

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 13

abril-septiembre 2018

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Introducción

Dossier “Performatividad, imagen y etnografía”

Rodrigo Parrini*

Hortensia Moreno**

* Departamento de Educación y Comunicación,
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad
Xochimilco, México.

e-mail: rodparini@gmail.com

** Centro de Investigaciones y Estudios de Género,
Universidad Nacional Autónoma de México, México.

e-mail: hortensiamoreno@gmail.com

Introducción

Dossier “Performatividad, imagen y etnografía”

El dossier que presentamos en este número tuvo su origen en dos coloquios¹ dedicados a las indagaciones multidisciplinares en las prácticas de investigación en artes y ciencias sociales. En uno nos centramos en el teatro, la performatividad y el abandono; el otro, lo dedicamos a las heterotopías. Más allá de los temas específicos, nos interesaba interrogar las prácticas de investigación en campos diversos y los diálogos que se podían establecer entre ellas. Buscábamos propiciar un ejercicio colectivo de reflexión a partir de múltiples experiencias y atisbar los lenguajes en uso, las técnicas de investigación, las estrategias analíticas, los modos de interrogación, las imaginaciones involucradas y los puntos donde las rutas conceptuales o prácticas divergían.

El diálogo nos condujo a un desafío de límites entre campos formalmente separados, el cual generó tensiones, desfases y discordancias. Una de las más sobresalientes tiene que ver con la “división ocupacional entre el artista y el académico” (Jackson, 177-178): ¿cómo se inscriben las artes escénicas en el espacio formal, disciplinario y disciplinado de la vida académica? Porque nuestros sujetos/objetos de conocimiento, nuestras preguntas de investigación y nuestras “metodologías” parecían converger en estrategias de trabajo, lenguajes, formas de pensar, modos de aproximación e interrogación que, de manera colateral,

¹ El primero se realizó los días 30 de septiembre y 1 de octubre de 2015 en la Casa de Cultura de la Universidad Autónoma del Estado de México, en Ciudad de México. El segundo, los días 18 y 19 de octubre de 2016 en el Centro Cultural de España en la misma ciudad. Ambos coloquios fueron organizados por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en colaboración con la Universidad Autónoma del Estado de México y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

nos conectan con los estudios del performance y, por consiguiente, nos enfrentan a una cuestión que rebasa con mucho las prácticas de investigación.

Por eso propusimos este conjunto de reflexiones a una revista dedicada a las artes escénicas y la performatividad que, además, dedica buena parte de su espacio al mundo del performance. El performance pensado como acción/actuación/actualización, puesta en acto y escenificación de normas y órdenes, subversión y atravesamiento de límites; reproducción y diferencia que alude, al mismo tiempo, a la irrepitibilidad del acontecimiento y a su pertenencia a una estructura que le otorga significación dentro del marco contextual del aquí-y-ahora, es decir, al reconocimiento de que nuestras vidas están estructuradas de acuerdo con modos de conducta repetidos y socialmente sancionados. Todo lo cual sugiere una lucha por el control de una economía simbólica.

Los trabajos reunidos aquí tienen en común ese punto de partida. No se puede pensar el performance como un género artístico o como el dominio estricto de una disciplina estética en sí misma, sino como una pluralidad de expresiones. De la misma forma, los referentes de nuestras contribuciones son diversos y heterogéneos: desde prácticas corporales cotidianas como los usos indumentarios hasta la extrema codificación del cuerpo en la danza o el deporte, pasando por experiencias autodenominadas como teatrales, escenificaciones paratópicas y rituales colectivos del duelo. Lo que permite la interlocución entre experiencias y ejercicios tan dispares es su anclaje en lo que Allan Kaprow ha denominado el “arte como vida”, es decir, el arte que mezcla los géneros o los evita: “el principal diálogo de los hacedores del arte como vida no se lleva a cabo con el arte, sino con todo lo demás”²

Si bien la confusión de categorías ha ampliado la gama de lo que cuenta como práctica artística, lo que nos interesa de esta experiencia en tanto teatro, imagen y etnografía es una conversación interdisciplinaria que vulnera los límites entre modalidades y borra las fronteras entre los medios, los géneros o las tradiciones culturales. Porque la discusión nos conduce a la toma de conciencia de la “índole contingente, resbalosa y decididamente contextual de la formación de conocimiento” (Jackson, 10). Refrenda la idea de Feyerabend de que no existe una sola fuente del saber, ni una única manera legítima de transmitirlo. El desafío principal de nuestras prácticas epistemológicas consiste en mantenerse como marca de frontera entre campos del saber y desestabilizar la idea de que existe una forma única —estandarizada, universal, normativa— de producir conocimiento.

En alguna medida, las perspectivas multidisciplinares o transdisciplinares contienen un elemento mítico que anuncia una mutua comprensión o la integración de los lenguajes y los modos de intervenir sobre ciertas realidades o fenómenos. Nuestra pos-

² Citado en Schechner, 2002 (tomado de “The Real Experiment”, 36-38). La traducción es nuestra.

tura fue sospechar de ese horizonte, pero creer en el mito. Los coloquios fueron, en ese sentido, ejercicios rituales para mitologías en ciernes.

Nuestro interés común surge de una experiencia singular, pero compartida, de extrañamiento. Por un lado, una de las colaboradoras (Hortensia Moreno) investigó durante largo tiempo prácticas corporales de boxeadoras y se adentró en un mundo repleto de imágenes, rituales, límites y creencias. Por otro, Rodrigo Parrini se encontró con una compañía de teatro en una ciudad de la frontera sur de México —lugar poco acostumbrado al arte de la capital— y comenzó una interrogación sobre las relaciones entre sus propias prácticas etnográficas y las prácticas teatrales que realizaba ese grupo de artistas. ¿Se puede interrogar al boxeo desde la semiótica y el feminismo?, ¿es factible ver en ese deporte un mundo particular y en las mujeres que lo practican sujetos singulares?, ¿podríamos pensar una etnografía que se realiza a través del teatro?, ¿o un teatro que rebasa la escena y se aproxima a los mundos de vida y a las teatralidades que ahí se producen? El extrañamiento del que hablamos surge de ese encuentro fortuito, pero también intencionado, con otros lenguajes y otras estéticas. Extrañarse es el principio de la interrogación, se lea esa actitud como inicio de algo o como un imperativo intelectual.

En el teatro o en el boxeo se escuchan muchas voces. Son mundos llenos de sonidos, incluso en los intervalos de silencio que cobijan. Esas voces, que se desplazan con quien las ha escuchado ya no como un mundo sonoro sino como una interioridad bullente, abren diálogos, suscitan asociaciones, crean argumentos. Los artículos que hemos reunido en este número forman parte de ese espacio colmado de referencias e imágenes. En algún sentido, es tanto un mundo de voces como una interioridad parlante. Esa convergencia razonada de la que hablamos antes es también una subjetividad comprometida. Si bien podríamos abordar el arte como una institución o la etnografía como una metodología, preferimos ubicarnos en una posición de perturbación serena en la que los desencuentros produzcan sentidos que no hemos avizorado. Si bien ninguno de los textos que hemos reunido propone rupturas definitivas, todos, a su manera, registran desacomodos importantes: del cuerpo con el sentido, del arte con la conciencia, del deseo con el lenguaje, de la muerte con sus rituales.

Al parecer, las formas de vida en el mundo actual experimentan una crisis profunda en lo que Paolo Virno llama sus *sustratos de piedra*. Crisis que Peter Sloterdijk denomina simplemente “modernidad”, pero que nosotros evitamos nombrar ante la urgencia de una descripción pormenorizada. ¿Son los elaborados rituales mortuorios que realizan los habitantes de una localidad de Guerrero suficientes para resolver colectivamente la desaparición sistemática de personas que ocurre en ese estado mexicano?, ¿cómo ritualizar la muerte de aquellas personas cuyo destino se desconoce y cuyos cuerpos no han sido encontrados? El texto de Anne Johnson se adentra en esas preguntas, mediante su propio involucramiento

en las prácticas rituales y una inquietud política afligida por la violencia creciente. El abigarramiento de las imágenes y objetos que se utilizan para recordar a un muerto o para conmemorarlo se contraponen al vacío de la desaparición; la presencia atiborrada, a la ausencia angustiosa. En ese deslinde entre la fuerza socializante de los rituales y la dispersión de la violencia, la pregunta antropológica por el dolor se aproxima a las interrogaciones estéticas: "¿cómo es que, en nuestro contacto con las obras, con las imágenes, se encuentra ya proyectada una relación con el dolor?", se pregunta Georges Didi-Huberman (48).

De la misma forma, en otros escenarios, la pregunta autoetnográfica sobre la producción del género como efecto de los usos del vestir se responde solamente en la experiencia del propio cuerpo. Acá lo que está en juego ya no es solamente el espectáculo de la presentación de sí ante un público en un proscenio, sino sobre todo la preparación del espectáculo: el trabajo de vestuario, maquillaje, accesorios, peinado; y de manera concomitante, el ensayo de gestos, poses, manierismos, tonos de voz, actitudes, van produciendo un cuerpo que se reconoce a un tiempo como mismidad y alteridad. El trabajo de Alba Pons explora formas de acceso al saber que podríamos caracterizar como un aprendizaje "en el cuerpo", como formas de re-conocimiento del saber que reside en el cuerpo y no rebasa la esfera de lo común y lo ordinario. Y a la vez, recupera la capacidad reflexiva de las personas en situaciones donde se re-escenifican hábitos, costumbres, rituales, modales o códigos de interacción que determinan prácticas sociales vividas como "naturales", "normales" o "normativas".

De una forma distinta, y con otros materiales, Antoine Rodríguez interroga las prácticas de un artista y *performer queer* mexicano que elabora escenas de violencia y de deseo utilizando su cuerpo como escenario, objeto, cuadro o desecho. Las performances de Lechedevirgen Trimegisto son rituales privados que el artista exhibe como ejecuciones públicas que no alcanzan a consumarse. Por eso, en sus prácticas está en juego la capacidad de interpelación política de algunas formas de arte, pero también un modo de elaboración del lenguaje y los afectos transidos por la violencia. Tenemos la impresión que sus trabajos no son pasajes al acto que desplieguen la violencia, pero tampoco simbolizaciones que la desplacen; son más bien un juego en el filo de lo que surge como deseo y lo que perturba como violencia. ¿No es el estigma una marca visible pero también oculta? A Lechedevirgen lo estigmatizan su deseo, su fenotipo, sus prácticas artísticas, dice Rodríguez, y a la vez él transforma su cuerpo en un arma, en un manifiesto de intensidades eróticas y políticas que no propone un discurso cerrado o coherente, sino que saca chispas, incluso con su piel y sus órganos, y suscita nuevas opacidades y brillos inéditos que muestran la intimidad, pero también la ocultan.

El testimonio que escribieron Patricio Villarreal y los integrantes de Teatro Ojo, a partir de un laboratorio que realizaron en unos de los coloquios que mencionamos antes, explora un síntoma que se manifestó de forma inesperada en la vida social de México. Didi-Huberman lee

un síntoma como “la fisura en los signos, la pizca de sinsentido y de no saber de dónde un conocimiento puede extraer su momento decisivo” (24). Una de sus piezas —*México mi amor. Nunca mires atrás*— abordaba el sismo que acaeció en la capital del país en septiembre de 1985 y que dejó profundas huellas y heridas en sus habitantes. Desde una azotea del Centro Cultural de España en México, ubicado a unos metros del Templo Mayor y la Catedral Metropolitana, el colectivo teatral fue trazando un mapa visual de los distintos puntos donde habían intervenido con sus piezas. Por las ventanas podíamos ver la ciudad y sus edificios emblemáticos. Pero, por otra parte, el edificio de ese centro cultural estaba construido sobre un *calmecac*, antigua escuela para nobles mexicas, cuyos rastros se habían convertido en un museo de sitio subterráneo. Desde arriba se podía observar el pasado cercano y el futuro de la ciudad; abajo un pasado remoto. Teatro Ojo jugó con las temporalidades heterogéneas que se traslapaban en ese edificio.

Unos meses después del laboratorio, el mismo día que se conmemoraban los 32 años del sismo de 1985, otro fuerte terremoto sacudió la ciudad y sus alrededores, mató a varios cientos de personas y dañó miles de edificios. Una fisura social atravesó la urbe; un sinsentido organizado por una coincidencia funesta desordenó las explicaciones y las narrativas sobre los terremotos; emergió un no-saber del que los habitantes de la ciudad podían extraer un *momento decisivo* de destrucción y pregunta. En torno a ese síntoma, en el que se repite todo como si nunca hubiese sucedido o no dejara de ocurrir, Villarreal y Teatro Ojo elaboran un texto que intenta registrar otros temblores, como los proyectos sismográficos que Aby Warburg imaginó entre las guerras mundiales desde algún sanatorio de Europa o el temblor que afectaba a Derrida en sus últimos años de vida. Sacudidas de la historia, del cuerpo o de los subsuelos.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Jackson, Shannon. 2004. *Professing Performance. Theatre and the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliveira*. Valencia: Pre-Textos, traducción de Germán Cano.
- Virno, Paolo. 2011. *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Buenos Aires: Tinta Limón, traducción de Emilio Sadier y Diego Picotto.