

Performance, política e interculturalidad: una conversación con Richard Schechner (1992)

Por Antonio Prieto Stambaugh

La siguiente es una entrevista que me concedió Richard Schechner en abril de 1992, cuando yo era estudiante de la maestría en *Performance Studies* de la Universidad de Nueva York.¹ En aquel entonces, el director y teórico ofreció sus opiniones sobre la situación por la que atravesaba el teatro estadounidense, del interculturalismo, así como del paradigma teórico del que es uno de los autores más representativos: los estudios del performance. Presentamos la entrevista a la luz de la reciente publicación en México del libro más didáctico de Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, que apareció con el título *Estudios de la representación: una introducción*, bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica (2012). La traducción del título resulta desafortunada, ya que en el marco del paradigma teórico planteado por el mismo Schechner —pero también por J. L. Austin, Judith Butler, Diana Taylor, Erika Fishcer-Lichte y varios otros— los términos *performance* y *performativo* se refieren a actos del habla y actuaciones corporizadas de diversos tipos —no sólo en el campo de las artes escénicas, sino también del campo social— que están muy lejos de poderse agrupar bajo los términos “representación” y “representacional”, como pretende justificar el traductor Rafael Segovia (en Schechner 2012, 13). Los estudios del performance van más allá de la representación porque analizan aquellas actuaciones que transforman las identidades y afectan los entornos sociopolíticos de quienes se ven involucrados en un proceso comunicativo (ver bibliografía). En la siguiente entrevista Schechner explica el potencial que tienen los estudios del performance como herramienta analítica y artística que transforma a la teoría en práctica y a la práctica en teoría.

¹ Una transcripción *verbatim* de dicha entrevista se publicó bajo el título “El teatro como resistencia: Entrevista con Richard Schechner”, en la revista cultural “El Ángel” No.11, del periódico *Reforma*, 13 de febrero de 1994.



© Richard Schechner explica su obra *Faust Gastronomme*, Nueva York, 1993.
Foto de Antonio Prieto.

Teatro estadounidense a final de siglo

Desde la pequeña oficina del Dr. Richard Schechner en el sexto piso del edificio de la Tisch School of the Arts, Universidad de Nueva York, es posible contemplar a salvo el ajetreo de la avenida Broadway. Nos vigila desde las paredes una colección de impresionantes máscaras nepalesas, chinas y japonesas, recuerdos mudos pero expresivos de los innumerables viajes realizados al continente asiático. Tampoco nos quitan la vista de encima un par de vacas de látex, personajes de *Faust Gastronomme*, la obra que prepara actualmente Schechner. Vestido de jeans y tenis, este personaje emana un aire de niño gordito y travieso a sus 58 años. Reclinado con los pies sobre su escritorio y las manos sosteniendo su nuca, pronto transforma la entrevista formal en una amena charla que inicia comparando la situación actual del teatro estadounidense con la que analizara en su libro *The End of Humanism* hace más de diez años.

Producto y reflejo de las circunstancias sociopolíticas, el teatro se ha transformado junto con ellas, de manera que los cambios en las artes escénicas se entienden mejor a partir de un análisis de la situación política de los Estados Unidos que, según Schechner, ha empeorado considerablemente a partir de 1980. Con la administración de Reagan (y, más tarde, con la de Bush), “el panorama político ha girado hacia la derecha, de

modo que lo que solía ser el centro es ahora la izquierda”. La nueva derecha norteamericana ha hecho posible que el arte que en los años sesenta era visto como ordinario, hoy aparezca como de oposición. Para ejemplificar esto, Schechner menciona el trabajo del Wooster Group (que surgió del Performance Group que él dirigió en los años sesenta), al cual diez años atrás calificara de nihilista y que ha terminado por adoptar una posición más comprometida a nivel político, y también en trabajos como *Brace Up!*, en el que, dice Schechner, “tomaron un texto humanista clásico: *Las tres hermanas de Chéjov*, y realizaron una dramaturgia totalmente nueva que incluyó pantallas de televisión y la deconstrucción de los personajes, en medio de lo cual me parece que le prestaron cuidadosa atención al aspecto humanista del drama, que se refiere a la relación entre las hermanas. Más allá de los problemas de la familia, se plantean además la pregunta fundamental de cómo puede uno tener sentimientos en un mundo que se desmorona. En lugar de enfocarse en la furia, el dolor y el rechazo, el trabajo de este grupo aborda ahora el tema de la sensibilidad”. Con este nuevo enfoque, la práctica escénica posmoderna ha dado un giro.

Por otro lado, Schechner señala que el activismo político de los movimientos sociales ha adoptado muchas de las estrategias teatrales de la vanguardia. Grupos ecologistas como “Greenpeace” y organizaciones gay como “Act Up”, realizan manifestaciones inspiradas directamente en el performance: “No hacen exactamente teatro de ‘guerrilla’, en donde la acción aparece y desaparece en un instante —lo que Augusto Boal llamó ‘teatro invisible’—; lo que sí hacen es manifestaciones que se parecen más al *performance art*, pero con un mensaje político y social”.

A pesar de todo esto, Schechner advierte que el teatro “en vivo” está más marginado hoy que hace veinte años. Los medios masivos se han apoderado de la atención del público a tal grado que “si de veras quieres agitar al público, tienes que hacer una película como *JFK*,² que atrapa a una cantidad enorme de personas, algo que ya no sucede en los teatros. El teatro puede tener un impacto sobre algunas personas, y afectar a otras por un efecto de ‘irradiación’, pero la verdad es que ya no existe el teatro popular, al menos en los Estados Unidos”. La situación se complica con la crisis económica, que amenaza a espacios alternativos como “La Mama”, y al trabajo de gente como el mismo Schechner, quien no sabe si podrá recaudar suficientes fondos para estrenar su más reciente obra. “Estoy

² *JFK* es una película dirigida por Oliver Stone (1991) que aborda la supuesta conspiración que rodeó el asesinato del presidente John F. Kennedy.

convencido de que el teatro en vivo todavía puede servir para abordar asuntos como la relación entre lo personal y lo político, entre lo teórico y lo práctico, pero desgraciadamente es una actividad que involucra a cada vez menos gente”.

La apatía política de los noventa queda en evidencia ante la falta de respuesta a las intervenciones norteamericanas en Panamá e Irak. A diferencia de los años sesenta y setenta, cuando la guerra de Vietnam generó un amplio movimiento de resistencia, hoy el público contempla los genocidios perpetrados por su gobierno como si fueran una miniserie televisada. Schechner atribuye la falta de respuesta al hecho de que, por ejemplo, en la guerra del Golfo Pérsico murieron muy pocos soldados estadounidenses y que duró poco tiempo: “entonces, a pesar de que gente como yo nos oponíamos a la guerra, la oposición no pudo articularse porque la guerra terminó muy rápido. De hecho, el público en general se divertía con la guerra debido a que no estaba provocando la muerte de americanos”. Televisada como “Operación Tormenta del Desierto”, esta guerra que cobró casi 300 mil vidas humanas se transformó en espectáculo.

En “The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde”,³ Schechner cita a Matei Calinescu, quien sostiene que la existencia de una oposición vanguardista está ligada a la habilidad de identificar claramente al enemigo. Hoy, “el enemigo” sigue ocultándose bajo diferentes máscaras, de manera que incluso pareciera no estar ahí, y el resultado es que la gente no puede localizar la raíz de su descontento y se sumerge en la apatía. Según Schechner, la actitud hacia la carrera electoral en Estados Unidos es un ejemplo de esto: “la gente no quiere votar porque no piensa que un voto vaya a cambiar sus vidas... no hay una figura carismática, y aunque la hubiera, no se cree que una figura así pueda tener un efecto sobre la burocracia. En general, la gente cree que el mundo continuará tal y como está, bajo el control del complejo militar-industrial... La gente se ha hecho insensible a las promesas de cambio. Es una situación muy desalentadora, algo así como en la decadencia romana, cuando la gente quería experimentar emociones fuertes, pero no quería mejorar sus vidas”.

Para quien ha sido uno de los principales promotores del teatro ambientalista y participativo,⁴ resulta en extremo frustrante el surgimien-

3 Una traducción mía de este texto escrito por Schechner en 1981 apareció en la revista *Máscara* (Schechner 1994).

4 Ver su libro *Environmental theatre*, traducido al español como *Teatro ambientalista*, publicado en México por Editorial Árbol en 1988.

to de un público apático e insensible. Pareciera que hoy no existiera la posibilidad de trabajar por una “cultura activa” como lo proponía Grotowski: “hoy, el teatro ambientalista ha desaparecido como una forma artística seria, reapareciendo de dos maneras: primero, en una obra casi elitista, como *Tamara*, que ponía al público a seguir a los personajes a lo largo de una casa, o en algunas obras de Anne Bogart.⁵ Pero estos trabajos no comprometen realmente al público, sino que lo divierten. En segundo lugar, el teatro ambientalista ha reaparecido en lugares como Disneylandia, en las telecomunicaciones interactivas, o en las discotecas. Todo eso está muy bien, pero no compromete a nivel personal o político, sino tiene un efecto más bien adormecedor. Cuando nosotros hacíamos teatro ambientalista, realmente provocábamos al público y lo hacíamos preguntarse a qué había venido. Hoy la gente no sólo se ha vuelto insensible, sino que ha perdido la paciencia cuando se le provoca. En otra época, la gente estaba dormida y nuestro trabajo era despertarla. Hay una gran diferencia entre el estado de sueño y el de la insensibilidad, en donde el teatro no despierta, sino provoca impaciencia”.

El teatro es hijo de la sociedad, no su reflejo, y la tendencia conservadora de la sociedad norteamericana hace que el público no esté dispuesto a participar activamente en un montaje. Schechner comparte que en su propio trabajo se ha visto obligado a evitar la participación del público, por temor a que se sienta manipulado. Otro factor decisivo ha sido la aparición del SIDA, que hace que la gente le tema a cualquier tipo de contacto. “El SIDA parece ser más horrible que otras enfermedades contagiosas, ya que aparece cuando a la gente se le había prometido contacto ilimitado. ¡Pareciera una enfermedad inventada por la derecha! Ataca a los grupos marginados, hace malo al sexo, parece un castigo divino. Sin embargo, aunque se encontrara una vacuna contra el SIDA, no creo que volviera inmediatamente la conducta permisiva. La utopía de los años sesenta y setenta ha desaparecido”.

En torno a los estudios del performance

Apatía, insensibilidad, miedo al contacto... Schechner habla apasionadamente de estos males mientras adopta una flor de loto informal en su silla. La crítica y análisis de la sociedad en relación al teatro han ocupado

⁵ Anne Bogart es una de las principales exponentes del teatro posmoderno en Nueva York.

por lo menos veinte años de su vida, y su mirada se enciende al abundar sobre estos temas. La charla se ve interrumpida de vez en cuando por profesores y alumnos que hablan por teléfono o tocan la puerta, un ambiente alejado de lo que fuera su rebelde experimentación teatral de antaño. Cuando dejó el Performance Group en 1980, se entregó a la academia, a escribir libros y editar la revista *TDR-The Drama Review*. Todavía monta alguna obra ocasional, especialmente cuando le llega alguna comisión de otro país. Ha dirigido en la India, en China (justo antes de la masacre en la plaza Tiananmen en 1989) y próximamente en Sudáfrica. Pero es en la enseñanza y las publicaciones en donde ha encontrado ahora espacios efectivos de crítica y experimentación.

En Estados Unidos la academia parece ser el último bastión de la militancia política, ferozmente atacada por la derecha. Disciplinas nuevas como la de Performance Studies, que co-fundó Schechner en la Universidad de Nueva York (NYU), se dedican a explorar críticamente las implicaciones culturales, sociales y políticas de las artes escénicas, así como de toda actuación comunicativa realizada en el marco de rituales religiosos o seculares. El posgrado en Estudios del Performance impartido por la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York se aproxima al fenómeno desde diversas ópticas como la antropología, el feminismo y el postestructuralismo. Es aquí donde Schechner ve una salida a la aplastante apatía reaccionaria que inmoviliza a la gente en la era posmoderna: “Creo que lo que hacemos en este departamento comienza a surtir efecto, es decir, que ahora se ve a la actuación (*performance*) como un instrumento para traducir a la teoría en práctica y a la práctica en teoría... Si podemos hacer que las universidades dejen de perder el tiempo formando a miles de jóvenes como profesionales de un teatro obsoleto, que se concentren más bien en el estudio de la actuación como una herramienta de análisis social, posiblemente surja una nueva generación de personas que vean en esto una herramienta analítica y también artística. Entonces quizá las cosas cambien, aunque dudo que sea el detonador de alguna revolución fundamental. Los grandes cambios siempre nos toman por sorpresa sin poder predecirlos, como lo que pasó con la Unión Soviética. Todo lo que puedo decir es que la sociedad americana no es tan estable como parece, y que un cambio es inevitable, aunque no sé de dónde vendrá”.⁶

⁶Unos días después de realizada esta entrevista, surgieron las sangrientas manifestaciones en Los Ángeles y otras ciudades, desastre que puso en evidencia la fragilidad de las relaciones entre razas y clases sociales en Estados Unidos.

Los estudios del performance se originaron en la Universidad de Nueva York y hoy existen departamentos académicos especializados en este campo en la Northwestern University de Illinois, en la Universidad de Miami, e incluso en la universidad de Sidney, Australia. Este verano, Schechner atenderá un congreso interuniversitario, en el que planea criticar al “*establishment*” de la formación académica convencional: “Les diré que la actuación (*performance*) debe ser usada como una herramienta analítica, que la teoría tiene que ser abordada directamente con la práctica, que se sigue haciendo un teatro decimonónico y que es necesario experimentar con el *performance art* y el multimedia... Estas son las fronteras del teatro, de las que hemos escrito mucho, pero no practicado lo suficiente. Creo que algunas personas se interesarán en la propuesta y que poco a poco se irá haciendo escuela: un nuevo movimiento”.

Entre el teatro y la antropología

Uno de los terrenos que Schechner exploró en las fronteras del teatro fue el de la antropología. A principios de los ochenta desarrolló, junto con el antropólogo Víctor Turner, la propuesta de la “etnografía actuada” (*performed ethnography*). Turner se acercó a Schechner en busca de técnicas teatrales que el etnógrafo pudiera utilizar para superar su posición de observador pasivo de las culturas. Con esta base, se crea un taller escénico en el cual se representarán los guiones, en un intento por “adquirir un entendimiento kinésico de ‘los otros’ grupos socioculturales” (Turner citado en Schechner 1985, 30).

Se buscaba integrar esta propuesta como instrumento didáctico para la investigación participativa, que permitiera un acercamiento “orgánico” a la cultura, propia o ajena. En un principio, el proyecto entusiasmo a algunos antropólogos estadounidenses, pero fue descartado al poco tiempo, y hoy ni siquiera los estudiantes de Performance Studies están dispuestos a intentar la etnografía actuada, como lo proponían Turner y Schechner, ya que consideran que resulta ingenuo y pretencioso creer que “actuando al otro” se superan las barreras del postcolonialismo.

Schechner opina que hay resistencia al proyecto porque “la gente teme ofender al otro, teme hacer algo ‘políticamente incorrecto’ y ‘apropiarse del otro’. Sin embargo, pienso que estos experimentos deberían continuar, precisamente por el hecho de ser difíciles y dolorosos. Hay que experimentar con cierto grado de respeto, pero también con ironía, tú sabes, combinando el respeto y la falta de respeto, encontrando el difícil

punto intermedio. Lo que Turner quería era hacer etnografía actuada para que de alguna manera uno pudiera experimentar en el cuerpo lo que se lee con facilidad, pero que cuesta trabajo hacer corporalmente. Así que uno debe de intentarlo, para entender mejor al otro, pero también para entender la distancia que te separa de la otra cultura. Si te limitas a leer, esa distancia es muy abstracta, ya que no la has experimentado, y te puedes engañar pensando que es una distancia más corta de lo que es en realidad. También te podrías engañar pensando que jamás podrías entender o apreciar al otro... entonces, creo que es un proyecto muy difícil, pero que vale la pena intentar.”

Tensiones interculturales

Al igual que la etnografía actuada, el interculturalismo explora la problemática del diálogo con “el otro”. Semejante práctica acarrea necesariamente controversias, especialmente cuando se le cuestiona su carácter ético e intención política. El intercambio con otras culturas puede ser fuente de enriquecimiento mutuo, pero también encierra el peligro de explotación comercial, de crear estereotipos raciales y perpetuar lo que el periodista Pico Iyer certeramente ha bautizado con el nombre de “coca-colonialismo”.

Al respecto Schechner opina que “lo intercultural no se ocupa tan sólo del diálogo entre culturas, sino también de explorar las rupturas. El multiculturalismo, en cambio, habla de la convivencia armoniosa entre las culturas, la cual no resulta tan feliz como pareciera, porque tras bambalinas continúan ejerciendo el dominio ciertos individuos o instituciones. En lo que a mí respecta, el interculturalismo es explorar las rupturas, las áreas fronterizas en donde las cosas no embonan a la perfección. Creo que hoy este tipo de trabajo se explora con mucho vigor, con las ‘artes híbridas’, la construcción de nuevas relaciones, en fin, trabajo que ofrece muchas esperanzas. Sin embargo, están los ‘conservadores culturales’, tanto de la derecha, que quisieran poner a todos en zoológicos, como de la izquierda, que exigen pedir ‘permiso político’ antes de hablar de alguien que no es como ellos. Estos dos tipos de posturas conservadoras nos pueden causar problemas. En otras palabras, es el problema de los opresores de la derecha y los represores de la izquierda. Tiene que haber algún espacio entre estos extremos”.

Cuando se le pregunta si el trabajo de creadores como Grotowski y Barba se inscribe en esta corriente de teatro intercultural, responde que la de ellos es más bien una búsqueda “universalista”: “El trabajo de Gro-

towski y Barba es importante, pero lo que buscan es la unidad subyacente. Yo no estoy seguro de que semejante unidad exista, o sea que ellos son lo que yo llamaría “unitaristas culturales”, como Peter Brook, quien piensa que por debajo de las diferencias culturales hay igualdad. Yo diría que hay algún tipo de igualdad biológica y quizá cultural, pero eso ya no interesa tanto. Lo interesante está en la diferencia y el contraste, en las tensiones, sin excluir a los protagonistas de cualquier cultura, pero tampoco clasificarlos en la misma lista. Exploremos cómo podemos compartir el mismo espacio, sin esperar que nuestras narrativas embonen a la perfección y no por ello dejar de contar juntos nuestras historias”.

El teatro experimental de este siglo ha realizado un nutrido diálogo intercultural, muchas veces impulsado por la fascinación con las técnicas “orientales” y con el rito. La búsqueda comenzó con Gordon Craig, pasando por Meyerhold, Brecht y Artaud. A partir de los sesenta, Grotowski, Barba, Brook y el mismo Schechner estudiaron técnicas de entrenamiento Kathakali, viajaron a China, África, Latinoamérica y muchos otros lugares para intentar, por medio de sus experiencias, un rescate del languideciente teatro euroamericano.⁷

Hoy ha disminuido el entusiasmo con esos experimentos porque, como señala Schechner, la gente de teatro se ha vuelto escéptica y cautelosa ante la práctica de “tomar prestado”, o apropiarse de lo ajeno. “Sin embargo —apunta—, definitivamente debe continuar este movimiento, pero debe ser un intercambio, o lo que Barba ha llamado ‘trueque’, si es que algo así se puede dar. Como artista, al ver algo que me intriga me interesa trabajarlo, incluso si eso no es ‘políticamente correcto’. Trabajaré los ritmos, la música, los gestos, haciendo mis propias combinaciones. Creo que la vida de la mente es muy promiscua, y que debe serlo; creo que no debemos vernos como extensiones del complejo militar-industrial. Finalmente, depende de quién toma prestado y con qué motivo. Si lo haces para crear una pieza artística, para entender críticamente tu vida, es una cosa, y si tomas prestado para hacer un producto comercial que te aportará enormes ganancias, eso es otra muy distinta. No debemos confundir la explotación laboral con el intercambio creativo de ideas: ¡hay de tomar prestado a tomar prestado!”.

Si bien el diálogo intercultural puede haber tenido sus orígenes

⁷ Véase la revista *Máscara*, año 1, núm. 1 (septiembre 1989), *El teatro más allá del mar*, de Nicola Savarese, Colección Escenología, y *El teatro como vehículo de comunicación*, de Antonion Prieto y Yolanda Muñoz, Editorial Trillas (1992).

en Europa y Estados Unidos, es un trabajo que reúne figuras importantes de muchos otros países, como Tadashi Suzuki del Japón, J. Ndukaku Amankulor de Nigeria, Badal Sircar, B. V. Karnath, K. N. Panikkar y Rustom Bharucha, de la India. En México también hay artistas que trabajan en el terreno de lo intercultural, como Nicolás Núñez del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, Jaime Soriano del Laboratorio de Artes Escénicas, Susana Frank y Gabriel Weisz. En su viaje a México en 1982, Schechner conoció a Núñez, y Weisz estudió con él en la Universidad de Nueva York en la misma época.

Recientemente, Rustom Bharucha publicó en Nueva Delhi *Theatre and the World* (1990), una colección de ensayos que critican severamente el proyecto intercultural euroestadounidense, por considerar que persisten en él prácticas colonialistas. Por ejemplo, Bharucha critica a Schechner por hacer una interpretación descontextualizada de la realidad india, y de proyectar sobre ella sus propios prejuicios. Sin cancelar completamente la idea del interculturalismo (pues incluye una reseña de sus propios experimentos en esa línea), lo que pide es mucho cuidado para no caer en la trampa de los intercambios desiguales con miembros de países industrializados.

Schechner se muestra visiblemente molesto ante el recuerdo de las acusaciones de Bharucha. Incorporándose en su silla, su rostro parece transformarse en una máscara nepalesa que cuelga de la pared: “Yo no soy los Estados Unidos o Europa —declara categórico—; soy un artista individual, así como lo son otras personas. Provengo de un lugar, pero eso no quiere decir que pertenezco a ese lugar, o que apoyo lo que ese lugar hace. Generalizamos con demasiada facilidad, y es ahí donde se hace peligrosa la teoría: transforma en declaraciones generales lo que es muy específico. Me parece que Bharucha actuó de mala fe. Mira, él mismo, con su proyecto de *Request Concert*, no dudó en tomar una obra alemana y escenificarla en diferentes países. Yo no me opongo a eso, pero que él critique los préstamos cuando él los hace todo el tiempo, eso es mala fe. También me parece que adopta una postura de víctima. Es decir, él trabajó muchos años en los Estados Unidos y, bueno, creo que su manera de pensar nos encerraría a todos en nuestras casas, y yo no quiero llegar eso. Quiero salir a las calles del mundo, respetando al otro, pero quiero conocer e intercambiar. Si te congelas por temor a hacer algo malo, es como si no te casaras por miedo al divorcio”.

Proyectos editoriales y escénicos

Una pregunta sobre cuál es su labor creativa hoy basta para ahuyentar al

“demonio” de la máscara nepalesa y con visible gusto, Schechner habla de la próxima aparición de su libro *The Future of Ritual*, una colección de siete ensayos que continúan el proyecto de *Between Theatre and Anthropology*. Le interesa seguir explorando el rito como una forma de materializar un universo simbólico a través del cuerpo vivo: “el rito es en realidad el significado hecho carne y hueso; es algo que sí tiene un futuro, así como un pasado. Su pasado puede ser biológico, y su futuro cibernético. En el libro además hablo de teatro callejero, continúo el análisis del Ramlila hindú, y de los rituales de los indígenas yaquis en Arizona”.

El interés que tiene Schechner por la investigación no le impide seguir haciendo teatro, y actualmente está ensayando una adaptación de *Fausto*, combinando las versiones de Goethe y Marlowe. La obra aborda, entre otras cosas, la incomunicación en el mundo Occidental, donde “la gente quiere comunicarse, pero a distancia”, así como “el sueño masculino de dominación, y su fracaso operativo”. Comenta Schechner: “si Don Juan, obra que también dirigí, trata sobre el erotismo como poder, Fausto trata del poder como erotismo. Yo no diría que estamos ante el fin de una era —la era del sueño faustiano de rehacer al mundo— más bien, diría que estamos por iniciar un nuevo sueño, aunque no sé cuál es”.



● Ensayo de la obra *Faust Gastronomme*, con la Compañía East Coast Artists, Nueva York, 1992. Foto de Antonio Prieto.

¿Por qué interesan a Schechner estas obras? “Veo a Don Juan y Fausto como los dos mitos fundadores del racionalismo occidental. En Fausto, por ejemplo, tenemos el ‘mito masculino’. Es decir, que al hacer y rehacerlo todo, puedes controlar el mundo. El pacto con el diablo es como un pacto científico, en donde puedes mantener el control de las cosas por medio del entendimiento y la razón, para finalmente cambiar el mundo según tus planes. Esa es la tentación faustiana, pero una que no parece dar resultados, pues la revolución industrial ha vomitado todo ese dióxido de carbono y la revolución nuclear nos trajo el desperdicio radiactivo. En otras palabras, parecemos estar atrapados en nuestras propias leyes de acción y reacción. Podemos ver los daños que acarrea el supuesto progreso

tecnológico, pero no estamos dispuestos a apagar la corriente eléctrica. Podemos ver el fin de la lógica industrial, pero no podemos abandonar su tecnología”.

Efectivamente, la tecnología de los relojes y del ritmo de vida urbano nos indican que se ha terminado el tiempo de la entrevista. Schechner toma unos videocasetes que se encontraban junto a un tambor tarahumara sobre su escritorio, y se dirige a impartir su clase de la tarde. Les mostrará a sus alumnos del curso “Performance experimental en los Estados Unidos”, registros de acciones de Karen Finley, *performer* feminista y una de las pocas personas cuyo trabajo es capaz de provocar controversia en esta ciudad de gente que “lo ha visto todo”. La figura regordeta de Schechner desaparece al fondo del pasillo, yo me apuro para tomar el metro a Brooklyn, y las máscaras asiáticas se han quedado solas con las vacas de látex para continuar el diálogo intercultural en la ya oscurecida oficina.

Bibliografía

- Austin, J. L. 1982. *Cómo hacer las cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bharucha, Rustom. 1990. *Theatre and the World: Essays on Performance and the Politics of Culture*. Nueva Delhi: South Asia Publications.
- Butler, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género”, *debate feminista* #18, pp. 296-314.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Iyer, Pico. 1989. *Video Night in Kathmandu: And Other Reports from the Not-So-Far East*. Londres: Vintage.
- Pavis, Patrice y Guy Rosa. 1994. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz G. 1992. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Editorial Trillas.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. “Performance”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI –Instituto Mora. pp. 205-209.

- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 1994. "Ocaso y caída de la vanguardia". *Máscara*, año 4, núm. 17-18, abril-julio.
- _____. 1988. *El teatro ambientalista*. México: Editorial Árbol.
- _____. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1982. *The End of Humanism. Writings on Performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes, 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Víctor. 2002. *Antropología del ritual*. Comp. Ingrid Geist. México: INAH/ ENAH.