestionadas. Desde el Área de Investigaciones en Artes Liminales que coordino propongo que en la actualidad pueden identificarse tres núcleos temáticos cuyas dinámicas responden a ciertas condiciones de la liminalidad.

1- El primero, ligado a la corporalidad como escenario liminal de experimentación e interpelación. Un locus de pregunta y espacio privilegiado de la construcción-deconstrucción y expresión de la subjetividad

De este núcleo se desprenden algunos problemas y discusiones de gran relevancia actual.

- La ambigüedad que supone considerar la presentación y la representación en el arte
- La preponderancia de la improvisación como procedimiento en sí.
- La revalorización de la reflexividad corporizada como parte de los procesos de producción de conocimiento
-

La imprecisión entre las esferas del arte y de la vida

2- El segundo núcleo de problemas se relaciona con lo que identifiqué parafraseando a Shayegan (2008) como “poéticas de relación”. Es decir la infinita aparición de espacios liminales de encuentro entre imágenes, símbolos y prácticas provenientes de distintos marcos culturales, espacios geográficos y temporalidades. Me refiero a los procesos promovidos por las globalizaciones en términos de la movilidad promovida por las migraciones, (por distintos motivos: conflicto, pobreza, trabajo, placer, estudio, etc.) y por el desarrollo de las nuevas tecnologías y su ascendente accesibilidad. En este sentido se hace necesario reflexionar sobre:

- Los procesos de reelaboración.
- los problemas vinculados a los modos de inserción de estos bienes culturales en el mercado

3- Y por último un tercer núcleo estrechamente vinculado a lo liminal, que tiene que ver con una creciente reflexión epistemológica que cuestiona las tradicionales formas de separación entre teoría y práctica. Estos debates ponen de relieve discusiones ligadas a entre otras problemáticas relevantes a:-

Cómo analizar y dar cuenta de estos relevos que van de un punto teórico o práctico a otro, poniendo de relieve nuevamente, la necesidad de considerar los procesos encarnados de producción de conocimientos.

-

La urgente creación de nuevas formas de circulación de resultados de investigaciones y creaciones, conjuntamente con la aparición cada vez más jerarquizada, de la figura de los artistas investigadores. Aquí han aparecido ciclos de tesis con moderadores, producciones que intermedia teoría y creación, etc.

No pretendo ser exhaustiva, pero entiendo que muchas de estas cuestiones vinculadas a los corrimientos, redefiniciones o indefiniciones de ciertas fronteras se encuentran presentes en el arte contemporáneo. Y seguramente esta lista podría ensancharse a medida que la conceptualización de lo liminal liminoide vaya sumando discusiones y reflexiones.

Cuerpo como escenario liminal

Al comienzo de este trabajo referí mi experiencia personal como investigadora en la formulación de una hipótesis que proponía el cuerpo como escenario liminal en el que se producía el encuentro de modelos de corporalidades disimiles, como lo son el cuerpo de actores y bailarines argentinos y el de los japoneses.

Mi hipótesis inicialmente entusiasta, proponía que la diferencia opera con una dinámica de deconstrucción de los movimientos y las subjetividades de los bailarines. Más aún, le adjudiqué al entrenamiento reiterado en danza butoh, la capacidad de subvertir movimientos, valores y creencias. Vale decir, una ruptura con la tendencia a la reproducción de viejas formas bailar, actuar, improvisar que renovaban la aparición de lo inédito.

Cabe señalar que la improvisación, como espacio privilegiado de la práctica de la danza butoh y escenario de encuentros de modelos somáticos de percepción y movimiento diferentes, sería el espacio tiempo ideal y liminal en el que estas deconstrucciones tendrían lugar y donde lo nuevo y propio de nuestro contexto cultural, podría expresarse y así reconfigurar las expresiones de movimiento. Al detenerme en el intervalo y sus dinámicas, es decir, el cuerpo en estado de liminalidad, debí

considerar las características de aquello que estaba presente en los encuentros, cuáles y cómo eran sus contornos. Eso me llevo a indagar en las trayectorias corporales de los performers e identificar cuáles de las experiencias corporales habían producido sentido, para luego detenerme en cuales de estos sentidos traducidos, no solo en ideas si no también en formas de movimiento y gestualidades, eran cuestionadas, puestos en crisis, es decir en estado liminal de umbral y transformación.

Pero también me advirtió sobre cuales no ingresaban en esa zona de intervalo. Fue así que considerar la trayectoria corporal como una instancia de producción de sentido, me llevó a explorar las genealogías de las prácticas corporales y los géneros que se ponían en juego en los encuentros. Y encontré varios elementos, entre los que, a lo fines de este trabajo, destacaré sintéticamente dos.

El primero relacionado con la incidencia de géneros dancísticos o teatrales en las trayectorias de los performers, y en qué medida éstos consideran diferencialmente la idea de improvisar (que erróneamente solemos tomar como significativo compartido). También me llevó indagar diferencialmente en las experiencias relacionadas con las ideas escénicas de presencia y representación.

El segundo de los elementos tiene que ver con la consideración del momento de socialización de actores y bailarines, en tanto experiencias vinculadas con los años de dictadura, o las más

relacionadas con la cultura new age, propia de la década de los 90. Y podríamos incluir, aunque mi investigación no lo hizo, aquellos que se vienen socializando con posterioridad.

La identificación de estas dimensiones de análisis me llevo a comprender que, más allá del potencial deconstructivo liminal que sí posee el género butoh, y que confirma mi hipótesis inicial, existen fuerzas históricas que resisten esa deconstrucción. Sin detenerme en detalles, refiero que las prácticas cristalizadas por la new age que acompañaron la políticas neoliberales, y que profundizan en la figuras de la “síntesis personal”, o la idea de que “cada uno es su propio maestro”, así como, la importante presencia de prácticas con centro en el self (como el taichi, el chi kung, el yoga, etc.) que acompañan los entrenamientos, tienden a profundizar en el figura individuo y sus deseos profundizando búsquedas personales, más que estéticas.

Este

individualismo se ve materializado en la preferencia por “solos”. Y también, en las disputas por la posesión del capital simbólico acerca de la danza butoh -que circula en un dinámico y siemprecreciente y competitivo mercado de bienes culturales- obstaculizando la concreción de reflexiones colectivas y sistemáticas acerca de la práctica.

Subyaciendo a los discursos sinceros de los bailarines, que se oponen a una visión dualista que divide cuerpo y mente, muy presente en nuestras prácticas e instituciones y los valores asociados a ellas, he identificado ciertos modos en que esas fuerzas resistenciales recién mencionadas, protegen la producción de movimientos y entran la reproducción de formas de moverse, aunque con nuevas máscaras y ropajes.

En suma, más allá de la producción de los artistas en particular, detenerme desde la perspectiva que ofrece el prisma de la liminalidad, en términos procesuales acerca de qué ingresa y cómo allí se juega, permitió vislumbrar una tendencia colectiva opuesta a la que se supone una práctica como la que la improvisación butoh posibilitaría. Es decir, en tanto espacio privilegiado para la subversión y decolonización de movimientos, el análisis arroja que éstos resultan, paradójicamente, el aspecto más resguardado a entrar en estado de liminalidad y que resulta más refractario a su renovación.

Quiero decir por último que tal vez como antropóloga, tiendo a pensar menos en los términos formales de los géneros y más en quiénes y cómo los encarnan. Es por ello que me interesa la performatividad de la liminalidad y sus fronteras, en tanto estas son actuadas, accionadas, encarnadas desde subjetividades concretas inmersas en intersecciones y disputas que siempre son históricas y socioculturales.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun.** (1991). "Global Ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology", en R. Fox (org.), *Recapturing Anthropology: Working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press (pp. 191-210).
- ASCHIERI, Patricia.**(2013) *Subjetividad en movimiento. Reelaboraciones de la Danza Butoh en Argentina*. Tesis Doctoral en Antropología– Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BHABHA, Homi K.** (2002) *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BAJTIN, Mijail.** (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores
- DIEGUEZ CABALLERO, Ileana** (2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel,
- DUBATTI, Jorge** (2014). *Filosofía del Teatro III El teatro del los muertos*. Editorial Atuel
- DUBATTI, Jorge** (2016). *Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Editorial Atuel.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.** (1990). *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Ed. Grijalbo.
- GRÜNER, Eduardo.** (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- LIPOVETSKY, Gilles.** ([1986] 1993). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- MIGNOLO, Walter.** (2003). *Historias Globales. Colonialidad, conocimiento subalterno y pensamiento fronterizo*. Madrid. Akal.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia** (2010) *Ch'ixinakox Utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores*. Tinta Limón. Bs AS
- SCHECHNER, Richard.** (1994). "El interculturalismo y la elección de la cultura", en Pavis Guy Rosa (comp.) *Tendencias Interculturales y Práctica escénica*. México: Gaceta.
- SHAYEGAN, D.** (2008). *La Luz viene de Occidente*. Barcelona: Tusquets.
- TURNER, Víctor.** (1982). *From Ritual to Theatre. The Seriousness of Human Play*. New York: Performing Arts Journal Press
- TURNER, Victor y Edward M. BRUNER (eds).** (1986). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- ZAVALA, Lauro.** (1993) *Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural en México*. En *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Compiladores Rincón Alvarado y Lauro Zavala. México.

Universidad Autónoma Metropolitana, Nueva Imagen.