

INVESTIGACIÓN TEATRAL



Universidad Veracruzana

Vols. 6-7, Núms. 10-11
Agosto 2016 – Julio 2017
Segunda época
ISSN 1665-8728

Revista de artes escénicas y performatividad



PERFORMANCE
Teorías y prácticas



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vols. 6-7/Núms. 10-11
Agosto 2016 - Julio 2017
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtra. Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Nerio González Morales
Director de la Facultad de Teatro

Dra. Carmen Blázquez Domínguez
Directora de la Dirección General de Investigaciones

Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska
**Coordinadora del Centro de Estudios, Creación
y Documentación de las Artes**



Director: Antonio Prieto Stambaugh
Editora en jefe: Gloria Luz Godínez Rivas
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García
Asistentes de redacción y corrección:
María Elena Rivera Guevara e Indra Haritza
Murillo Flores

Consejo Editorial

Elka Fediuk
Octavio Rivera
Domingo Adame

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara
(Universidad Iberoamericana)
Georges Banu (Universidad de la Sorbona)
André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)
Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)
Donald Frischmann (Texas Christian University)
Óscar Armando García (Universidad Nacional Autónoma de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

Diseño editorial y composición tipográfica:

Rosa M. Hernández García
Corrección de estilo: Luis L. Esparza Serra
Imagen de la portada: *12 Rooms*, Marina Abramović: *Luminosity*, Ruhrtriennale 2012. © Jörg Baumann/Ruhrtriennale, 2012.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*, Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7, Fraccionamiento Fuentes de las Ánimas, Xalapa, Veracruz, C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.
Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

Versión electrónica:

<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral>

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vols. 6-7, Núms. 10-11, Agosto 2016-Julio 2017. Revista semestral del Cuerpo Académico Consolidado Teatro y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04 - 2013 - 032212535000 - 102, e ISSN 1665-8728, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 30 de abril de 2017 y el tiraje consta de 200 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro, el CECDA y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

Presentación.....7

DOSSIER. PERFORMANCE: TEORÍAS Y PRÁCTICAS

❧ **Cómo *performar* el siglo XXI**.....11
Richard Schechner

❧ **Por una poética de la performatividad:
el teatro performativo**.....25
Josette Féral

❧ **Teatro y performance: (Des)encuentros**.....51
Álvaro Villalobos

❧ **Filosofía del performance / performatividad de la filosofía**.....69
Miroslava Salcido

DOCUMENTO

❧ **El giro post-performativo**.....89
Nikolaus Müller-Schöll
Presentación y traducción de María Fernández Aragón

TESTIMONIO

❧ **Testimonio *eXcéntrico*:
el performance de matrimonios en desvío colectivo**.....101
Alonso Alarcón Múgica

SECCIÓN GENERAL

- ❧ **Teatro Documental: Entre la realidad y la ficción**..... 111
Paulina Sabugal Paz
- ❧ **La micropoética de Na': la aventura de un día de trabajo,
del Laboratorio de Investigación Titiritil**.....131
Daimary Moreno

RESEÑAS

- ❧ **Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI de Rubén Ortiz**.....155
Said Soberanes
- ❧ **Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad
de Alejandro Flores-Solís**.....159
Hugo Salcedo

Colaboradores.....165

Presentación

El arte que hoy denominamos “performance” es joven, si consideramos que nació con ese nombre hace tan sólo cuatro décadas, cuando creadores conceptuales de Estados Unidos y Europa empezaron a usar el término *performance art* para referirse a una serie de prácticas como el *happening*, el *body art*, el *spoken word*, y el *action art*. No obstante, el origen de este tipo de arte subversivo frente a los cánones tradicionales del teatro y de las artes plásticas, se remonta hasta las legendarias veladas futuristas y cabarés *dadá* de la década de 1910.

Para comprender nuevas prácticas se necesitan nuevas teorías, de ahí que en 1980 nacieran los *Performance Studies* en la Universidad de Nueva York, una *posdisciplina* que abrevia, entre otros campos, en la teatrología, la antropología, los estudios culturales y los estudios de género. El dossier “Performance: teorías y prácticas” aborda este aún emergente —y para algunos polémico— campo de creación y pensamiento que se desbordó del escenario teatral hacia los escenarios de la acción social, diseminándose por el mundo, encontrando nuevas manifestaciones en lenguas y contextos socioculturales distintos. Se trata de un dossier auténticamente internacional que da cuenta de las distintas maneras de abordar el performance.

Abrimos ofreciendo dos visiones contrastantes a ambos lados del Atlántico: la de Richard Schechner y la de Josette Féral, voces fundamentales en este campo de estudios. El primer texto nos invita a considerar las posibilidades que tiene el performance para generar nuevos imaginarios que ayuden a resistir la cultura global de la violencia. El segundo reflexiona acerca del surgimiento de lo que su autora denomina “teatro performativo”, término que considera más adecuado que el de “teatro posdramático” para explicar las nuevas expresiones escénicas centradas en la corporalidad y la acción.

Les siguen los textos de Álvaro Villalobos (Colombia-México) y Mirosława Salcido (México), autores que navegan libremente entre la teoría y la práctica para ofrecer, el primero, una reflexión sobre los (des)encuentros creativos entre el teatro y el performance, y para proponer, la segunda, una filosofía del quehacer performativo. Enseguida, el crítico alemán Nikolaus Müller-Schöll propone la noción del “giro post-performativo” como una respuesta a la creciente institucionalización museística de un

arte que en su origen se planteaba como esencialmente efímero y subversivo. Por su parte, Alonso Alarcón ofrece su testimonio de un performance colectivo realizado el año pasado en Santiago de Chile para denunciar la homofobia.

En la sección general presentamos textos de dos jóvenes investigadoras: Paulina Sabugal Paz y Daimary Moreno, quienes respectivamente nos hablan del nuevo teatro documental en México y de la micropoética del títere en Xalapa, Veracruz. El número cierra con dos reseñas de publicaciones recientes en el ámbito de los estudios escénicos de nuestro país.

Con este número doble de *Investigación Teatral* damos la bienvenida a nuestra flamante Editora en Jefe, Gloria Luz Godínez, nueva investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana.

Antonio Prieto Stambaugh

Dossier
Performance:
teorías y prácticas

Cómo *performar* el siglo xxi¹

Richard Schechner

Resumen

En el siglo xxi, la guerra y la violencia parecen dominar todos los ámbitos de la existencia. Estados Unidos en particular es responsable de ejercer incesantes campañas militares alrededor del mundo. En este estado de cosas, ¿qué papel toca a las artes escénicas? Los estudios del performance proponen nuevas maneras de canalizar la energía creativa hacia la invención de nuevos imaginarios culturales y políticos, en respuesta a las ideologías totalitarias y colonialistas. Una nueva estética de la expresión artística se erige hoy día como “Cuarto Mundo” que busca el cambio social y cultural; un arte de resistencia y colaboración a través de fronteras nacionales y culturales, con abundantes ejemplos en el continente americano.

Palabras clave: guerra, performance, estética, Cuarto Mundo, teatro social.

Abstract

The 21st century seems to be dominated by war and violence in all spheres of life. The United States is responsible for an endless stream of military campaigns around the world. What role can the performing arts play in this context? By proposing new ways of channeling creative energy towards the invention of new cultural and political imaginaries, Performance Studies present an alternative to totalitarian and colonialist ideologies. A new Fourth World of aesthetics is emerging, seeking social and cultural change through artistic expression. Examples of this collaborative art of resistance across national and cultural boundaries may be found in the work of several artists throughout the Americas.

Keywords: war, performance, aesthetics, Fourth World, social theater.

¹ El presente texto, titulado originalmente “*How to Perform the 21st Century*”, fue presentado por Richard Schechner como Conferencia Magistral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el marco del xxii Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, AMIT, el 19 de octubre de 2016. La conferencia se basó en la introducción de su más reciente libro, *Performed Imaginaries* (2014). Se publica aquí con permiso del autor.

El violento siglo XXI

Quisiera ser optimista. Quisiera decirles que el arte puede salvar el mundo (o al menos hacer que su destrucción sea menos desagradable, como la orquesta que seguía tocando mientras se hundía el Titanic). Mientras dirijo estas palabras, cientos de miles de refugiados mueren tratando de escapar de la interminable guerra civil que se ha instalado en Siria. Mientras el ISIS, el Boko Haram y los talibanes aterrorizan a pueblos enteros, en mi país las encuestas conceden al odioso Donald Trump 40% de aprobación durante su campaña presidencial, y los policías le disparan a la población negra en las calles. Por otra parte, 2015 fue el año más caluroso de que se tenga memoria... y la lista de malas noticias parece no tener fin. Algunos de estos problemas vienen de muy atrás. Ya desde el año 61 del calendario musulmán (680 de la era cristiana), los sunitas y los chiitas comenzaron a matarse entre sí, a raíz del martirologio de Hussein Ibn Alí en Karbala, Iraq, y la violencia entre hindúes y musulmanes en Gujarat, India, sucedió apenas en el año 2002. Está también el reciente *yihad* en contra de Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, y no mucho antes católicos y protestantes se mataban unos a otros en Irlanda del Norte, siglos después de que las guerras religiosas devastaran toda Europa. En fin, no tengo que recordarles la historia del colonialismo en América Latina; en casi todo el mundo el racismo está desbocado, y 70 años después del Holocausto continúa el antisemitismo.

Tengo 83 años y, durante 73 de ellos, Estados Unidos, mi país, ha estado enviando tropas fuera de sus fronteras e involucrándose en guerras de todo tipo, o provocándolas. Algunas de estas guerras son grandes, otras pequeñas, algunas de larga duración, otras más cortas; las hay malas y buenas, justas y ambiciosas, en Europa, Asia, América Latina, el Caribe, el Medio Oriente, África... Desde la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la Guerra de Corea, Granada (en la operación "Furia urgente"), Líbano (dos veces, en 1958 y 1982-84), hasta Vietnam, Iraq y Afganistán, Serbia y Libia, sin mencionar Panamá, Camboya, El Salvador, Colombia, Liberia, Egipto, Siria, Zaire, Kosovo, Bosnia, Timor del Este, Yemen, Filipinas, el Congo, Costa de Marfil, Haití, República Dominicana, Nicaragua, Honduras, etcétera. Cuando Estados Unidos no envía tropas, envía armas, entrena a soldados de otros países, forma alianzas y apoya a ejércitos subsidiarios. Algunas veces se dan grotescas paradojas, como la de ayudar a Saddam Hussein a invadir Irán, provocando con ello un sangriento conflicto que se prolongó desde 1980

hasta 1988, cobrando la vida de medio millón de personas, para tan sólo tres años más tarde, perseguirlo e invadir su país con la operación “Tormenta en el Desierto”, y una vez más en 2003, con la operación “Iraq Libre”. Y hay que agregar a este panorama las acciones encubiertas con aviones *stealth*² y muchas otras operaciones “oscuras”, además de las guerras que Estados Unidos libra a través de terceros, con asesoría estadounidense. En su reporte “El Uso de las Fuerzas Armadas Estadounidenses en el Extranjero”, el Servicio de Investigaciones del Congreso de Estados Unidos informa que entre 1945, cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, y 2015, el ejército estadounidense llevó a cabo 209 misiones militares fuera de sus fronteras. A lo largo esas siete décadas, cada año, a excepción de cinco, hubo alguna incursión militar en el extranjero, y en ocasiones se juntaron varias en un año. Desde 1979, Estados Unidos ha estado permanentemente involucrado en alguna acción militar fuera de sus fronteras. Aunque algunas de esas acciones fueron “misiones humanitarias”, la mayoría estuvo encaminada a imponer políticas estadounidenses. Además del combate armado, Estados Unidos mantiene tropas estacionadas y asesores militares en distintas partes del mundo, y muchos ejércitos extranjeros se equipan con armas estadounidenses. ¿Es posible saber, aún en lo que se considera una sociedad libre y abierta, cuántas acciones encubiertas ha habido y cuántas están llevándose a cabo en estos momentos? ¿Sabemos cuántas personas han sido torturadas y asesinadas en nombre de la paz y la libertad? ¿Y qué hay de las “guerras” libradas dentro de las propias fronteras, como la guerra contra las drogas, la guerra contra el terrorismo, la guerra contra el cáncer, la guerra contra las mujeres o la guerra contra la Navidad? Los asesinatos de los hermanos Kennedy, de Martin Luther King y de Malcolm X, el bombardeo de iglesias de feligreses negros, las masacres en escuelas y la proliferación de asesinatos callejeros y domésticos, son sólo ejemplos de la violencia desbocada en mi país por el derecho a portar armas.

La sociedad estadounidense está infectada y deformada por esta plaga de guerra; una guerra constante que crea y recrea un sistema político-social-cultural-educativo y económico paranoico y xenofóbico, fincado en la experimentación con armamento cada vez más sofisticado, los grandes ejércitos permanentes, la vigilancia policial y el espiona-

² N. del Trad. Aviones indetectables mediante radar.

je. Los ciudadanos estadounidenses somos de hecho “bombardeados” constantemente con mensajes acerca de la paz que tenemos y que nos permite disfrutar de sus beneficios (el consumo de bienes y servicios, el tiempo libre y la libertad de expresión) al tiempo que libramos (de nuevo la metáfora) guerras fuera y dentro de nuestro país. ¿Va usted de vacaciones? Quítese los zapatos y el cinturón antes de pasar por el detector de metales. El mensaje es preocupantemente esquizoide: “viva normalmente, pero si ve algo, denúncielo”. La máquina de guerra perpetua necesita tanto del chovinismo patriótico (“América la mejor, la más grande, la más libre”) como de la paranoia (“América atacada, nuestro ‘estilo de vida’ amenazado, ‘ellos’ nos invaden...”).

Todas estas empresas militares son excesivamente costosas. Desde 1940, Estados Unidos ha venido gastando en armamento un promedio de 330 mil millones de dólares anuales (calculados al valor de 2012). Esto suma cerca de 25 billones de dólares (24,750,000,000,000 para ser exactos). Imagínense lo que podría hacerse con todo ese dinero si se usara para fines constructivos: salud, educación, obras públicas, artes. Y aunque el desarme unilateral no tendría mucho sentido, tampoco lo tiene continuar siendo por siempre el país número uno en inversión militar a lo largo de décadas y generaciones. Nunca, desde la Roma antigua (y recordemos lo rápido que Roma pasó de ser una república a convertirse en un imperio, y de ahí a la decadencia), se ha extendido y desgastado a sí mismo un imperio como ahora. Y no estamos hablando únicamente de dólares, sino también del costo personal, cultural, e incluso espiritual.

¿De qué se trata este asunto de la guerra? ¿No es más que avaricia y poder? No, las culturas indoeuropeas y del Medio Oriente aman la guerra. Sus mitos fundacionales celebran las batallas, las conquistas y el valor marcial, como puede apreciarse en la *Ilíada*, la *Odisea*, el *Ramayana*, el *Mahabharata* y la *Epopéya de Gilgamesh*. Es cierto que el teatro antiguo griego tiene ejemplos de los reclamos que hicieron las mujeres en contra de la guerra, en obras como la *Orestíada*, *Antígona*, *Las troyanas* y *Lisístrata*. Pero no obstante eso, obras como *Los persas* y *Áyax* celebran el heroísmo y la guerra. La Biblia (Antiguo Testamento) contiene episodios de la guerra de Dios contra el faraón (las Diez Plagas), la destrucción de Jericó, la limpieza étnica en Canaán, y las sangrientas expediciones del Rey David; el Corán llama a una guerra sin tregua contra los no creyentes, y Shakespeare no era pacifista, como tampoco lo fueron Milton, Hemingway o incluso Joseph Heller. La cultura popular, desde los videojuegos hasta los

deportes de contacto, está de alguna manera dominada por la violencia, saturada con metáforas de guerra. De hecho, la guerra es un *performativo*³ muy potente, es decir, una operación de la imaginación creativa que atrae a la gente hacia actuaciones de valor, martirio y gloria nacional, generando incontables y muy impactantes narrativas. Es momento de crear nuevos imaginarios performativos que tengan un poder similar al que tiene la guerra.

No obstante, las guerras entre las personas no son las más destructivas. Es peor la guerra que contra la naturaleza libra la especie humana, una guerra que nos acerca al (¿cómo llamarle?) “genocidio global”. La época en que la imagen de intrépidos exploradores que conquistaban el planeta era un performativo útil, ha quedado atrás. Hoy necesitamos pensar ya no en términos de conquista, sino en términos de colaboración. Tenemos que reconocer que los animales, las plantas, la tierra, los mares, el aire, la biosfera, todo este mundo, llamado *Gaia*, es un organismo vivo y único. Estamos a punto de alcanzar lo que sería la sexta extinción masiva del mundo. La quinta sucedió hace 65 millones de años, cuando un asteroide se estrelló en el Golfo de México, pero la extinción masiva actual será causada por el *Homo sapiens* (nosotros), acelerada por la contaminación del ambiente, el cambio climático, la acidificación de los océanos, el envenenamiento de mares y ríos, la introducción de especies invasivas, la sobrepoblación, la pesca exhaustiva, la deforestación, el monocultivo y muchas otras cosas. Si continuamos así, los humanos haremos inhabitable nuestro mundo, con la consiguiente extinción de la especie. Una vez que esto suceda —como sucedió tras del meteorito que acabó con los dinosaurios— los organismos que sobrevivan (insectos, virus, bacterias) evolucionarán tomando ventaja de las nuevas circunstancias ecológicas.

Pero hay quienes ven un futuro totalmente distinto, incluso utópico, en el que la ciencia y la tecnología son el *Deus ex machina* que nos salvará: la energía atómica, solar y eólica, los robots, la nanoingeniería, la desalinización del agua de mar, y quizás hasta la colonización de la Luna y Marte. Lograremos supuestamente controlar la población, conservar la biodiversidad, y la genómica nos permitirá crear nuevas especies y seres

³ N. del Trad. El autor usa el término “performativo” como sustantivo, en el sentido que le diera el lingüista J. L. Austin al explicar que los *performativos* son enunciados que realizan una acción, como los que se pronuncian durante un bautizo o una boda (*cit.* en Schechner 2006, 124).

humanos superiores. ¡Y, después de todo, tal vez el calentamiento global no sea tan malo! ¿No fue alguna vez la Tierra principalmente tropical? Mientras tanto, grandes ciudades como Mumbai, Ámsterdam, Dhaka, Shanghái y Miami están tratando de controlar las fuertes inundaciones, al tiempo que islas como las Malvinas están desapareciendo. La Antártida, Groenlandia, Siberia y otros lugares antes congelados se han vuelto habitables y comienzan a recibir nuevos pobladores.

Algunas veces los clichés y los lugares comunes pueden ser útiles. Les voy a dar algunos ejemplos: el problema es la ignorancia; el problema es la negación de la realidad; el problema es el sexismo; el problema es la xenofobia; el problema es la desigual distribución de la riqueza; el problema es el racismo; el problema es el odio por el otro; el problema es la ambición desmedida; el problema es la falta de respeto por la naturaleza. ¿Cómo sobreponernos a todas estas taras humanas?

Las posibilidades del performance

Los performances son —o pueden ser— modelos de una sociedad utópica.⁴ Necesitamos centrar nuestras energías en sentar las bases del imaginario performativo del mundo que queremos llegar a tener. También podemos utilizar los performances para denunciar injusticias y combatir los males de la sociedad. Los procesos mismos de hacer performance —interacciones y colaboraciones que conducen a decisiones colectivas y despliegues públicos— son un modelo social positivo. En el terreno de las artes escénicas, los talleres son una manera de combatir la ignorancia, y los ensayos una forma creativa de relacionarse con los demás, explorando las diferencias en lugar de ocultarlas y obviarlas, y buscando siempre el avance conjunto. Los performances ponen a la vista del público los resultados de esta investigación activa.

Los Estudios del Performance (EP), el campo académico que he ayudado a crear y desarrollar, se basan en el axioma de que vivimos en un mundo *performatizado* en el que las culturas colisionan una con la otra y se hibridizan cada vez más, a un ritmo cada vez más acelerado. Estos choques no siempre son gratos o políticamente correctos. Las poblaciones y las ideas se mueven, impulsadas por las guerras, las ideologías, las religiones, las

⁴ N. del Trad. El autor usa el término “performance” en el sentido de actuación estética y cultural que abarca las artes escénicas, los rituales religiosos y cívicos, el juego y el deporte, la tecnología, la vida social, etcétera (Ver Schechner 2006, Capítulo 2).

hambrunas, las enfermedades, las esperanzas de una vida mejor, las intervenciones gubernamentales y el comercio global. No queda claro cuál será el desenlace —si es que lo hay— de toda esta circulación y, como mencioné antes, hay quienes creen que el futuro próximo traerá un progreso técnico inimaginable, mientras que otros no ven sino la catástrofe. En lo que a mí respecta, yo navego entre estas dos visiones: mientras mi cerebro y mi forma de pensar son pesimistas, mi vientre y mis pasiones son optimistas.

Los EP surgen como respuesta a las circunstancias que vivimos, para analizar sus contradicciones. Dirigen su lente crítica a sociedades, grupos e individuos que encarnan y actúan identidades personales y colectivas. Los EP parten de la premisa de que todo puede ser estudiado como un *performance*, y adoptan para ello herramientas de otras disciplinas, si bien aún no las integran en un todo coherente. Los EP toman prestado, adaptan y usan contenidos de las ciencias sociales y biológicas, de la historia, de los estudios de género y del psicoanálisis, de la teoría social y los estudios críticos de las relaciones raciales,⁵ de la teoría de los juegos, las teorías de la comunicación, la economía, los estudios culturales y los estudios de los medios masivos, así como del teatro, la danza, la música y los estudios cinematográficos.

Durante los últimos 125 años, la noción misma de “*performance*” se ha ampliado, transformado y expandido, en respuesta primero al trabajo de las vanguardias y el diálogo entre culturas occidentales y no occidentales y, más recientemente, por efecto del Internet y las redes sociales, hasta el punto de desdibujar las fronteras entre lo real y lo virtual, entre lo que se denomina “arte” y lo que se denomina “vida”.

En su sentido amplio, los *performances*, en los ámbitos de la vida social, las artes, la política, los negocios, la medicina, la ciencia y las culturas populares, marcan las identidades, moldean y rehacen el tiempo, adornan y reinventan el cuerpo, cuentan historias y ofrecen a la gente los medios para jugar, ensayar y reinventar los mundos que habitamos y que solemos reconstruir.

Después de haberme permitido todas estas generalizaciones, debo precisar que cada género de *performance*, y cada uno de los casos particulares, es concreto y específico, distinto de cualquier otro; no sólo en términos de diferencias culturales, sino en términos de variaciones locales e individuales. Incluso las proyecciones de una película tienen cada una su particularidad (un público propio, unas circunstancias únicas), y

⁵ N. del Trad. El original dice *critical race studies*.

a la vez comparten algo; son, por así decirlo, un acontecimiento “original”, aunque “no inaudito”. Hemos de entender y aceptar esta paradoja: cada acontecimiento, aunque único en sí mismo, está hecho de retazos de acontecimientos, lenguajes y comportamientos del pasado. El comportamiento como proceso (y su representación en todos los niveles y situaciones) está informado por las tensiones entre su permanencia, su carácter efímero, su originalidad y la posibilidad de repetirlo. Entender esto es de vital importancia en una época en que la digitalización acelerada hace que todo sea fácilmente reproducible e intercambiable, tendiente a eliminar las diferencias. Pero aún los performances clonados son distintos según las experiencias de cada público, o del mismo público en distintos momentos. Como dijo Heráclito, no es posible bañarse dos veces en el mismo río.

El desarrollo del performance como categoría teórica, y también como conducta y acción, hace que hoy sea cada vez más difícil mantener la distinción entre apariencias y hechos, entre superficies y profundidades, entre ilusiones y sustancias. Más aún, las apariencias son realidades y conducen a la acción. En la modernidad, lo que estaba “detrás”, “por debajo”, “profundo” y “oculto” era a menudo considerado como lo “más real”. Pero en la posmodernidad —y en aquello que le siga— la relación entre lo profundo y lo superficial se ha vuelto fluida y presenta una dinámica convectiva: lo que antes estaba oculto ahora se manda a superficie, y lo que se mantenía en la superficie ahora se sumerge hacia el fondo.

Hacia el Cuarto Mundo de la estética

A continuación, vamos a concentrarnos en las consecuencias sociales del tipo de pensamiento generado por los estudios del performance. Evidentemente estamos en un momento conflictivo marcado por la insatisfacción, la insurrección y la conmoción, desde Siria hasta las elecciones presidenciales en Estados Unidos. Las poblaciones están enojadas, confusas, inquietas. ¿Conducirá esta inconformidad a la revolución? Y, de ser así, ¿qué tipo de revolución? ¿La lucha armada, la reforma cultural, o algo que aún no se ha articulado?

En 1955, en Bandung, Indonesia, el entonces primer ministro de la India, Jawaharlal Nehru, se dirigió a representantes de lo que llegó a denominarse “el Tercer Mundo”:

Me refiero con el mayor respeto a estas dos grandes potencias [los Estados Unidos y la Unión Soviética], que son grandes no sólo en poderío militar, sino en desarrollo, cultura y civilización. Pero también sostengo que la grandeza a veces conlleva valores bastante falsos, falsos estándares [...] Sostengo que la fuerza moral también cuenta, y que la fuerza moral de Asia y África [Si Nehru hubiera pronunciado este discurso hoy en día, habría incluido también a América Latina y el Caribe] merece ser reconocida, con todo y las bombas atómicas o de hidrógeno de Rusia, Estados Unidos y otros países. ¿Estamos entonces los países de Asia y África, desprovistos de cualquier postura afirmativa que vaya más allá de ser procomunistas o anticomunistas? ¿Hemos llegado a tal grado que nuestros grandes líderes del pensamiento, que han legado al mundo religiones y todo tipo de cosas buenas, no tengan más que sumarse a uno u otro grupos y ser seguidores de tal o cual partido, limitándose a cumplir lo que se les manda, y a contribuir con una idea de vez en cuando? Esto es algo sumamente degradante y humillante para cualquier persona o nación que se respete a sí misma.

El mundo de hoy no es bipolar, como en la época de Nehru, sino triangular, dadas las tensiones que derivan de los reclamos de la religión ideologizada, la política militarizada y la economía globalizada. Estas fuerzas, por lo general concurrentes, terminan confundándose y volviéndose paradójicamente antagonistas y codependientes.

Para resistir este mundo tripolar, propongo un “Cuarto Mundo” de la estética, es decir, propongo hacer de la estética un contrapeso a la religión, la política y los negocios, siguiendo la línea de la “fuerza moral” que marcara Nehru. El Tercer Mundo de Nehru se ubicaba específicamente en el Sur global. El Cuarto Mundo actual es una fracción de la población mundial que se ubica en todas partes, sin ser mayoría en ninguna. Es también una parte de cada persona, esa parte que rechaza el absolutismo, la fuerza letal y —a falta de una mejor palabra— la “fealdad”, ya sea de forma o de propósito. Lo que une a este nuevo Cuarto Mundo son un propósito y un modo de interrogación compartidos que, podría decirse, son experimentales y vanguardistas. Este Cuarto Mundo es aún incipiente, está aún por realizarse, es un conjunto de semillas a las que les falta germinar. El Cuarto Mundo de la estética debe organizarse de una manera “no alineada”: ni capitalista (sea del modelo estadounidense o del chino), ni comunista o

socialista por reflejo, ni de cualquier fundamentalismo religioso, sea del Islam, del hinduismo, del cristianismo, del judaísmo, del budismo, o de cualquier otro. Y la vanguardia de este Cuarto Mundo está formada por —y espero que no me consideren demasiado arrogante al decirlo— teóricos y artistas del performance y las artes escénicas que trabajan de forma colaborativa, personas conscientes de que el acto lúdico profundo es una manera de encontrar y encarnar un nuevo tipo de conocimiento.

¿Cuál sería el manifiesto de este Cuarto Mundo del performance? Son cuatro los axiomas que propongo:

1. *Performar* significa explorar, jugar, experimentar con nuevas interrelaciones.
2. *Performar* es cruzar fronteras; fronteras que no sólo son geográficas, sino emocionales, ideológicas, políticas y personales.
3. *Performar* es comprometerse activamente y de por vida con el estudio, con la identificación de cualquier posibilidad de desarrollar un guión, algo con lo que se puede jugar, susceptible de interpretar, rehacer y reinventar.
4. *Performar* es convertirse en alguien más al tiempo que se es uno mismo; es tener empatía, reaccionar, crecer y cambiar.

Sé que cuesta mucho imaginar siquiera lo que estoy proponiendo, pues la gente difícilmente toma en serio a quienes no hacemos negocios, o la guerra, ni tratamos de imponer la voluntad de Dios. Es difícil que quienes juegan y crean espacios lúdicos y artísticos sean tomados en serio, como lo es para la mayoría reconocer el poder personal y social que tiene el performance y su capacidad de crear nuevos mundos.

De acuerdo, pero lo cierto es que ahí donde el arte, la erudición y la acción social interactúan, suceden muchas cosas, y quisiera citar un ejemplo que me parece muy importante: el proyecto de la dramaturga y activista Eve Ensler, titulado “A Billion Women Rising” (‘Mil millones de mujeres insurrectas’). En diciembre del 2012, tras la violación y asesinato en Nueva Delhi de Jyoti Singh, joven mujer de 23 años de edad, las mujeres (y también muchos hombres que se les unieron) se movilizaron para protestar y generar cambios. En su quinto año de existencia, los manifiestos de 2016 y 2017 de este movimiento proclaman:

Una de cada tres mujeres en el planeta va a ser golpeada o violada a lo largo de su vida. [...] Esta misma crueldad, violación y opresión se ha ejercido en contra del planeta, con nefastas consecuencias. Estamos al borde de una catástrofe total, del colapso de la vida tal y como la conocemos. [...] Cada mes de febrero [...] en cientos de países alrededor del mundo, nos levantamos a bailar para expresar nuestra rabia por la injusticia [...] y también para expresar alegría y unión con los demás y celebrar el hecho de que esta violencia no nos ha vencido. Nos levantamos para demostrar que sí puede haber otro tipo de conciencia, otra conciencia en que la violencia sea inimaginable. Nos levantamos para demostrar nuestra voluntad de crear una nueva consciencia —aquella que habrá de resistir la violencia hasta volverla impensable.⁶

[...]

También lo que hicimos fue mostrar el poder del arte y la danza, y la asombrosa y muy política alquimia que se produce cuando el arte y el activismo van de la mano. La danza es una de las fuerzas más poderosas que existen en la Tierra, y hemos apenas comenzado a descubrir su potencial para llevarnos a lugares insospechados.⁷

Animado por la urgente necesidad de acabar con la violencia en contra de las mujeres y del planeta, este movimiento no tiene una duración prevista. La “cuestión de la mujer” es tan vital hoy día como en 1848, cuando las mujeres de Estados Unidos se reunieron en Seneca Falls, Nueva York, para exigir sus derechos ante injusticias tan palpables como las que plasmara Ibsen en sus piezas teatrales. No es asunto únicamente de erradicar la desigualdad, sino de cambiar la historia misma de la violencia.

El teatro social

El proyecto “Mil Millones de Mujeres Insurrectas” es un ejemplo de lo que llamo teatro social, un género de arte escénico que se vale de la creación estética para provocar cambios en la vida social y cultural. En América Latina, el teatro social se remonta a la década de los sesenta del siglo pasado, en los trabajos de Augusto Boal y Enrique Buenaventura y, más recientemente, de grupos como Yuyachkani. Un nodo importante del teatro social hoy día es el Instituto Hemisférico de Performance y Política,

⁶ Ver el sitio <http://www.onebillionrising.org/about/campaign/>

⁷ Ver el sitio www.onebillionrising.org.

una organización trilingüe, multinacional e intercultural con sede en la Universidad de Nueva York, pero con proyectos a lo largo y ancho del continente americano que “trabaja en las intersecciones entre la academia, la práctica artística y la vida política en las Américas”⁸

El teatro social se desarrolla generalmente fuera del teatro. Como escribimos el teórico y activista James Thompson y yo en la introducción a un número de la revista *TDR*, dedicada al teatro social:

El teatro social tiene lugar en diversos lugares, desde cárceles y campos de refugiados, hasta escuelas, orfanatos y hogares para ancianos. [...] Las variedades de teatro social [...] pueden clasificarse en cuatro grupos que guardan entre sí una relación lógica y secuencial: 1) teatro para la curación, 2) teatro para la acción, 3) teatro para la comunidad, 4) teatro para transformar la experiencia en arte. [...] Los estudios del performance consideran que todos los ámbitos de la vida social son temas de estudio de los teóricos del performance. El teatro social pone en práctica este distintivo, yendo a hospitales, cárceles y zonas de guerra para demostrar que el performance es en sí un método para comprender lo que sucede en esos sitios; para intervenir, participar y colaborar positivamente con la gente que ahí vive (Thomson y Schechner 2004, 11-12).

El teatro social y el teatro estético experimental convergen. El número de artistas de vanguardia y experimentales es hoy demasiado grande como para intentar mencionar siquiera a una pequeña parte de ellos. Durante varias décadas, la revista *TDR* que yo dirijo ha resaltado el trabajo de estos artistas (grupos como Forced Entertainment, The Yes Men, Gob Squad, Teatro da Vertigem, TEAM, Nature Theatre de Oklahoma, Assembly, Builders Association, y muchos más). Estos grupos son una de las bases para erigir el nuevo Cuarto Mundo de la estética. Y si a esta lista agregamos artistas visuales, cineastas, novelistas, poetas, videógrafos y académicos, tendremos un enorme potencial para la expresión, la toma de conciencia y el cambio. Lo que se necesita ahora es que individuos y grupos, movimientos y tendencias, artistas y académicos, unan fuerzas para lograr un cambio positivo. Tenemos que imaginar, inventar y *performar* maneras alternativas de llegar a ser.

⁸ Ver el portal del Instituto Hemisférico de Performance y Política <http://hemisphericinstitute.org/hemi>.

Bibliografía

- Schechner, Richard. 2014. *Performed Imaginaries*. Londres y Nueva York: Routledge.
- _____. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Thompson, James y Richard Schechner. 2004. "Why 'Social Theatre'?" *TDR* 48.3: 11-16.

Traducción del inglés al español: Antonio Prieto Stambaugh

Por una poética de la performatividad: el teatro performativo¹

Josette Féral

*El performance podría ser hoy un punto neurálgico de lo contemporáneo.*²

Resumen

Las artes escénicas actuales han experimentado una revolución, de tal modo que el actor se ha convertido en creador o *performer*, la representación mimética ha sido desplazada por el *acontecer* de una acción escénica, el espectáculo gira en torno a la imagen y la acción, apelando a la receptividad del espectador. Todas estas son características de lo que aquí se llama “teatro performativo”, del cual se abordan ejemplos de obras montadas en Europa, Estados Unidos y Canadá. El artículo cierra con un balance crítico sobre la “gran división” entre Europa y Norteamérica, en las maneras de concebir el trabajo escénico del *performer*.

Palabras clave: teatro performativo, performance, *acontecer*, actor, *performer*, teatralidad, Europa, Norteamérica.

Abstract

Towards a Poetics of Performativity: Performative Theatre

The performing arts today have undergone a revolution, by which the actor has become a creator or performer, mimetic representation has been displaced by the *eventness* of a stage action, and the performance revolves around the image and the action, calling for the receptivity of the spectator, and so on. All these are characteristics of what is here called “performative theater”, based on examples from Europe, the United States and

1 N. del Dir. La primera versión de este artículo se publicó en la revista *Théâtre/Public* (190, septiembre de 2008). Una versión en lengua portuguesa apareció en la revista brasileña *Sala Preta* (Vol. 8, 2008). Se traduce al español y publica aquí con permiso de la autora. Este trabajo de Josette Féral se dio a conocer el mismo año que se publicó en inglés el libro *Estética de lo performativo*, de Erika Fishcer-Lichte (en editorial Routledge bajo el título *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*), lo que demuestra el gran interés que generó en investigadores europeos el giro performativo del teatro.

2 Goumarre, Laurent y Christophe Kihm. 2008. “Performance contemporaine”. *Art Press* 27: 7.

Canada. The article closes with a critical balance on the “great divide” between Europe and North America, in terms of how the work of the performer is conceived.

Keywords: performative theater, performance, *eventness*, actor, performer, theatricality, Europe, North America.

Mi propósito aquí es ocuparme del performance y de la performatividad, conceptos ampliamente utilizados en los Estados Unidos en las últimas dos décadas, y que me parecen tan importantes para entender el teatro de hoy que de ellos me serviré para intentar redefinirlo. A este teatro, que existe en diferentes países del mundo, se le ha llamado “posdramático”, a partir de la obra de Hans-Thies Lehmann (2002), y también “posmoderno”, aunque me parece más correcto calificarlo como “performativo”, puesto que la noción de performatividad le es esencial, como expondré a continuación.

Para llevar a cabo esta tarea es necesario incursionar en el concepto de performance, concebido como forma artística (*performance art*) y también como herramienta teórica para analizar el fenómeno escénico, acepción que Richard Schechner popularizara en los Estados Unidos y que pasaría a constituirse en la base de los Estudios del performance (*Performance Studies*) en los países anglosajones.

Este trabajo se divide en tres partes: comenzaré por trazar un mapa de las nociones comprendidas en el concepto de performance; a continuación, trataré de establecer algunas de las características de la performatividad y, finalmente, mediante ejemplos y extractos de montajes escénicos, trataré de mostrar cómo algunos de los espectáculos analizados son propiamente performativos.

Entre el performance y el teatro ha existido siempre una desconfianza mutua que no cesa de aumentar con el paso de los años, la cual Michael Fried (1967) resume con estas palabras lapidarias, citadas con frecuencia: “El arte degenera a medida que se acerca al teatro” (139); “el éxito de las artes, e incluso su supervivencia, dependen cada vez más de su capacidad de derrotar al teatro” (145).

Sin embargo, si hay un arte que se ha beneficiado de los logros del performance es precisamente el teatro, ya que ha adoptado algunos de los elementos fundadores que revolucionaron el género, a saber: actor convertido en creador, el *acontecer* de una acción escénica en lugar de

su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías. Todos estos elementos que le imprimen a la escena teatral una *performatividad* y que hoy día se han vuelto comunes en la mayoría de los países occidentales (particularmente en Estados Unidos, Holanda, Bélgica, Alemania, Italia y Reino Unido), son las características principales de lo que yo llamaría “teatro performativo”.

Mi interés está entonces en el análisis de algunas de las características y de la evolución de este teatro, posicionándolo en relación con las prácticas artísticas de la escena estadounidense y canadiense, pero también de la flamenca, la británica y otras.

Los significados del performance

Pero antes, y para contextualizar esta reflexión, me parece necesario volver brevemente sobre el tema del significado (o significados) de la palabra “performance”.³ Me gustaría hacerlo rápidamente, remitiéndome a dos trabajos seminales sobre cuyos ejes se discutió la cuestión del performance durante los años ochenta del siglo pasado, y que tuvieron un significativo impacto en el medio académico, así como en el literario y el artístico. El primero, *The End of Humanism (El fin del humanismo)* de Richard Schechner (1982),⁴ inauguró, por así decirlo, el decenio, reuniendo los textos publicados en años anteriores en torno a una pregunta fundamental: ¿qué es el performance? Schechner expandió la noción más allá del dominio de las artes para incluir todos los ámbitos de la cultura. Según su enfoque, el performance abarcaría tanto el deporte como el entretenimiento popular, el juego, el cine, los ritos de curación o de la fertilidad, los rodeos o a las ceremonias religiosas. En su sentido más amplio, el performance sería “étnico e intercultural, histórico y ahistórico, estético y ritual, sociológico y político”.⁵

Este ejercicio de definición se iría afinando y ampliando en los libros subsecuentes de este autor, sobre todo en *Performance Theory* (Schechner

³ N. del Trad. Palabra que se puede traducir al español por: actuación, obra escénica, realización, desempeño, representación.

⁴ Fue éste el segundo libro de la serie “*Performance Studies*”, lanzado por Brooks McNamara, siendo el primero el de Victor Turner (1982).

⁵ Propuesta de Brooks McNamara y Richard Schechner en el texto de presentación de la serie arriba citada.

2003)⁶ y *Performance Studies: An Introduction* (Schechner 2002), entre otros. En los esquemas cada vez más incluyentes que fue desarrollando,⁷ Schechner trató de incluir en el concepto de performance no sólo todas las formas teatrales, rituales y de entretenimiento, sino todas las manifestaciones de la vida cotidiana.⁸ Una actitud incluyente tan vasta no está, por supuesto, exenta de problemas, y la primera pregunta que viene a la mente es: en ese intento por abrazarlo todo, ¿no se corre el riesgo de diluir el concepto y su eficacia teórica?

Detrás de la redefinición del concepto de performance y su inclusión en el vasto campo de la cultura, hay que reconocer antes que nada la voluntad de rehabilitar el arte en los terrenos de lo político y de la vida cotidiana (es decir, de lo ordinario) y demoler la brecha radical que separaba la cultura de élite de la cultura popular, la alta cultura de la cultura de masas. Esta voluntad ha estado fuertemente arraigada en la ideología estadounidense desde los años ochenta.

La ampliación del concepto de performance, por tanto, enfatiza (o quiere enfatizar) el fin de un cierto tipo de teatro, especialmente el teatro dramático, y con ello el fin de la concepción del teatro como se había venido practicado por decenios. Pero, ¿acaso este teatro está realmente muerto, como afirman algunos? La pregunta sigue abierta, incluso en los Estados Unidos, y es una de las que me propongo explorar aquí.

Retomando las mismas preguntas, pero esta vez desde una perspectiva filosófica y estética, en 1986 apareció un segundo libro intitulado *After the Great Divide (Después de la gran división)*, de Andreas Huysen, profesor de la Universidad de Columbia. En esta obra que analiza las relaciones entre modernismo, cultura de masas y posmodernismo,

⁶ Publicado originalmente en 1977 y reimpresso por primera vez en 1988.

⁷ Ver los cuadros de las páginas 71 (3.1 “Overlapping Circles”) (“Círculos sobrepuestos”) y 72 (3.2 “Theater Can be Considered a Specialized Kind of Performance”) (“El teatro puede considerarse un tipo especializado de performance”) de *Performance Theory* (2003), y la tabla de la pág. 245, aparecida también en *Performance Studies, An Introduction* (2002, 68). “La espiral infinita ilustra la positividad de la dinámica de cambio. Los dramas sociales afectan los dramas estéticos, y viceversa. Las acciones visibles de un drama social dado se sustentan en procesos estéticos subyacentes y en técnicas teatrales/retóricas específicas que les dan forma, los condicionan y las guían. Recíprocamente, la estética teatral en una cultura dada se sustenta en procesos subyacentes de interacción social que le dan forma, la condicionan y la guían” (Schechner 2008, 245).

⁸ Algo que Elizabeth Burns y Erving Goffman habían intentado antes que él. Burns había demostrado que la teatralidad impregna lo cotidiano (ver Burns 1973; Goffman 1973 [1959]).

Huyssen recoge una serie de artículos que dan cuenta de la reflexión que a fines de los años setenta y principios de los ochenta se hacía sobre estos temas, y se propone mostrar, desde una perspectiva puramente artística, que fue el modernismo el responsable de que el arte se alejara de las esferas política, económica y social para romper, en su versión elitista, con la cultura popular; y no las vanguardias históricas que, como bien nos recuerda el autor, se negaron a separar el arte de su inscripción en lo real.

La visión de Huyssen se ocupa del performance desde un punto de vista esencialmente estético que sigue siendo dominante en la mayoría de nuestros departamentos universitarios de artes escénicas. Para este autor, el performance es el *performance art*, forma artística que en los años setenta y ochenta revolucionó nuestra visión del arte y de cuyas características me ocuparé más adelante.

Lejos de pronunciarme por una u otra visiones, mi intención aquí es enfatizar su utilidad como ejes para pensar hoy el teatro y, en general, las artes. Heredera de la vanguardia y del *performance art*, la visión de Huyssen encuentra eco en lo que grosso modo podría denominarse la tradición europea de los países latinos, es decir, en aquellas universidades y escuelas de formación que en Francia, Canadá y varios países europeos buscan preservar una visión puramente estética del arte. Por otra parte, la visión antropológica e intercultural que Schechner se ha encargado de popularizar ha arraigado en los países anglosajones.

Si me refiero a estos dos ejes (performance como arte, performance como experiencia y competencia) es porque en su punto de cruce surge gran parte del teatro de hoy, cuyas características Hans-Thies Lehmann se ha encargado de analizar cuidadosamente para definir las como “posdramáticas”, pero que, en sintonía con las preocupaciones actuales, a mí me parece más justo llamar a este teatro “teatro performativo”.

Si bien es cierto que el performance ha venido a redefinir los parámetros para pensar el arte de hoy, también lo es que la práctica del performance ha incidido de manera radical en el conjunto de la práctica teatral. Es importante tener en cuenta estas filiaciones al operar la ruptura epistemológica al interior de estos términos para adoptar la expresión “teatro performativo”.

De acuerdo con Schechner, *to perform*, ya sea en el primer sentido de desempeñar “para sobresalir o superar los límites de un estándar”, o en el otro sentido de “involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual”, implica al menos tres operaciones:

Más allá del teatro posdramático

Me parece más apropiado el término “teatro performativo” que el de “teatro posdramático”. Empleando las palabras de Jean-Pierre Sarrazac, Lehmann define este último de la siguiente manera: “El teatro posdramático es un teatro que precisa de un suceso escénico que sea, hasta cierto punto, pura representación, una ‘presentización’ del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac, cit. en Lehmann 2002, 14). Obviamente, no puede haber “pura representación del teatro”, ni en el teatro posdramático ni en el teatro performativo. La tesis de Lehmann es que “la profunda ruptura de las vanguardias hacia 1900 [...] continuó conservando lo esencial del ‘teatro dramático’ a pesar de todas las innovaciones revolucionarias. Las formas teatrales que surgieron entonces continuaron haciendo representación, ahora modernizada, de universos textuales” (28). Estas vanguardias no cuestionaron la transmisión de la representación y de la comunicación teatral más que de manera muy limitada y, finalmente, permanecieron fieles al principio de la mimesis de la acción en el escenario (*Ibidem*). Fue “a consecuencia del desarrollo y la omnipresencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana a partir del decenio de 1970 [que] surgió la práctica de un discurso teatral nuevo y diversificado” (*Ibidem*), lo que Lehmann califica de teatro dramático.

El epíteto de “posdramático” se aplica a un teatro conducido a operar más allá del drama; es decir, que el drama sigue estando ahí como “estructura de teatro normal, una estructura debilitada que ha perdido crédito en términos de: expectativa de una gran parte de su público, base de muchas de sus formas de representación y norma de dramaturgia en funcionamiento automático” (35). Hubo que esperar hasta el decenio de 1980, apunta Lehmann, para que “el teatro llegara, tomando las palabras de Michael Kirby, a considerar una acción abstracta, un teatro formalista en el que el proceso real del ‘performance’ sustituyera a la actuación mimética, un teatro con textos poéticos en los que casi ninguna acción se ilustra, ni se define solamente un ‘extremo’, sino una dimensión primordial de la nueva realidad del teatro” (49). El teatro posdramático tiene algún parentesco con la idea de teatro energético desarrollada por J. F. Lyotard, un teatro que no sería para nada del significado, sino “teatro de las fuerzas, de las intensidades, de las pulsiones presentes [...]”. Un teatro energético existe más allá de la representación, lo cual no significa sencillamente que no tenga representación, sino que no está sujeta a su lógica” (52). Y hay que añadir: “No será sino hasta que los medios teatrales –más allá del lenguaje– se coloquen al mismo nivel que el texto, e incluso puedan pensarse sin el texto, que podremos hablar de teatro posdramático” (81). La acción tiende entonces a desaparecer como detonador de procesos ficticios (105); desaparece también la descripción narrativa y fabuladora del mundo. Esta definición de Lehmann, por supuesto, debe matizarse, como él mismo hace. Constituye un horizonte de expectativa más que una realidad, en la medida en que es imposible que una forma teatral, sea cual fuere, escape de la narrativa y, por lo tanto, de la representación.

J. Féral

1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*);
2. hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos;
3. mostrar lo que se hace, aquel “*showing doing*” vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse).

Estos verbos, que representan acciones y que todo artista reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico.

En el sentido schechneriano, *to perform* remite a la noción de performatividad (incluso antes que a la de teatralidad) que Schechner y toda la escuela estadounidense emplean.⁹ Más reciente que la de teatralidad, esta noción se limita casi exclusivamente a Estados Unidos y Canadá (si bien Lyotard utiliza el término), y su origen se remonta a las pesquisas lingüísticas de Austin y Searle, primeros en establecer el término por el sesgo que tienen los verbos performativos, es decir, aquellos que “llevan a cabo una acción”. Esto es algo que hay que tener en cuenta.

La noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término. El teatro está inextricablemente ligado a la representación de sentido, ya sea por medio de palabras o de imágenes. El espectáculo sigue una historia, una narrativa, una ficción, y proyecta sobre ellas un sentido, un significado. Este vínculo con la representación, que Artaud volvió a cuestionar a la luz de los principales movimientos artísticos de principios del siglo xx, ha dejado su huella también en el teatro, aunque tardíamente.

Sin tener que repasar aquí la historia de la evolución de la práctica artística a lo largo del siglo xx, baste con decir que muchos autores y directores buscaron crear una disociación unívoca entre discurso (verbal o visual) y sentido, de manera que cuando Schechner señala la importancia que para la noción de “*perform*” tiene “el llevar a cabo una acción”, no hace sino insistir en el punto neurálgico de todo performance escénico: “el hacer” que, se entiende, está presente en toda forma teatral

⁹ Además de Schechner, quien por supuesto se encuentra al centro de esta mutación lingüística y epistemológica, y en el origen de la ola de los *Performance Studies* en Estados Unidos, que él mismo contribuyó a implantar en el campo de los estudios teóricos de las artes escénicas, están también Philip Auslander, Michel Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conquergood, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Bill Worthen y muchos otros que también han contribuido a la reflexión sobre el tema.

llevada a la escena. La diferencia en este caso (en el teatro performativo) es que este *hacer* es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica.

Para ilustrar su importancia, me gustaría tomar dos ejemplos que expresan este “llevar a cabo” (este “encuadre”, se podría decir, retomando la expresión que Turner emplea para referirse al *hacer*). Se trata de un extracto de *La chambre d’Isabella* (*La habitación de Isabella*), espectáculo de Jan Lauwers presentado por primera vez en Aviñón en 2004,¹⁰ y de otro extracto de *Le dortoir* (*El dormitorio*), del director quebequense Gilles Maheu. *La habitación d’Isabella* es la historia de una mujer vieja y ciega:

que cuenta la historia de su vida, pero no la cuenta ella sola. Todas las personas importantes para ella la cuentan junto con ella, así como los numerosos muertos de su vida: Ana y Arthur, sus amantes Alexander y Frank. Y juntos, no sólo cuentan la historia de Isabella, sino también la cantan. No es la primera vez que en un espectáculo de Jan Lauwers hay música en vivo y los actores cantan, pero nunca se había hecho de manera tan abierta y atractiva como en esta ocasión (Jans 2016).

Rápidamente, no obstante, se revela que la vida de Isabella está dominada por una mentira. Sus padres adoptivos, Arthur y Ana, que viven en el faro de una isla (del cual Arthur es guardián) le hicieron creer que es hija de un príncipe del desierto, desaparecido en una expedición. Isabella va en busca de este personaje y su misión termina llevándola no al África, sino a una habitación en París, llena de objetos antropológicos y etnológicos.

Esta historia contiene algunos episodios directamente inspirados en la vida de Lauwers, quien relata que cuando su padre (médico y etnógrafo por afición) murió en 2002, le heredó una colección de cerca de 5,800 objetos etnológicos y arqueológicos. El hecho de tener que decidir qué hacer con ellos le supuso un dilema ético, ya que sin duda muchos de estos objetos, entre los cuales había crecido y que le eran familiares, les habían sido arrebatados a sus creadores (T³Jonk 2004). Lauwers decide relatar esta historia a través del personaje ficticio de Isabella Morandi.

¹⁰ Y que ha seguido presentándose en Europa y América del Norte, y ha sido llevado también a Asia (Seúl, 2007) y América Latina (Bogotá, 2008).

Primer extracto. *La habitación de Isabella*: el principio de la historia

En este fragmento resulta evidente que el logro de las acciones ocupa el primer plano: los actores cantan, bailan, relatan, a veces encarnan personajes y, de repente, salen de escena. El actor aparece allí principalmente como *performer*, con su cuerpo, su actuación y sus habilidades técnicas por delante. El espectador entra y sale de la historia, navegando al compás de las imágenes que aparecen ante sus ojos. No hay sentido reductor aquí. La historia invita a un viaje a través de lo imaginario, amplificado por el canto y la danza. Los arabescos del actor, la elasticidad de su cuerpo, la sinuosidad de sus formas que solicitan la mirada del espectador en primer plano, lo liberan de la proeza y, lejos de buscar un significado a la imagen, el espectador se deja llevar por esta performatividad en acción. En este sentido, el actor *performa*.

El segundo fragmento proviene de la serie *Le dortoir* (*El dormitorio*), un espectáculo creado a mediados de los ochenta del siglo pasado que, no obstante su relativa antigüedad, me parece un ejemplo casi perfecto del teatro que Hans-Thies Lehmann llamó “posdramático”, y que yo prefiero definir como “teatro performativo”.

Un poco a la imagen de *La habitación de Isabella*, *El dormitorio* es un viaje a la memoria (una recámara de memoria, decía Kantor), a la vida estudiantil en la residencia de un colegio de monjas en la década de los sesenta del siglo pasado. Se trata de la vida y las rutinas (todas estetizadas, como coreografías) de un grupo de estudiantes que, no obstante vivir en una especie de capullo aislado del mundo, escenifica todas las noticias del momento, incluyendo la del asesinato del presidente John F. Kennedy.

Gilles Maheu, director quebequense entrenado en pantomima, fundó en 1968 la compañía Los Niños del Paraíso, que en 1981 pasó a ser Carbono 14 y que gradualmente fue evolucionando hacia el teatro físico y, más tarde, al teatro performativo y la danza-teatro.

Segundo extracto. *El dormitorio*: la historia de la década de los años sesenta

Este fragmento me parece elocuente en la medida en que presenta muy claramente varias de las características de ese teatro performativo que ocupa los escenarios teatrales.

En el corazón del concepto de performance reside una segunda consideración: que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas;

simplemente suceden. En palabras de Schechner: “Como actuación que son, los actos performativos no son ‘verdaderos’ ni ‘falsos’, ‘correctos’ o ‘incorrectos’; simplemente suceden” (2002, 127).¹¹ Esto nos lleva a insistir en ese *acontecer*¹² que, como rezan los textos, se convierte en una característica fundamental del performance que conduce a escenificar el proceso, amplificando el aspecto lúdico de cada uno de los sucesos y de quienes participan en ellos (*performers*, objetos o máquinas). El riesgo que corre el *performer* es real.

Jacques Derrida fue el primero en ampliar este concepto mediante la introducción del éxito o fracaso como factor importante. Aunque gran parte de su discusión es acerca de la escritura como actividad performativa por excelencia, este autor afirma que para que una obra sea realmente performativa, tiene que arriesgarse a no alcanzar su objetivo. La reflexión de Derrida marca un hito en la evolución del concepto de performatividad, en la medida en que declara que la acción contenida en el enunciado performativo puede o no ser eficaz, observación que se convierte en un verdadero principio inherente a la naturaleza de la categoría de locución. Así pues, el “valor de riesgo” y el “fracaso” se vuelven parte de la performatividad, y deben ser considerados como leyes. Una vez más insistimos en el *acontecer* como característica fundamental del performance.¹³

Para continuar nuestra tarea, diremos que al centro del trabajo performativo están dos ideas clave: en primer lugar, su *acontecer*, y en segundo lugar, las acciones que plantea el *performer*. El performance tiene lugar en el mundo real, y subraya la realidad en la que se inscribe al tiempo que la deconstruye, al jugar con los códigos y las capacidades del espectador (como lo hacen de maneras diversas Guy Cassiers, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems o la Societas Raffaello Sanzio). Esta deconstrucción pasa a través de un juego de signos que los hace inestables y fluidos, y que obliga al espectador a adaptarse constantemente, a pasar de un punto a otro, de un sistema de representación a otro, manteniendo siempre la escena dentro de los límites de lo lúdico,

¹¹ “As *play acts*, *performative acts* are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen”.

¹² N. del Dir. Féral se refiere al término *eventness* que acuña en inglés Schechner en base a la palabra *event*. Su adaptación en francés es *événementialité*, que aquí optamos traducir por *acontecer*.

¹³ Fue así que Derrida logró sacar a la performatividad de su aporía austiniiana, permitiéndole convertirse en una verdadera herramienta teórica transferible a otros campos ajenos a la lingüística.

e intentando escapar de la *re*-presentación mimética. El *performer* establece la ambigüedad de significados, el desplazamiento de códigos, el deslizamiento de sentidos. Se trata entonces de deconstruir la realidad, los signos, el sentido, el lenguaje.

Tomemos un tercer ejemplo, sacado esta vez de *La cara oculta de la luna*, de Robert Lepage.

En 1994, tras haber pertenecido al Landmark Theater de 1980 a 1986, Lepage funda su propia compañía, Ex Machina, con el objeto de promover la permeabilidad de las disciplinas y la relación multidisciplinar en el escenario; esto es, de renovar el teatro relacionándolo con las demás artes. Su propósito era hacer un teatro de acuerdo con nuestra época, para lo cual había que desarrollar una “poética tecnológica” que pusiera a las tecnologías al servicio del arte del teatro.

Tercer extracto. *La cara oculta de la luna*, o la lavadora convertida en escotilla de nave espacial

El interés de este fragmento es ver cómo Lepage desarrolla la narrativa de la obra, entrelazando los relatos al tiempo que juega con los espacios de actuación (interior/exterior), encajando uno en otro, invirtiéndolos. Como él mismo declara, “el teatro es un arte de la transformación a todos los niveles” (Lepage, *cit.* en Perelli-Contos y Hébert 1994).

Lepage, así pues, buscará nuevas formas de contar y generar un “extrañamiento”, de convertir en poesía lo banal. Fue la tecnología la que lo llevó a transformar lo cotidiano en poesía. Se adivina aquí, por supuesto, la influencia del cine (cortes limpios, profundidades encadenadas, cambios de foco). Es un arte de la metáfora que permite la estratificación del sentido (de los sentidos) a partir de un solo elemento, un solo objeto: la escotilla.

Según Lepage, para que el teatro esté a tono con su época debe tener en cuenta la evolución de los modos de contar; los modos de percibir y de comprender el mundo. No podemos seguir haciendo el mismo teatro que en el pasado, aunque en el fondo se cuenten siempre las mismas historias.

El *performer* descarrila el sentido unívoco de una imagen o un texto, la singularidad de una visión única, para colocar en su lugar la pluralidad, la ambigüedad, el deslizamiento del sentido —es decir, de los sentidos— en el escenario. Este teatro procede mediante la fragmen-

tación, la paradoja, la superposición de significados (Hotel Pro Forma), los *collages*-montajes (Big Art Group), la intertextualidad (Wooster Group), las citas y los *ready-mades* (Weems, Lepage). Encontramos aquí las nociones derridianas de deconstrucción, diseminación y desplazamiento.¹⁴

La escritura escénica ha dejado de ser jerárquica y ordenada para pasar a ser deconstruida y caótica, introduciendo el acontecimiento, asumiendo el riesgo. Más que teatro dramático, es como el arte del performance. Más que el producto, lo que el teatro performativo pone en escena es el proceso. Kantor ya practicaba la puesta en escena de la obra en proceso de creación. Lepage la coloca al centro de su proceso creativo.

Mi cuarto ejemplo lo tomo de *Eraritjaritjaka, museo de las frases*, de Heiner Goebbels.¹⁵

Heiner Goebbels, compositor y director, monta esta pieza en 2004 en el Teatro Vidy de Lausana. Basada en la obra de Elias Canetti, novelista alemán de origen búlgaro (diarios y apuntes, aforismos), la pieza fue interpretada por André Wilms y el Mondrian String Quartett. Canetti explora las maneras en que un artista percibe y absorbe el mundo. Hasta donde se sabe, señala Goebbels, Canetti completó cinco o seis pequeños cuadernos con sus observaciones diarias durante sus paseos, mirando por la ventana mientras leía los periódicos, y mirando a la gente en el metro o el tranvía. Fue a partir de estas notas y aforismos que la obra fue tomando forma como una larga meditación interior del personaje principal que recorre el mundo. Esta entrada en la mente de un individuo complació en particular a Goebbels, ya que permite “hacer visible lo invisible”.¹⁶ Se trata de un género no dramático, en la medida en que ninguna narrativa lineal mantiene unidos los elementos.

¹⁴ En cuanto a los signos, necesariamente presentes —pues es imposible escapar totalmente de la representación—, siguen siendo decodificables, pero su sentido es a menudo tributario de la relación escénica, además de referente preexistente. La ficción misma, cuando está presente, no constituye el corazón de la obra, sino está ahí como un componente más de una forma dominada por el *collage* de géneros y la yuxtaposición de las acciones. Performativa, en el sentido de Derrida, la ficción preconiza la “diseminación que escapa al horizonte de la unidad del sentido”.

¹⁵ El título de esta pieza nos remite a una palabra australiana que significa “esperar encontrar alguna cosa perdida”.

¹⁶ “*What I love so much in this genre of non-dramatic literature is that you can attend to somebody’s thinking. I try to make it visible or audible*” (“Lo que me encanta de este género de literatura no dramática es que nos permite entrar en el pensamiento de otro, el cual trato de hacer visible o audible” (Fischer 2004).

En esta pieza, la música ocupa un lugar tan importante como los del actor y del texto. Entre los tres elementos se establece un diálogo que el espectador sigue con fascinación y placer. En su amplitud, la música toma prestado de una variedad de compositores, desde Bryars, Kurtag, Crumb (*Black Angels —Ángeles negros—*) y Scelsi, hasta Bach (*El arte de la fuga*), pasando por Shostakovich y Ravel. La obra comienza con el *Octavo Cuarteto de Cuerdas* de Shostakovich.

Cuarto extracto. Eraritjaritjaka de Goebbels: aforismos en la música, la salida del teatro

Goebbels se pregunta: “¿Cómo puede hacerse visible la música? Eso es lo que trato en *Eraritjaritjaka*: hacer visible no sólo la mente de una manera entretenida, sino también hacer visible la música” (Fischer 2004, 13).¹⁷

La segunda pieza que oímos se toca al mismo tiempo que el actor pela cebollas y bate huevos al ritmo del *pizzicato* del *Cuarteto de Cuerdas* de Ravel. Se trata claramente de un juego con los sistemas de representación, un juego de ilusión en el que la realidad y la ficción se colapsan. El espectador, que creía posicionarse en la realidad, descubre que ha sido engañado y que lo que parecía verdad no es más que una ilusión. La cámara de transmisión en vivo que aparece en medio del teatro no es más que un señuelo que logra poner en jaque a la realidad y la representación al mismo tiempo: lo que el espectador ve en la pantalla no es la verdad transmitida a través de la cámara, sino un efecto de lo real, con lo cual el teatro recupera todos sus derechos.

Hay que añadir que, en las situaciones que propician los espectáculos performativos, lo principal es la interrelación que une al ejecutante, los objetos y los cuerpos. El propósito del *performer* no es en absoluto construir signos con significado fijo, sino establecer la ambigüedad de los significados, el desplazamiento de los códigos, el deslizamiento de los sentidos. Juega con los signos, los transforma y les da otro sentido (como Lepage, cuando en *La cara oculta de la luna* crea un cohete a partir de una caja de papas fritas, o como el Big Art Group que en *House of No More [La casa de nunca jamás]* crea objetos escénicos a partir de un bricolaje de material cinematográfico mediante simples trucos de iluminación). Lo que mira el espectador, aquello por lo que se deja seducir, es

¹⁷ “How can music be visible? That’s something I try in *Eraritjaritjaka*: not only how the mind can be visible in a very entertaining way but also how music can be visible”.

precisamente ese arte de esquivar, de fingir, del juego de estar precisamente ahí donde no sabía que estaba, y descubrir el poder de la ilusión.

El último ejemplo procede de *Jet Lag* (*Descompensación horaria*, 1998), y de *Alladeen* (2003), piezas ambas de Marianne Weems quien, tras haber sido dramaturga y asistente de Elizabeth Lecompte del Wooster Group, funda en 1994 la compañía Builders Association. Se trata de un teatro que combina la tecnología, el performance y la arquitectura. En sus trabajos, Weems gusta de trasponer imágenes de la realidad con la captura de esa realidad en video, y procura también modificar las modalidades actuales de la narración, buscando crear un mundo en el escenario que refleje la cultura contemporánea. El trabajo de Weems cuestiona el uso de la tecnología y su relación con lo humano, y busca redefinir a su manera las fronteras del teatro. Como ella misma señala, la tecnología es el personaje principal de sus obras, y los *performers* deben aprender a componer con ella, no sentirla como una amenaza, sino como un cómplice.

Jet Lag relata dos historias basadas en casos de la vida real. Una de ellas es la de un electricista que emprende un viaje alrededor del mundo en velero, por encargo de la BBC. Viendo que no logrará completar el viaje, el personaje urde una estrategia que consiste en valerse de una instalación tecnológica para hacer creer que va por buen camino. Transmite vía satélite imágenes de su avance con datos falsos, y antes de que el engaño pueda descubrirse, desaparece abandonando su embarcación, la cual es recuperada tiempo después.¹⁸

Quinto extracto. *Jet Lag*: el anzuelo

Todos estos extractos llevan a la escena un juego con la representación; una modalidad de representación que se niega a sí misma (el *performer* hace *como si* dominara la situación y escenifica su victoria).

Se ha escrito mucho acerca de cómo el teatro actual huye de la *re*-representación para escenificar una deconstrucción, en un intento por operar en los límites de lo simbólico, en el acontecimiento puro (Annie Sprinkle,

¹⁸ El segundo relato de *Jet Lag* nos lleva al viaje a alta velocidad de una mujer que huye para salvar de la cárcel a su nieto. Ambos se encuentran prisioneros de los aeropuertos, haciendo 167 veces el viaje de ida y vuelta entre Ámsterdam y Nueva York. La abuela no sobrevive a esta experiencia y muere de *jet lag*.

Laurie Anderson), sin referencias a algo externo.¹⁹ Es precisamente esta falta de referencialidad lo que escenifica *Jet Lag*. El personaje gusta de hacernos creer que está donde no está, y a través de la tecnología Weems nos muestra cómo trabaja esta ilusión; disipándola y manteniéndola al mismo tiempo. A la vista del espectador están tanto la ilusión (el electricista está en el mar) y el engaño (vemos su instalación rudimentaria). Estamos aquí ante una performatividad de la tecnología que queda al descubierto tras desmontar con destreza la teatralidad del proceso.

El segundo extracto, tomado de *Alladeen*, lleva este procedimiento aún más lejos, al colocar el proceso en primer plano. Toda la performatividad depende esta vez de unos procesos tecnológicos que no sólo se prestan al juego de la ilusión sino la desmontan en sentido inverso, haciéndonos asistir a la construcción de la decoración (que por cierto sigue siendo muy realista). La performatividad (de los *performers*, de las máquinas) ocupan el centro del escenario, con lo cual Weems pone en jaque la teatralidad, como muestra claramente este extracto de *Alladeen*.

Alladeen cuenta la verdadera historia de los operadores contratados en la India para contestar el teléfono a clientes en Estados Unidos. El trabajo exige que adopten un acento estadounidense, de manera que los clientes crean que no se encuentran muy lejos y que también son estadounidenses. Asistimos, así pues, a una lección de cultura de ese país; lección que tiende a cambiar poco a poco los referentes culturales de los operadores y a hacerlos penetrar en un universo del que son excluidos *a priori*.

Sexto extracto. *Alladeen*: Virgin Megastore

El acto performativo se inscribe así pues contra una teatralidad creadora de sistemas y significados y que nos remite a la memoria. Ahí donde la teatralidad está más relacionada con el drama, la estructura narrativa, la ficción y la ilusión escénica que la alejan de lo real, la performatividad (y el teatro performativo) ponen el acento en el aspecto lúdico del discurso en sus múltiples formas (sean visuales o verbales; sean las del *performer*, del texto, de las imágenes o de las cosas). Weems las hace al mismo tiem-

¹⁹ “[...] lo performativo no tiene referente [...] fuera de sí mismo, o en todo caso, anterior a sí mismo y frente a sí mismo. No describe algo que exista fuera del lenguaje y anterior a él. Produce o transforma una situación; opera, y si bien puede decirse que un enunciado constatable efectúa también algo y transforma siempre una situación, no puede decirse que éste constituya su estructura interna, su función o su destino manifiesto [...]” (Derrida 1972).

po dialogar, complementarse y contradecirse, como hacen los espectáculos de Platel o los de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco. Pero, ¿es realmente posible escapar de cualquier referencialidad y, por tanto, de la representación? La pregunta permanece abierta.

Retomando lo que decía acerca de las dos ideas centrales que rigen la creación escénica performativa, la segunda de ellas insiste en el compromiso total del artista al poner en escena el esfuerzo que caracteriza sus acciones (Nadj, Fabre). No se trata necesariamente de una intensidad energética del cuerpo, según el modelo grotowskiano, sino de aquello que el artista pone de su parte. Los textos evocan la “vivacidad” (*liveness*) de los *performers*, una presencia muy asertiva que puede incluso llegar a representar un peligro real y un gusto por el riesgo (ver el extracto de Jan Lauwers más arriba).

Podríamos intentar hacer aquí un análisis más profundo de estas dos características del teatro performativo, demostrando sus principios fundamentales y la diversidad de prácticas que le son propias: desde el teatro de Reza Abdoh hasta el de Robert Wilson; de las puestas en escena de Wajdi Mouawad a las de Ivo van Hove; de los espectáculos de Karen Finley a los de Anne Bogart; de los del Big Art Group a los performances de Annie Sprinkle. Tal esfuerzo resultaría demasiado largo para este trabajo, pero es necesario insistir en que el panorama de las prácticas que se inscriben en la performatividad es muy diverso y que penetra todas las formas de teatro, incluyendo las más tradicionales, al igual que el drama impregna todas las formas posdramáticas.

Por su parte, el espectador, colocado al igual que el artista en la intimidad de la acción, puede estar absorto ya sea en la inmediatez del juego o en el riesgo que implica (como en *El dormitorio*, de Gilles Maheu), pero puede también mantenerse fuera de la acción, registrando con frialdad todo lo que se desarrolla ante él,²⁰ ejerciendo su derecho a mirar, como suele hacerlo frente a otros performances. Su modo de percepción no siempre implica dejarse absorber por la obra, y puede mantenerse en su derecho a mirar, que proviene del exterior.

Es decir que, más que en otras formas teatrales (en particular las dramáticas), el teatro performativo alcanza la subjetividad del *performer*. Más allá de los personajes evocados, este teatro impone un diálogo de los cuerpos y de los gestos, y contacta con la densidad de la materia, ya sea la

²⁰ Puede también tratarse de una alternancia entre estas dos modalidades de recepción (adhesión, distancia), como en F. Castorf o Marianne Weems.

de los *performers* en el escenario, o la de las máquinas actuantes: videos, instalaciones, cine, arte virtual, simulación (The Builders Association, Big Art Group, F. Castorf).

La performatividad a ambos lados del Atlántico: “la gran división”

Si nos ponemos a indagar cómo se decanta hoy día esta performatividad del lado del actor, confrontando la visión estadounidense con la de ciertos directores franceses, nos sorprenderá encontrar algunas paradojas (es decir, contradicciones) entre las propuestas teóricas y la realidad de la puesta en escena.

De inmediato surge un hecho sorprendente: así como la escena francesa parece no haberse impregnado del arte del performance de los años setenta del siglo pasado (salvo algunas conocidas excepciones, como Orlan, Michel Journiac, Jean-Jacques Lebel, Gina Pane y Bernard Heidsieck),²¹ tampoco parece haberlo hecho de las creaciones “performativas”, pese a que recibe de buen agrado todo lo que hay de interés en el campo: desde el Théâtre Complicité hasta Footsbarn, de Heiner Goebbels a Ivo van Hove, de Alain Platel a Pippo del Bono, y de Bruno Cassiers a Forced Entertainment. Cuando llegan a darse, las influencias parecen situarse más bien del lado de la danza (Jérôme Bel, Philippe Decouflé o Mathilde Monnier, por nombrar sólo algunos).²²

El anclaje bastante superficial que desde sus inicios ha tenido el arte del performance en Francia, puede contribuir a explicar esto, si bien el último número de *Art Press* hace un recuento de los artistas activos en la actualidad (*Art Press* 2 2008).²³ Del lado estadounidense, el panorama es más variado. Aunque todavía existe el teatro tradicional en Estados Unidos —conviene recordarlo—, lo cierto es que una buena parte de las formas existentes toma prestado de las formas performativas actuales, con mayor o menor éxito, y con más o menos justicia.

²¹ Y también Arnaud Labelle-Rojoux, Julien Prévieux y Julien Blaine, Alain Buffard y Boris Charmatz.

²² Hay por supuesto excepciones: Jean-François Peyret, Jean Jourdeuil, Royal de Luxe... pero también numerosos espectáculos de calle (teatro extramuros), así como formas circenses de teatro.

²³ De Francia se mencionan: Arnaud Labelle-Rojoux, Yves Kilein, Julien Blaine, Julien Prévieux. En danza: Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Bernard Heidsieck, Jean-Jacques Lebel, Mathilde Monnier. Además: Forced Entertainment, Blast Theory, Franko B, Motiroti, Dedomenici, Stéphanie Béghain y Nicolas Fenouillat, Joseph Kosuth, Bobby Baker, French Mottershead y Pub Quiz de Sherbibi.

La razón de estas diferencias (“*the great divide*”—“la gran división”—, como la llamaba Andreas Huyssen, aunque no se refería a diferencias geográficas), responde sin duda al contexto histórico y cultural, pero también a dos concepciones profundamente distintas del teatro y del papel del actor. Como ejemplo me gustaría referirme a algunas de las entrevistas que he podido hacer durante los últimos 10 años con varios directores de Europa y Norteamérica,²⁴ las cuales se centran en el modo de trabajo de los directores con los actores: las cualidades que aquéllos les piden a éstos, la manera en que los seleccionan, sus formas de colaboración, la importancia que le otorgan al texto y la manera en que éste se discute, el lugar que ocupa el personaje en los ensayos, la influencia de otras artes, la importancia de las nuevas tecnologías, etcétera.²⁵

Aunque las respuestas obtenidas fueron por supuesto muy diversas, es posible trazar una línea divisoria que separa claramente a los norteamericanos (y, de manera más general, a los anglosajones) de los franceses, separación que no sólo tiene que ver con lo práctico, sino también con lo filosófico.

A continuación me ocuparé brevemente de la naturaleza de esta división, consciente de que, por más que lo intente, no me será posible evitar por completo las salidas fáciles y las generalizaciones, pues es muy difícil sintetizar las motivaciones que animan a las prácticas artísticas; propuestas estéticas individuales y únicas, más que geográficas o culturales.

Comienzo con una afirmación: a ambos lados del Atlántico, parece claro que hoy día el texto ya no supone mayor problema, y que ha recuperado todos sus derechos en escena. Desde el lienzo de un Robert Lepage o de una Marianne Weems hasta el *Rey Lear* revisado por Elizabeth Lecompte, o de *Snow White (Blanca Nieves)* de Hotel Pro Forma a *Shut Up and Love Me (Calla y ámame)* de Karen Finley,

²⁴ N. del Trad. Al igual que el gentilicio “norteamericano”, el término “Norteamérica” se emplea aquí cuando la autora se refiere a Estados Unidos y Canadá, y a los asuntos concernientes a estos dos países. De otro modo, para lo relativo a Estados Unidos, se emplea “estadounidense”.

²⁵ Sobresalen las entrevistas, del lado estadounidense, con Reza Abdo, Joanne Akalaitis, Anne Bogart, Peter Sellars y Robert Wilson; y del lado francés, con Brigitte Jaques, Jacques Lassalle, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich, Jacques Nichet y Jean-Pierre Vincent.

pasando por *Hotel Cassiopeia* de Anne Bogart, todos los artistas le han devuelto al texto una parte importante de la representación, independientemente de cómo se le decante. Paradójicamente, mientras del lado estadounidense el texto ha sido desestructurado y desnudado hasta convertirlo en *collage* y montaje, del lado francés se lo concibe como aliento y voz, como poesía, ritmo y sonoridad; se realiza, en el sentido pleno del término, separando claramente entre su pronunciación y el significado que conlleva. Esta búsqueda ya estaba presente en Vitez, y es aún más fuerte hoy día entre directores como Régy, quien ve en el texto sobre todo un dato relacionado con el espacio y el tiempo. Del lado estadounidense (trátese de Breuer, Malaczek, Akalaitis o Finley), observamos que, por el contrario, las palabras son portadoras de significado, y a menudo conservan su sentido original.

Estas diferencias se confirman en las diversas maneras en que unos y otros conciben el personaje. Mientras los directores franceses (Lassalle, Nichet, Mesguich, Lavaudant) no dejaron de afirmar durante las entrevistas que el personaje no tiene una existencia concreta y que es resultado de un efecto discursivo,²⁶ los directores estadounidenses lo expresaron de otro modo. Para Bogart, Weems, Sellars, Foreman, Wilson o Lepage,²⁷ quienes declararon no estar particularmente interesados en el teatro, el personaje se perfila a la sombra del *performer*. Lecompte afirmó no otorgarle lugar alguno, ya que el *performer es el personaje*. Lo mismo sucede con Breuer en *The Gospel at Colonus (Gospel en Colono)*.²⁸ Foreman, por otra parte, trabaja con la noción de personaje, pero le pide al actor que se emancipe totalmente de él. Para la mayoría, el personaje es sobre todo ritmo y estructura (Wilson), mientras que el actor es orquestación rítmica; sigue una partitura para desempeñar una tarea física (Féral 1988, 129). Todos coincidieron en que el objetivo es escapar del “realismo

²⁶ Del lado francófono, el personaje no desaparece totalmente, pero son raros los directores que lo abordan de manera psicológica, y en general prefieren hablar de situaciones que de personajes, incitando al actor a trabajar el texto y pronunciar límpidamente las palabras (Vincent, Lassalle, Marleau, Sireuil). Es a través de este trabajo lingüístico que surge el personaje concebido como instancia de la palabra y lugar del discurso.

²⁷ Del lado francés y quebequense, Lavaudant y Maheu dicen lo mismo.

²⁸ N. del Trad. Adaptación de *Edipo en Colono*, de Sófocles, en modalidad de teatro musical al estilo Gospel.

chato” (Nichet), e insistieron en el hecho de que el personaje es resultado de una comunicación codificada y no de la imitación de un comportamiento real.²⁹

¿Y qué hay del trabajo del actor durante los ensayos, y de las cualidades que de él se requieren? Es sin duda en este tema donde aparecen las diferencias más radicales. Aunque todos los directores entrevistados concuerdan en que el actor requiere de buenas técnicas de base y del dominio de su herramienta,³⁰ a ésta no se le trata de la misma manera a ambos lados del Atlántico. Puede constatarse, por ejemplo, que a pesar de la importancia concedida desde hace muchos años al cuerpo en el teatro, el acento sobre el cuerpo (su libertad, su flexibilidad, su presencia, su energía) es algo que caracteriza claramente al lado norteamericano, si bien del lado francés hay quienes dicen otorgarle una importancia creciente (Vincent). Más que un modelo —y, menos aún, una necesidad—, el actor atlético en las escenas francesas es visto como un peligro. En el fondo de ello está el temor de que el actor gimnasta se deje llevar por el gesto fácil, en virtud de tener un cuerpo demasiado controlado que no deja espacio a la sorpresa o la vulnerabilidad.

Estas claras divergencias saltaron a la vista al abordar las dos nociones centrales de estas entrevistas: “energía” y “presencia”. La primera de ellas suscitó poco interés entre los directores franceses, mientras que los estadounidenses la consideraron importante para el proceso escénico. No obstante, con la noción de presencia sucedió lo contrario.

A diferencia de Daniel Mesguich, para quien la palabra energía tiene más que ver con el esfuerzo físico del cuerpo, y pone de relieve más el

²⁹ Sin embargo, hay quienes no han renunciado totalmente a esta noción (Akalaitis, Lepage), y si bien es cierto que la interpretación psicológica goza de mala reputación tanto del lado francés como del estadounidense, no es por las mismas razones. Hay una reiterada desconfianza hacia la identificación stanislavskiana, pese a que todo mundo parece estar de acuerdo en que las ideas de Stanislavski han sido poco comprendidas. Y es cierto, ya que Stanislavski inscribe la escena en un mimetismo del que los directores buscan sacarla.

³⁰ Es interesante observar que los directores franceses no quieren ni enterarse de lo que es el aprendizaje del actor. Basta para ellos con que los actores con los que trabajan manejen su instrumento a la perfección. La respuesta de Lavaudant, de pedirle al actor que “se las arregle como pueda con su técnica”, no podría ser más elocuente. Por el contrario, Bogart y Lepage desarrollan verdaderos métodos de creación para ayudar al actor.

atletismo que la escena,³¹ Nichet afirma que el concepto está íntimamente ligado a los recursos físicos del actor y la considera como generosidad de su parte, como voluntad (Féral 1997, 257-58). Para Lavaudant, la energía es el combustible del actor, el tono corporal y gestual.³²

Los estadounidenses son más elocuentes al respecto. Sus definiciones se relacionan con el trabajo real del actor. Para Wilson, la energía es una construcción del espacio y el tiempo. Para Foreman, es concentración y foco. Para Lecompte, la única en reconocer que utiliza el concepto, la energía está “relacionada con partituras físicas de cada uno y del grupo”. Para Lepage, la energía es fundadora de la actuación del actor: sin energía, el actor carece de centro y de intensidad. Para Bogart, la escena se entiende en términos de reducción y canalización de la energía. El teatro es violencia y ruptura.

Estas diferencias también se evidencian al abordar la cuestión de la presencia en escena. Aunque varios directores de ambos lados reconocieron su existencia, en este caso tocó a los franceses ser los más elocuentes, ofreciendo respuestas que evocaron desde lo intangible y lo indefinible, hasta el fuego sagrado y el estado de gracia (Lassalle), pasando por el magnetismo, el aura (Sireuil), el carisma (Lepage), el genio (Nichet) y la coherencia (Vincent). Para otros, la presencia procede, por el contrario, de la ausencia, de una distracción, de algo que, forjado en el actor (Lassalle, Mesguich, Lavaudant), da la impresión de una reserva de vida. Algunos incluso dijeron que esta presencia realza la extravagancia física (Lavaudant) de un actor y da cabida a la “coherencia peculiar entre [su] cuerpo [...], su rostro, su sistema fónico y su imaginación”.

Los estadounidenses, por su parte, relacionan la presencia con habilidades teatrales de carácter más concreto. La presencia implica, sobre todo, un trabajo, una ocupación y una gestión del espacio y el tiempo.

³¹ Su reflexión es emblemática de una cierta visión francesa: “Esta palabra [“energía”] me enerva, de modo que la evito a toda costa. Me enerva porque parece provenir de Katmandú. Me exaspera. Y entonces veo a Jane Fonda tratando de explicar que la energía viene de la planta de los pies... Me parece repugnante. Pero, dicho todo lo anterior, es verdad que la palabra quiere decir algo. Puede que sea movimiento, puede que sea fogosidad; pueden ser mil cosas, pero evito pronunciar la palabra “energía”... me parece macrobiótica” (Féral 1997, 241).

³² La definición más completa pertenece, claro está, a Eugenio Barba, quien define energía como tensiones musculares y nerviosas, como una ola compleja y simultánea de variaciones de tonicidad. Para él, son estas variaciones las que le dan vida a un cuerpo. Se trata de energía orgánica, de fuerza vital que tiene que ser ordenada y moldeada. La energía pura carece de sentido.

Para Foreman³³ y Lecompte, al igual que Wilson, lo único que cuenta para el artista es estar ahí en el escenario, presente en su integridad (como en el performance). La presencia surge cuando el artista confía en su trabajo y es consciente de su cuerpo, de su voz y de lo que lo hace único (Féral 1998, 50). Para Lepage, la presencia surge no cuando el actor se abandona en la representación, sino, por el contrario, cuando “entra en un amplio terreno conocido que controla a la perfección y en el que será capaz de encontrar respuesta a lo que venga” (*Ibidem*). Para Weems, a quien la noción le resulta particularmente interesante, el reto es definir una nueva presencia del actor en relación con las tecnologías que le imponen otro modo de estar en el escenario.

Para Schechner y, en particular para Pelletier, es posible incluso establecer las leyes de la presencia, la cual puede construirse en escena hacia el final de un ensayo, cuando se cuenta con el impulso orgánico suficiente provenientes del trabajo corporal y vocal realizados. La presencia aparece como enlazada directamente con el “estar-ahí” del actor, con sus acciones en escena, su reactividad a las cosas, con el espacio y el grupo, pero también con su sentido del riesgo y del peligro que asume de buena gana. Esta visión se aproxima a la de Alain Knapp, quien en las entrevistas definió la presencia como esa “fluidez” que hace que el actor, al estar presente en el momento mismo del actuar, presente en el arte, inmerso en el momento, acepte “dejar que suceda”. Esta presencia tiene que ver con el involucramiento total del artista del que hablábamos en párrafos anteriores.

Del lado francés, muchos insisten en esa fragilidad (Lassalle) que el actor necesita para generar torbellinos de emociones y vibraciones que perturban (Lavaudant); reclaman una fragilidad que sabe sorprender (Lavelli). Los directores han dicho a menudo que los actores que más les conmueven son por lo general aquellos que transmiten “inquietud y duda” (Sireuil), que llevan con ellos un extrañamiento (Nichet) o que son portadores de un secreto (Marleau) que les sorprende, les provoca y los descarrila. Ellos están al acecho de una ingenuidad primitiva en el actor (Sireuil), de una inocencia (Pelletier), de una generosidad proveniente de la infancia (Nichet).

Curiosamente, los estadounidenses se refieren más libremente a la libertad de cuerpo y mente (Abdoh), a la ausencia de inhibiciones y temores, a la confianza que en sí mismo tiene el actor (Wilson), incluso a

³³ Foreman dice también que la presencia es *sex-appeal* de naturaleza casi animal, pero que en ese caso nada tiene que ver con el teatro.

la necesidad de arrogancia (Foreman), lo cual implica en ocasiones una relación conflictiva con el director.

Estas diferencias se confirman en la relación que los directores esperan que el actor tenga con sus emociones. Son muchos los directores estadounidenses que afirman que el actor no debe buscar la emoción, y que ésta, lejos de ser el fin último del teatro (Spychalski), tiene una importancia secundaria (Marleau), si no es que es lo menos importante de la representación (Schechner). Para Lecompte, el actor no precisa buscar la emoción, pues ésta surge de la unión del gesto con el texto. Del lado francés, la emoción nace principalmente de la forma. Estos dos puntos de vista van, por supuesto, en contra del modelo stanislavskiano, actualmente en declive, que ve en el actor una madeja de emociones.

Por último, si bien nadie cuestiona que el arte es resultado no de un trabajo técnico, sino también del talento, y que es necesario desarrollar este talento y aprender a utilizarlo sabiamente, las opiniones difieren también en este sentido. En un coloquio sobre la formación del actor que en 2001 reunió a representantes de las principales escuelas de teatro de algunos países de Europa y de Estados Unidos,³⁴ reveló que los franceses le conceden un lugar más prominente al talento, mientras que para los estadounidenses (y, principalmente, para los anglosajones) lo principal es el aprendizaje.

¿Qué conclusiones podemos sacar de este recorrido puntillista?

1. En primer lugar, una advertencia: el esquema que a grandes rasgos hemos tratado de trazar aquí no nos autoriza a hacer generalizaciones en el terreno de la práctica. Tanto en Norteamérica como en Francia, el panorama teatral es de lo más diverso. Las prácticas actuales no son ni uniformes ni unívocas, y no pueden compararse entre sí sin incurrir en falsedades. Ellas toman prestado de varias corrientes (la del texto, la de la imagen, la del formalismo, la de las artes visuales, la de la interpretación), y no siempre es fácil distinguir las influencias y las rupturas. Para acercarse a la realidad de la práctica, haría falta más bien una imagen caleidoscópica de formas y de estéticas.

³⁴ El coloquio "*Former ou transmettre: le jeu s'enseigne-t-il?*" ("Formar o transmitir: ¿es la actuación algo que se enseña?"), celebrado en el Théâtre de la Colline de París, del 27 al 30 de abril de 2001, y organizado por el Departamento de Teatro de la UQAM, con apoyo del Departamento de Artes del Espectáculo de París X-Nanterre, reunió a representantes de las escuelas de formación en Europa y Norteamérica. Las actas fueron publicadas en Féral (2003).

2. No obstante, existe una línea de fractura entre dos visiones del teatro: una que ha roto con la tradición y se inspira en el performance, y la otra con una idea más convencional de la escena teatral. La primera es más libre e inventa sus propios parámetros de pensamiento, y la segunda permanece más ligada al texto y a la palabra, aunque no necesariamente sea ésta su único motor. Los directores de los que hemos hablado (estadounidenses, flamencos, alemanes) privilegian, en su gran mayoría, la primera de estas opciones, a la cual hemos llamado “teatro performativo”, mientras que el enfoque francés, por ejemplo, sigue siendo más teatral.
3. Si hoy en día el arte del performance se ha propagado hacia muchas prácticas performativas, ha sido más del lado estadounidense (o, mejor dicho, anglosajón), pero también flamenco, belga, británico, italiano, suizo y alemán. Una de las características principales de este teatro es que pone en juego su proceso de producción, algo que importa más que el producto final, incluso si éste ha sido meticulosamente planeado y estructurado. Así como en el performance, el desarrollo de la acción y la experiencia del espectador son mucho más importantes que el resultado final.
4. La diferencia entre los dos enfoques se percibe también en el terreno del discurso teórico y los enfoques analíticos: mientras el académico estadounidense prefirió desarrollar el concepto de “performance” en su sentido antropológico, multicultural y multidisciplinario, abarcando así la inmensa totalidad de lo real y perdiendo en el intento la especificidad de la obra artística como tal, del lado francés sigue habiendo una gran resistencia al concepto, y sigue siendo desconocido o mal entendido, como había ocurrido ya con el *performance art*. La idea de “performance” sigue siendo decididamente estética.
5. En su concepción del teatro, los artistas estadounidenses ponen el acento preferentemente en la actuación del cuerpo y el trabajo físico del actor, en su reactividad y en las partituras físicas y rítmicas; algunos de ellos generando incluso métodos creativos (como Bogart en sus *Viewpoints*, o Lepage con el método Repère).
6. En el teatro performativo, el actor está llamado a “hacer” (“*doing*”), a “estar presente” (“*being*”), a correr riesgos y “mostrar el hacer” (“*showing the doing*”); es decir, a afirmar la performatividad del proceso. La atención se pone en la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se establece una estética de la presencia.

7. En esta forma artística, que da paso al performance en su sentido antropológico, el teatro aspira a hacerse acontecimiento, uniéndose al presente, si bien este *acontecer* no siempre es alcanzable. La pieza no existe más que por su lógica interna que le da sentido, liberándola de cualquier dependencia exterior a una mimesis precisa o a una ficción narrativa lineal. El teatro ha tomado distancia de la representación. ¿Pero, se ha por ello alejado de la teatralidad? Es una pregunta que amerita plantearse.

Traducción del francés al español : Luis L. Esparza

Bibliografía

- Art Press*. 2008. «Performances contemporaines», *Art Press* 27.
- Burns, Elizabeth. 1973. *Theatricality*. Londres: Longman.
- Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. París: Minuit.
- Féral, Josette, ed. 2003. *L'école du jeu, Saint-Jean-de-Védas*. Montpellier: L'Entretemps.
- _____. 1997. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens. Tome I, L'espace du texte*. Montreal/Bruselas: Éditions Jeu/Lansman.
- _____. 1998. *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome II, Le corps en jeu*. Montreal/Bruselas: Éditions Jeu/Éditions Lansman.
- Fried, Michael. 1967. "Art and Objecthood". *Artforum* 5: 139-145.
- Fischer, Mark. 2004. "A Musical Mystery Tour". *The Scotsman* [en línea]. <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/341>.
- Goffman, Erving. 1973 [1959]. *La mise en scène de la vie quotidienne*. París: Éditions de Minuit.
- Goumarre, Laurent y Christophe Kihm. 2008. "Performance contemporaine". *Art Press* 27: 5-10.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jans, Erwin. 2016. "La chambre d'Isabella" [en línea]. Consultable en: www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre post-dramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. París: L'Arche.
- Perelli-Contos, Irène y Chantal Hébert. 1994. "La tempête Robert Lepage (entrevista)". *Nuit Blanche* 55: 63-66.
- Schechner, Richard. 2008. *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Trad. Marie Pecorari. Montreuil-sous-bois: Éditions théâtrales.
- _____. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.

- _____. 1993. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Nueva York: Routledge.
- _____. 1990. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- T'Jonk, Pieter. 2004. "Parce que les femmes sont extrêmement importantes"[en línea], Publicado originalmente en *De Tijd*. Consultable en : [www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella / critique/23](http://www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella/critique/23).
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performance Art Journal.

Teatro y performance: (Des)encuentros¹

Álvaro Villalobos

Resumen

A fin de hacer visibles los acercamientos y desencuentros entre teatro y performance (o arte acción), este artículo analiza las tramas conceptuales, formales y contextuales que intervienen en ambas disciplinas, atendiendo sobre todo a la distancia que adoptan actualmente respecto de las puestas en escena tradicionales. Se discuten las condiciones que les son propias a ambas formas escénicas, así como la crítica desencadenada en torno a las supuestas diferencias entre la presentación y la representación, y su distanciamiento con respecto a las dramaturgias clásicas y a las interacciones propiciadas entre actores (o *performers*) y público, generadoras de diversas interrelaciones humanas. La desjerarquización de los elementos clásicos del teatro y su injerencia en el performance a partir del reordenamiento perceptivo de las obras se ejemplifica en una pieza del autor que aborda los argumentos aquí tratados.

Palabras clave: performance, teatro posdramático, actante, arte político, teatro performativo.

Abstract

The (mis)understandings between theatre and performance art

This article sets out to analyze the conceptual, formal and contextual frames that intervene in both theater and performance art (or action art), paying particular attention to their distancing from classical dramaturgies and the interactions propitiated between actors (or performers) and audiences, as generators of diverse human interrelations. In order to make the approaches and disagreements between them visible, the conditions peculiar to both artistic forms are discussed, as well as the criticism of the supposed differences between presentation and representation. The de-hierarchization of the classical elements of theater and its interference in performance from the perceptual rearrangement of the works, is exemplified by a performance by the author of this article, which addresses the arguments hereby discussed.

¹ El artículo es uno de los resultados del Proyecto de Investigación inscrito con Clave 3749/2014/CID en la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados SIEA-UAEMÉX, Toluca México. Vigente de abril 2014 al 5 de diciembre de 2016.

Keywords: Performance art, postdramatic theatre, actant, political art, performative theatre.

Consideraciones preliminares

La disciplina tradicionalmente conocida en las artes plásticas y visuales como performance o arte de la acción, ha sido ampliamente fundamentada por diferentes sectores de la crítica, la teoría y la historia del arte (ver bibliografía). No obstante el extenso corpus de publicaciones y diversos festivales en los que se puede conocer el trabajo de *performers* contemporáneos, este tipo de arte y las teorías que lo acompañan sigue siendo problematizado en diversos ámbitos académicos. En la actualidad algunos campos del conocimiento se disputan su origen y pertenencia, seguramente por el creciente interés que ha generado desde su aparición en ambientes donde se practica y difunde.

De manera similar se entiende al “teatro posdramático”, el cual aglutina una serie de características que buscan una interacción sensorial, comunicativa y profunda con el espectador que va más allá de los esquemas dramáticos del teatro clásico. Propuesto por Hans-Thies Lehmann en su libro homónimo, el término teatro posdramático se utiliza para designar las obras de teatro, danza y performance que, entre otras características, “operan más allá del drama” (2013, 44). Ahí el autor menciona que esta denominación fue utilizada en primera instancia en los años 1960 por el creador y teórico estadounidense Richard Schechner cuando se refería al *happening*. Estas formas artísticas, connotadas por claves de lectura del arte contemporáneo, rompen relaciones con los cánones clásicos del mismo teatro y los modos de representación artística tradicional. Por ello, algunos sectores de la crítica las tipifican como formas generativas con sentidos conceptuales y contextuales relativos a su dinamismo y a la complejidad con las que tienen que ser entendidas, como veremos a continuación. Por tratarse de denominaciones referentes a la forma de presentación y representación, en este caso daremos prioridad al contenido conceptual sobre los dispositivos puramente formales.

Ambas formas artísticas —teatro y performance— dependen del cuerpo del artista presente en el espacio escénico que desarrolla ideas y conceptos convertidos en acciones, utilizando todo su poder significativo. En ellas el creador funge como gestor de las relaciones que posibilitan el desarrollo de la puesta en escena. Estos tipos de arte corporal se basan en contenidos conceptuales y contextuales para intercambiar conocimientos

con el público receptor, quien debe estar medianamente informado sobre las obras que va a ver, ya que éstas ahora se conciben como abiertas y detonadoras de diversas circunstancias, políticas y sociales en la mayoría de los casos, enfocadas en desarrollar sus diferentes niveles de percepción. Los contenidos formales y conceptuales, en este caso, funcionan como dispositivos útiles para que el público y los artistas los activen y den paso a otras posibilidades de desenvolvimiento, comprensión y entendimiento, es decir, al desarrollo de vivencias inmediatas en torno a los temas que se tratan ahí, en un tiempo y lugar determinados.

El presente artículo se guiará por varios casos de piezas que involucran fenómenos socioculturales actuales, en los que las denominaciones performance y teatro posdramático se utilizan indiscriminadamente, reconociendo entre ellas similitudes y diferencias. En su citado libro, Lehmann presenta casos en los que utiliza el término “teatro posmoderno” (2013, 41) en alusión a los condicionamientos socioculturales de la época en la que lo escribió (década de los 1990). En otros momentos, habla del *performance art* en sentido amplio, tomando la voz de Kalheinz Barckm, quien se refiere a ese tipo de obras como contenedoras de una estética integradora de lo vivo (2013, 240).

Aquí no trato de replicar a Lehmann, más bien propongo el uso de sus directrices para entender los cambios ocurridos recientemente en estas disciplinas. Después de un recorrido por algunos conceptos básicos que facilitan el entendimiento de los fenómenos que les competen, finalizaré describiendo una obra personal: *Los juegos infantiles como creación/acción*, realizada en Colombia con niños de una comunidad campesina. La pieza ejemplifica la manera en que estas prácticas artísticas se diferencian e influyen entre sí.

Al denominar una obra escénica o acción corporal con el término performance, se alude a las disposiciones formales del arte de la acción, arte vivencial que anhela tomar distancia del carácter representacional con los argumentos de la obra. Esta última característica no sólo se hace efectiva en las ideas del artista cuando crea una obra, sino también en los significados que el público receptor le puede dar. Aquí son importantes los dispositivos contextuales apreciados en dos sentidos, el primero referente a las relaciones espacio-temporales y topográficas en que se desarrolla la puesta en escena, y el segundo referente a los campos del pensamiento a los que alude la obra. El conjunto articulado de estas tres categorías, la formal, la conceptual y la contextual, promueve su acep-

tación, estudio y entendimiento, así como la legitimación en los circuitos donde se desenvuelve, sean institucionales, comerciales o editoriales; además, contribuye a que la obra sea admitida por la crítica y difundida por los medios de comunicación. Consecuentemente, en el sentido formal y conceptual, el performance acoge muchas maneras del teatro posdramático, y viceversa.

Performance y teatro posdramático

Hoy día, y en base a las consideraciones iniciales de Lehmann, cuando se habla de teatro posdramático se alude a las formas teatrales que, entre otras características, buscan una interacción sensorial, comunicativa y profunda con el espectador y van más allá de los esquemas dramáticos del teatro clásico, abordando temas y problemas actuales para que los espectadores se sientan involucrados en la obra. Estas formas teatrales trabajan las más veces con el desprendimiento de un guión central y el sometimiento de los actores a las decisiones de un director único, ya que en el teatro clásico los actores originalmente ostentaban la categoría de simples traductores de las ideas del dramaturgo o el director. Estos modos artísticos incluyen también presentaciones en escenarios no convencionales, constituyéndose en lugares de encuentros fortuitos donde actores y público pueden desarrollar elementos perceptivos de carácter *performativo*.

Tal como lo plantea el filósofo inglés John L. Austin (1998), en términos del lenguaje lo *performativo* se puede entender como un enunciado que implica la ejecución simultánea de la acción que evoca. Para Austin, la performatividad tiene que ver con las acciones discursivas que realizan algo, que cambian la realidad a partir de su enunciado y se relaciona, además, con las vivencias inmediatas que están muy cercanas al poder presentacional de las mismas. En el terreno de la escena contemporánea, Josette Féral utiliza el término “teatro performativo” para referirse a un tipo de teatro que se trabaja y se entiende a partir de factores que remiten a una ruptura con la tradición teatral en su modelo dramático. Por su carácter expresivo y presentacional, el teatro performativo, nos dice Féral, es un teatro del hacer en el que las expresiones corporales de los ejecutantes o realizadores se distinguen del modelo representacional (2008). Al respecto, Antonio Prieto Stambaugh (2016) argumenta que los términos “teatro posdramático” y “teatro performativo”:

sirven como paraguas para identificar una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos teatro/performance,

representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción /realidad (217).

En puestas en escena de esta naturaleza se explotan todas las posibilidades artísticas en un tiempo real e inmediato, en el que actores y público, una vez implicados en la ejecución de la acción evocada por los mandatos conceptuales de la obra, pueden considerarse coautores de los sucesos vivenciales que enfrentan. Más que producir simples sensaciones para un público inactivo, estas obras aspiran a propiciar experiencias perceptivas totalizantes.

Sobre los encuentros y desencuentros entre teatro y performance, reconocemos al menos dos lecturas de un mismo fenómeno artístico: la primera es la denominación de performance que le atañe prioritariamente a la forma de una obra en su carácter de presentación y a las características mencionadas en párrafos anteriores, que incluyen la capacidad del emisor y el receptor para modelar y modular conceptos enlazados con factores espaciales y temporales aleatorios. La segunda consiste en las denominaciones posdramático y performativo, que en el teatro se refieren a la conceptualización de sucesos actuados en un tiempo ahistórico en el que los actores son personajes complejos que cuestionan todos los elementos de la obra teatral. Los actores se apartan así del sentido clásico del drama, y se inclinan hacia el terreno de la creación de situaciones desarrolladas en torno a unos conceptos iniciales que pueden ser modificados en el momento mismo de la acción, improvisando, accionando y detonando circunstancias más allá de la mera representación.

Una característica importante del teatro posdramático o performativo es que la puesta en escena procura mantenerse alejada de un libreto textual que determine el contenido de la obra. Cobran entonces importancia otros elementos: acciones corporales y objetos que aparecen en la escena, incluidos en las construcciones escenográficas que corresponden más a la teoría de la instalación derivada de las artes plásticas y visuales, que a la utilería teatral tradicional. Los elementos formales constitutivos de este tipo de acciones no se encuentran estrictamente determinados, por lo que casi siempre es a partir del estudio y comprensión del teatro tradicional que los ejecutantes se dan la libertad de improvisar y hacer el uso del azar y la indeterminación, obtener un tipo de obra experimental, posdramática y performativa.

En muchos ejemplos de este tipo de creaciones escénicas, hay situaciones basadas en las realidades del artista y sus receptores, presentadas

aleatoriamente como espectáculos visuales que contienen elementos de danza, poesía, teatro y música, montados en recintos cerrados o en espacios abiertos, tales como fábricas, mercados y la propia calle. Estos montajes trabajan cada vez más con dispositivos de improvisación, azar e indeterminación, procurando un tiempo y un espacio “reales” para involucrar a los espectadores en obras de presentación, más que de representación.

Schechner argumenta sobre el uso de la palabra “performance” en el teatro, no sólo como rendimiento y desempeño, sino también como una acción ejecutada dentro de un espectáculo en tiempo presente y connotada por altas dosis de “realidad” (comprometida con la vivencia inmediata) (2006, 28-51). Partiendo de las consideraciones de Schechner, es posible pensar la performatividad también como la cualidad de acción que tienen las expresiones escénico-corporales que se perciben como realidades o hechos presentes. En este caso utilizamos lo performativo para los efectos teatrales que se refieren a hechos, acciones y actividades u operaciones, maniobras y faenas que implican grados agudos de realidad para receptores y artistas, más que a lo discursivo del lenguaje.

Por su parte, Diana Taylor establece las diferencias entre lo performativo y lo performático en relación a los niveles de presentación y representación que pueden contener las obras de teatro y performance:

Queda claro, que las palabras *performance*, performativo y performatividad también cuentan con largas historias y no son términos intercambiables. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término performativo dentro del terreno no discursivo del *performance* (es decir, para referir a acciones más que a efectos del discurso) deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, performático, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo del *performance*. De este modo, para referir las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo performático y no performativo (Taylor 2011, 24).

Como arte de la acción, el performance busca desligarse de la representación, haciendo uso del carácter *performativo* del cuerpo presente y los conceptos que sustentan la acción. Por otro lado, el teatro posdra-

mático recurre al uso de lo performático para lograr efectos espectaculares que pueden ser comprendidos en espacios y escenarios colmados de “realidad”. Vale la pena aclarar que los artistas del performance derivado de las artes plásticas declaran constantemente el deseo de separarse de lo representacional para mostrar en las obras la crudeza, la severidad y los niveles de realidad de las vivencias inmediatas. En ese caso, la confusión surge cuando se ven performances con cargas representacionales inmensas (como es el caso del grupo La Pocha Nostra), a partir de las cuales se distorsiona la realidad existente, y el público, para entender la propuesta conceptual de la obra, debe esforzarse entrando en dimensiones conceptualmente abstractas.

En general, lo performativo denota lo que ya de por sí es una acción. Así lo argumenta Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” (1994), en el que se refiere a la idea de performatividad retomada de Austin. Y lo performático tiene que ver con el modo de salida espectacular con que los hechos se presentan hacia el público. También Virginia Morales (2014) considera que categorías como la performatividad, en relación con los sistemas de significación, está entre los principios epistemológicos fundamentales que dan estructura discursiva y sentido a la denominación de los sujetos y a las relaciones que establecen socialmente.²

El actor como sujeto creativo

Efectivamente, para que el teatro con estructuras de conformación clásica se oriente hacia las acciones performativas, necesita que sus actores

² De los estudios sobre ese tipo de fenómenos artísticos en relación con la función social de la imagen que proyectan, salieron los estudios visuales y, en un ámbito más amplio, los estudios de la cultura visual contemporánea que incluyen también numerosas definiciones y aplicaciones sobre lo performático y la performatividad. Estos temas han sido extensamente trabajados en el ambiente académico, artístico y de la crítica aquí referidos. Entre los ejemplos destacables están el emblemático libro *Performance Art*, de Roselee Goldberg (1979) y, en años posteriores, los de Gloria Picazo (1993), Nicholas Mirzoeff (2002), Irit Rogoff (2002), Suely Rolnik (2007), Valentín Torrens (2007), Bartolomé Ferrando (2009) Erika Fisher-Lichte (2011), Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), entre muchos otros. En Latinoamérica son conocidas las discusiones sobre performance, performatividad y sus relaciones con el teatro, la plástica, la danza y la escena contemporánea en general en diversas publicaciones, principalmente de autores como el argentino Jorge Glusberg, en su clásico *El arte de la performance* (1986) y la mexicana Josefina Alcázar en *La cuarta dimensión del teatro* (1998) o *Performance: un arte del yo* (2014), así como *Escenarios liminales*, de Ileana Diéguez (2014), y en los libros de Richard Martel (2008), Dulce María Alvarado (2015) y Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh (2016), entre otros.

entiendan, por un lado, la ideología teatral tradicional y, por otro, las características de lo performático y el poder de la performatividad en un sentido general, ya que en las relaciones de subordinación e insubordinación de estas categorías se encuentran diferenciadas las figuras del actor como intérprete de las ideas del dramaturgo, y el ejecutante de acciones en calidad de creador y generador de posibilidades performativas de las obras. En Latinoamérica, las actividades de los artistas de la escena teatral está cambiando paulatinamente, sobre todo en las nuevas generaciones de teatristas que demuestran interés en las relaciones entre teatro y performance.

Las diferencias entre teatro posdramático o performativo y performance se están disolviendo constantemente. Por ejemplo, el actor ahora está constituido por un sujeto activo que no sólo representa las ideas del dramaturgo, sino que crea sus propias maneras de estar presentándolas y viviéndolas frente al público receptor. En ese sentido, aparece la conformación del actor como un sujeto/actante, o como un elemento característico indispensable de las estructuras creativas de la obra. El término “actante” fue acuñado por Lucien Tesnière, quien lo define como aquel que realiza el acto consciente de la vivencia total, independientemente de cualquier otra determinación formal o actoral fijada por un agente (Greimas 1976). En el teatro posdramático o performativo, el sujeto/actante no es un ente pasivo, subordinado al papel que le proporciona un director, sino un ser creativo que propone una manera diferente y personal de entender su posicionamiento al interior de la obra y que trabaja para conectarse en ella de la manera más real posible, con un público perceptivo y activo a la vez.

Hasta hace poco, los *performers* del arte acción, cuyo trabajo posee fuertes influencias de las artes plásticas, demeritaban en sus entrevistas las obras cargadas de elementos representacionales con ecos teatrales. Prieto Stambaugh señala que en los primeros años del presente siglo,

la gran mayoría de performancers mexicanos proviene de la plástica y no tiene interés alguno en cualquier cosa que huelga a teatro. Creadores como Gurrola y Maris Bustamante sostienen que para ellos éstas son artes irreconciliables. Por su parte, los teatristas en su mayoría desdeñan al *performance* por considerarlo narcisista, diletante y poco serio (2001, 2).

Actante rizoma

En relación con los análisis sobre el teatro posdramático y el arte performativo, inmersos en el campo de las humanidades y los estudios sociales, podemos citar también al antropólogo francés Bruno Latour y sus propuestas sobre la ciencia en acción, desde donde concibe la teoría del actor/red, que por la infinidad de relaciones que suscita para su comprensión desencadena la ontología del actante/rizoma.³

Según los criterios de Latour, el actante/rizoma contiene una estructura creativa en toda su magnitud y una capacidad inmensa para detonar y establecer relaciones que le competen más a la creación de circunstancias que a la representación de actos humanos. La palabra “actante” se usa para explicar las preocupaciones por la comprensión del mundo, basándose en las redes establecidas para la producción del conocimiento, observando las prácticas de la interdisciplina, la transdisciplina y hasta la indisciplina. La palabra “rizoma” evoca un modelo epistemológico descriptivo cuyos componentes no siguen ninguna línea de composición jerárquica.

El actante-rizoma enfatiza que nadie actúa solo, y que para resolver cualquier situación en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, se necesitan sujetos activos con capacidad de nutrirse de las investigaciones de los otros, incluidos los receptores, que pueden fortalecer la producción de nuevas informaciones. En conclusión, los sujetos actantes/rizomas constituyen una de las características que deben compartir formal y conceptualmente el teatro contemporáneo y el performance. Se necesita de un sujeto creador/actante/rizoma que plantee en las obras la integración de un tipo de pensamiento móvil y fragmentado, que privilegie la recomposición de los conceptos que nutren las artes tradicionales para reconstruirlos y reconstituirlos por diversos medios en virtud de la inter y la transdisciplina.

Se considera que la palabra “actor” tiene una carga significativa y simbólica fuerte en la historia del teatro y el pensamiento referida a las personas; por otro lado, sujeto creador/actante/rizoma se refiere a una forma neutral correspondiente a actores humanos y no humanos. El teatro posdramático o performativo y el performance tienden a neutralizar la oposición anterior. Con actante puede extenderse la connotación de actor

³ Este concepto lo desarrollé anteriormente en el libro *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia, problemas políticos y sociales en teatro y performance* (2011), en el que se muestra el tratamiento de los problemas políticos y sociales, constante conceptual en bastantes obras de arte contemporáneo, sobre todo de teatro y *performance*.

y actuación a lo no humano, es decir, a las cosas materiales e inmateriales con presencia activa dentro de la puesta en escena. Este concepto tiende a desestructurar la tradición basada en la importancia del actor como ente representacional de las voces del dramaturgo. El actante puede referirse a dispositivos relacionales que influyen sobre las personas y los objetos en un tono igualitario, ya que ambos pueden ser elementos indisociables adscritos a situaciones creadas en tiempos y espacios específicos.

Otro concepto derivado de los análisis sobre fenómenos culturales que se puede aplicar al teatro posdramático o performativo y al performance es el carácter “interhumano”, también acuñado por Latour, que implica desjerarquizar la soberbia de lo humano al interior de un proceso de creación en el que los sujetos toman el nombre de “agencia”. En este caso, el proceso de creación debe dirigir la mirada a los demás factores que intervienen en una investigación/creación, y que sean los que fortalecen el sentido conceptual de las obras, como pueden ser los datos que aportan las mismas investigaciones, los cuales permiten enriquecer la producción de la obra en todas sus dimensiones. Otros factores a analizar pueden ser el contexto, los recursos materiales, los equipos, la parafernalia y la financiación de los proyectos.

De una u otra formas, el ideal de la creación y la acción es que los sentidos conceptuales y formales de las obras apunten a la transformación de los espectadores, efecto que Erika Fisher-Lichte denomina “el impacto del *shock*” (2011, 31), el cual consiste en que las fuerzas mentales y propositivas de los artistas puedan maravillar al público. Lo ideal en este tipo de obras es que el público se convierta en actor al recibir el *shock*, pudiendo compaginarse e intervenir sensitiva y perceptualmente con la obra en el momento de su realización.

En el teatro posdramático o performativo hay además otra característica definida con el término “interhumano”, que se refiere a las relaciones generadas por los artistas y el público mientras se presenta la obra. Las correspondencias entre receptores y artistas generan contactos perceptivos que facilitan la lectura y el entendimiento de las obras. A partir de ellas deben establecerse relaciones de toda índole, por ejemplo, del artista creativo con los sujetos y objetos que participan en la puesta en escena, sean profesionales o no profesionales, sean actores o no actores, animales o cosas. Las relaciones de carácter interhumano en una obra pueden establecerse también con el mobiliario, las máquinas y los documentos, de la misma manera que con los materiales que conforman los objetos presentes en la escena al momento de su ejecución.

Principio diletante

En sí, el performance se relaciona con el teatro posdramático o performativo en una suerte de formalización artística que pone en evidencia la necesidad de un principio diletante de la trayectoria de la obra. Digo “diletante” en el sentido positivo de no creer tener los conocimientos suficientemente acabados en torno a las características generales de dicha trayectoria. Este concepto se entiende como la capacidad para viajar por el amplio mundo de conocimientos sobre el arte y la vida, sin itinerarios precisos, ni seguridad suficiente sobre su futuro. El principio diletante en teatro y performance, aunque puede ser utilizado de diferentes maneras en cada uno, plantea el desplazamiento de los conceptos hacia terrenos inestables e inseguros para la construcción de las obras, haciendo uso del azar, la indeterminación y el desplazamiento sobre una plataforma móvil de pensamiento.

En el arte contemporáneo resulta inevitable relacionar lo performativo con las teorías de la comunicación, que también presentan visiones para la comprensión de las obras. Gianni Vattimo (1991), por ejemplo, hace una crítica de la “ética de la interpretación” en el comportamiento de los *mass media*, que en un mundo homogenizado tratan de vender la idea de que es posible alcanzar la felicidad por medio de la manipulación de los deseos. En las ficciones presentadas por la televisión y el cine, el sujeto encuentra suficiente prosperidad, tristeza o alegría para proyectarse, a pesar de saber que está siendo dominado por un fenómeno mediático. El performance y el teatro posdramático o performativo, en cambio, persiguen la aproximación a diversos niveles de realidad de los actores y del público, de tal manera que por medio de las obras puedan encontrarse puntos de contacto basados en experiencias revitalizadoras. Este arte vivo aprovecha las mayores posibilidades para combinar información sacada de la vida misma para replantear otras realidades posibles y crear nuevos eventos, también vitales, en sus más diversos aspectos; así, se vuelve cada vez menos legítima la idea de una realidad única.

Nomadismo y crítica de lo radical

Las relaciones conceptuales de fondo del teatro y el performance, como ya lo habíamos planteado, están en una probable deriva, viaje, fuga y trayectoria de conocimientos, más que en las ideas fijas para determinar las obras. Esto es importante para designar los contenidos difusos y vagabun-

dos del arte contemporáneo que, parafraseando a Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas*, adoptan el nomadismo y la deriva del pensamiento (2004, 373). Sobre el efecto del nomadismo en el arte de la acción que caracteriza a las disciplinas aquí referidas, podemos definir la ciencia nómada como un cúmulo de conocimientos móviles que dista mucho de la inexactitud, delimitada como está por las abstracciones derivadas de la sensibilidad pura y las limitaciones contenidas en el ideal de exactitud planteado por el racionalismo extremo. La agencia nómada, en este caso, es una suerte de intermediario detonador de circunstancias que transforma la esencia de las cosas en pasos difusos, en los que se sustentan las obras y donde los conceptos pueden retroalimentarse.

Una vez reconocida la importancia de la trayectoria o del proceso de construcción del conocimiento en aras del nomadismo, el pensamiento móvil se convierte en un argumento válido para definir la creación artística actual, ya que refiere a un tipo de arte procesual en el que son importantes los cambios y fluctuaciones de la obra en el proceso de construcción, para que se reconstituya en cada paso antes de un resultado final. Es en el proceso de creación donde se fortalecen y se reconstituyen todos los elementos como obra ya que, de la frontera constantemente móvil y difusa en la que permanecen los conceptos, nacen otras proyecciones interdisciplinarias y de indisciplina que los nutren. Un caso en el que pueden verse aplicados algunos de los conceptos arriba señalados, lo constituye un performance de mi autoría, en el que trabajé con niños de comunidades campesinas, cartografiando el lugar donde vivían, como expongo a continuación.

Los juegos infantiles como creación/acción

Realicé el performance titulado *Los juegos infantiles como creación/acción* tras egresar como escultor en la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas, Colombia, en 1991. Busqué crear las condiciones para que un grupo de niños expresaran las distintas nociones que tienen sobre su cuerpo y el espacio del territorio que habitaban. Por medio de visiones heredadas de la tradición oral de sus padres y abuelos, se les incentivó para que realizaran expresiones personales sobre el espacio, con los distintos lenguajes que conocían, orales, corporales, gestuales y efímeros. Esta obra no generó registros fotográficos ni de video, ni precisó de montajes ni parafernalias específicas, ya que desde la proyección tuvo

el propósito de trabajar sólo con las ideas convertidas en imágenes en la mente de los participantes.

Conceptos iniciales del performance

1. Desde el arte y la antropología se gestan propuestas teóricas y metodológicas para el análisis de las tradiciones culturales populares. De forma independiente, estas propuestas han desarrollado temas de estudio, entre los cuales es común la reflexión sobre el espacio como construcción simbólica colectiva. La antropología plantea, frente a la cultura popular, el rescate y la recuperación de la cultura local; recurre especialmente a la tradición oral transmitida por los ancianos, poseedores del conocimiento antiguo, a los jóvenes y niños, que representan el futuro de las comunidades, para crear entre ellos puentes de comunicación y reflexión. Uniendo estos enfoques, se proyectó esta obra para hacer efectivo el intercambio cultural entre las generaciones de los pobladores de la zona, a partir de las relaciones con el espacio.
2. Los movimientos, gestos, vestidos, narraciones, músicas, bailes y gráficos les transmiten, especialmente a ellos, mensajes que se especializan y cualifican por regiones. Emitirlos y recibirlos se convirtió en un permanente aprendizaje para los niños, manifestado por los distintos canales de socialización basados en el juego. En esa comunidad de niños, el juego desarrolla casi la totalidad de las expresiones o lenguajes corporales y orales, mediante métodos simbólicos sobre su realidad en general, convirtiéndose en una forma vital de crear el espacio personal y colectivo.
3. Se aprovechó esta forma de aprendizaje del espacio para trabajar con esos niños en la creación/acción, para que configuraran una cartografía del lugar donde vivían a partir de los desplazamientos corporales que realizaron para su reconocimiento. Para ello se utilizaron rondas infantiles, juegos como la rayuela, el trompo y las escondidillas, así como relatorías sobre el lugar que habitaban, basadas en cuentos de la tradición oral de los abuelos. Las historias de los padres y abuelos constituyeron para ellos formas vitales para entender su cuerpo y la geografía que habitan. Mediante ese ejercicio se siguieron reglas iguales para todos los jugadores. Imitando la vida cotidiana, se realizaron recorridos en los espacios que circundaban y se efectuaron creaciones espaciales tan duraderas como el juego mismo: verbales, pasajeras y

efímeras, con el único propósito de ser disfrutadas en el momento de su vivencia. Ahí los niños participantes, con su actitud, aportaron significativamente a la concepción del juego como creación/acción.

Procedimiento

El performance fue financiado por el gobierno departamental y se realizó en dos fases, la primera buscó en los niños el reconocimiento de su cuerpo por medio de los juegos y la recreación de las historias sobre el lugar, contadas por sus familiares. La segunda consistió en los desplazamientos y el reconocimiento del espacio comunitario mediante una salida de campo.

Fase 1: En la escuela municipal se realizó una serie de juegos que buscaron incentivar en los niños la relación del espacio/cuerpo y la integración gradual del grupo participante. En cada nivel de los juegos, colectivos e individuales, los niños llevaron a cabo una creación/acción como resultado de la interpretación de una historia sobre el lugar. Este proceso generó un crecimiento gradual de la confianza de los niños entre sí, de su inventiva y de la complejidad de su creación, así como de su capacidad para concertar en grupo la dinámica general de la obra.

Fase 2: Después de los juegos se efectuó la salida de campo, en cuyo recorrido el grupo pudo reconocer los aspectos espaciales y locales de su comunidad: personas, terrenos, plantas y animales. A la vez que se compartieron vivencias y se activó la memoria colectiva, los testimonios de los niños pusieron en evidencia la conciencia política de la comunidad frente al abandono de los organismos gubernamentales y las precarias condiciones de vida en las que se encuentran los campesinos de esa región del país, comparados con otros sectores de la población. El resultado final se pudo entender cuando los niños dieron testimonio de lo sucedido, mediante su participación en el ejercicio artístico, a las autoridades que financiaron la realización de la obra.

Conclusiones

Para cerrar las ideas propuestas sobre los encuentros y desencuentros en teatro y performance, planteo el concepto de artista/creador/actor, que implica la movilidad de los conceptos de la obra y del conocimiento en general para desplazarlos y desplazarse él mismo dentro de los parámetros del azar y de la indeterminación. Se trata de un sujeto/actante/rizoma consciente que critica lo radical en un sentido político. En la mayor canti-

dad de posibilidades conceptuales, el teatro posdramático o performativo y el performance o arte acción entablan relaciones con los actos políticos, llevándolos a motivaciones *presentacionales* y convirtiéndolas simbólicamente en hechos. El arte que trabaja con simbología política aspira a repercutir, aunque sea en pequeñas proporciones, en su realidad histórica. Sobre este tema, Nicolás Bourriaud propone un ejemplo basado en el nivel de entendimiento de los conceptos que sustentan las historias de los actores y el público. El autor indica que se puede ser eficaz políticamente, aunque sea a través de la participación en un microcosmos individual; todo depende del nivel de conciencia que tenga el sujeto de aquello sobre lo que quiere incidir, ya que “el papel político del arte contemporáneo reside en el enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades figurables” (2009, 65).

Las relaciones interpersonales conllevan, entonces, una relación política en profundidad, y en las obras mantienen empatías del artista con el público, que pueden ser desarrolladas desde la teoría de la estética relacional. Ésta, por su parte, propone que el creador debe establecer relaciones por medio de dispositivos provenientes de cualquier disciplina para producir la obra, aunque se trate de conceptos que plantean en sí mismos situaciones que la gente comúnmente no ve y el artista debe ponerlas en contacto con datos sensibles e inteligibles para propiciar su entendimiento.

En este sentido, la estética relacional sugiere una metodología contenida en la elección de dispositivos y puntos de partida básicos y necesarios para analizar las obras, o para producirlas. Como no siempre estos dispositivos son del conocimiento público, el artista o el sujeto/actante/rizoma debe buscar la manera creativa en que por lo menos se entiendan. Para acceder a los procesos creativos y de producción, el también artista/creador/actor debe procurar la pluralidad y abordar realidades comunes a públicos de diversos tipos sin encerrarse en un circuito específico de producción.

En la actualidad, los artistas de teatro y performance necesitan establecer contactos con públicos diversos, no necesariamente “informados”. Para facilitar el entendimiento de las obras existen dispositivos y conjeturas conceptuales que pueden ser sacadas del conocimiento popular. Se deben llevar al extremo las dinámicas de establecimiento de dispositivos relacionales y, por medio de ellas, posibilitar el encuentro de más interacciones y variables de recepción, interpretación y conexión entre el público y las obras. Uno de los propósitos del establecimiento de dispositivos rela-

cionales para la creación de obras performáticas puede ser el tratamiento de los problemas sociales accesibles al público común, así como la exploración de espacios no teatrales.

La elección de los dispositivos relacionales para desarrollar o analizar las obras, consiste en encontrar elementos antagónicos que sugieran una suerte de agonía perceptual, para que renazcan otros conceptos durante la puesta en escena. Lo anterior propicia que el teatro y el performance pueden presentar ahora la caída de sus estructuras clásicas para dar paso a elementos formales y conceptuales móviles y cambiantes. Este desplome de las formas clásicas en la escena sugiere además una salida crítica a los esquemas también ya tradicionales del arte de la acción.

Bibliografía

- Alcázar, Josefina. 1998. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____. 2014. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Alvarado, Dulce María. 2015. *Performance en México, 28 testimonios 1995-2000*. México: Instituto de Estudios Críticos.
- Austin, John L. 1998. *Cómo hacer las cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1994. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. 2009. *Radicante, una estética de la globalización*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Féral, Josette. 2008. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala Preta* [en línea]. 8. 197-209. Recuperado el 5 de junio de 2016: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370.
- Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. México: Gobierno del Estado de Querétaro-Paso de Gato-Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- Ferrando, Bartolomé. 2009. *El arte de la performance: elementos de creación*. Valencia: Mahalí
- Fisher-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

- Glusberg, Jorge. 1986. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Editorial Arte Gaglianone.
- Goldberg, Roselle. 1979. *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Greimas, Algirdas Julien. 1976. *Introduction a la semiotique narrativa et discursive. Metodologie et application*. Paris: Hachette.
- Latour, Bruno. 1992. *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*, Madrid: Editorial Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Martel, Richard. 2008. *Arte Acción*. México: Fondo Editorial UAM.
- Mirzoeff, Nicholas. 2002 “The Subject of Visual Culture”, en *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff. Londres y Nueva York: Routledge.
- Morales, María Virginia. 2014. “Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post- estructuralismo”. *Athenea Digital* 14.1: 333-354.
- Páramo Pomareda, Jorge. 1961. “Elementos de sintaxis estructural”. *Revista Thesaurus: Centro Virtual Cervantes, consultado el 28 de noviembre de 2016*
- Picazo, Gloria. 1993. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Ediciones del Centro Andaluz de Teatro.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2016. “Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil”, en *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh. México y Buenos Aires: Universidad Veracruzana y Editorial Argus-a. Descargable en la sección *e-books* de www.argus-a.com.ar
- _____. 2001. “Escenas liminales”. *Suplemento cultural El Ángel del periódico Reforma, publicado del 14 de octubre*.
- Rogoff, Irit. 2002. “Studying Visual Culture”, en *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff. Londres y Nueva York: Routledge.
- Rolnik, Suely. 2007. “La memoria del cuerpo contamina el museo”. *Transversal* [en línea]. 5. Recuperado el 1 de mayo de 2013 de: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Taylor, Diana. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en *Estudios avanzados de performance*, comps. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica.
- Torrens, Valentín. 2007. *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Vattimo, Gianni. 1991. *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós.
Villalobos Herrera, Álvaro. 2011. *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia: problemas políticos y sociales en teatro y performance*. Bogotá: Trilce Editores.

Fecha de recepción del artículo: 12 de enero de 2015.

Fecha de recepción de la versión revisada: 30 de noviembre de 2016.

Filosofía del performance / performatividad de la filosofía

Por Miroslava Salcido

Resumen

Este artículo traza una posible relación entre el pensamiento filosófico y el hecho escénico, desde una filosofía que hace del performance una extensión de la escritura, y de la escritura y la conferencia filosóficas, posibles entidades dramáticas. Se parte de la idea de que todo pensamiento es un híbrido entre lo somático y lo mental, y todo cuerpo en escena, especialmente en el performance, un sistema circulatorio que va de la acción al pensamiento y del pensamiento a la acción. A partir de ello, se postula una filosofía del performance que apunta al mismo como un acontecimiento matérico y trágico que funciona como terreno para poner en crisis la filosofía como pensamiento de academia.

Palabras clave: filosofía del performance, giro performativo, acontecimiento, cuerpo, estética de la existencia.

Abstract

Philosophy of performance / the performativity of philosophy

This article addresses the relationship between philosophical thinking and the performing arts, seeing performance as an extension of writing, and philosophical discourse as a possible dramatic entity. It is argued that all thinking merges the somatic with the mental, and that all bodies in performance art are a system in which action and thinking circulate back and forth. A philosophy of performance is presented as a material and tragic event that challenges the notion of philosophy as an exclusively academic activity.

Keywords: philosophy of performance, performative turn, event, body, aesthetics of existence.

1. Filosofía del performance: hibridación y expansión

Como híbrido que soy, habitante de los lindes entre la filosofía y el performance, practico el arte acción en busca de un terreno fecundo para *delimitar* el pensamiento, para colocarlo antes y después de los dualismos, las metafísicas y los dispositivos enajenantes, esas cartografías que, en pro de la especialización, cierran sus fronteras a migraciones intelectuales y verdades nómadas. Mi práctica deriva de la conciencia de que quienes nos dedicamos a la filosofía, muchas veces venimos intelectualmente al mundo con modelos simplificadores, monedas de uso que pierden su troquelado, que se desgastan, que se endurecen, anquilosando el pensamiento, reduciendo el campo de lo que está permitido pensar.

Sumergidos en la tradición intelectual del dualismo, del binarismo —bien y mal, orden y caos, superficie y profundidad, espíritu y materia—, muchas veces no identificamos el valor de la indeterminación, del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices. Entiendo por binarismo el territorio conocido de las definiciones, de los dispositivos, de los mecanismos de poder, donde se trazan las fronteras entre el arte y la filosofía del arte, entre el acontecimiento de las ideas y el acontecimiento matérico de las obras. Si bien dicha dualidad se ha constituido como una tradición cultural y un discurso hegemónico —caja negra que decide “esto es teatro y esto no es teatro”, “esto es filosofía y esto no es filosofía”, “esto es teoría teatral y esto no”— el agonismo intelectual es cuestionable: debe incluso ser discutido en la medida en que, como tradición intelectual simplificadora, deja fuera el valor creativo y creador de la indeterminación, de los cruces, del devenir y las continuidades.

Toda definición, aunque se resista a ello, es temporal: “No hay hechos, sólo interpretaciones”, señala Nietzsche; si esto es así, cualquier definición absolutista es discutible. Pensar y crear fuera de la repetición de esquemas hace crecer territorios que se desbordan y permiten la entrada de elementos que rebasan los mecanismos institucionales, pedagógicos e ideológicos. Se puede entonces crear en tanto que se piensa, y pensar en tanto que se crea, circulando de una cosa a la otra en un *continuum*. Sin nombre para aquello que se gesta en el medio, y pese a la rutinaria relación agónica entre práctica y academia, actualmente la expansión —entendida como “asunto de fronteras, de límites y bordes difusos, liminalidad” (Gracias y López 2013, 13)— es inevitable, y las artes y los saberes echan mano unos de otros, produciendo cruces disciplinares que van borrando, poco a

poco, las formas identitarias y sus implicaciones éticas, políticas, estéticas y filosóficas (Obregón 2013).

Los cruces entre prácticas otrora dissociadas —entre teatro y performance, entre teoría del arte y arte— hacen necesario construir otros parámetros críticos, otras formas de dirigir la mirada, quizás a contracorriente de costumbres académicas que, si bien utilizan los conceptos más novedosos producidos por esta llamada expansión, producen copias formales, en la teoría y en la práctica, del constructo de la caja negra en amplio sentido; la caja negra no sólo del teatro sino del pensamiento dualista y binario que, según el filósofo español Pere Salabert, “siembra la tierra de nuestro intelecto con todas las figuras de la disyuntiva: creer o saber, esencia o apariencia, fundamento o superficie...” (2013, 9).

Es probable que aún hoy, cuando se habla en ciertas prácticas artísticas contemporáneas de la tierra desdibujada y liberadora de la liminalidad, a decir de Ileana Diéguez, “situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores” (2007, 43), el ejercicio que intente unir la filosofía con el arte y viceversa sea un ejercicio de androginia denostado por los artistas como pura teoría y por los teóricos como resultado de un entusiasmo que nada tiene que ver con la búsqueda de sentido y verdad. Me parece que actualmente es imposible sostener tal postura sin caer en un anacronismo total. Lo que puede ser entendido como resultado de la hibridación, un término felizmente secuestrado de la biología, en las prácticas artísticas contemporáneas nos permite salir de la caja negra del pensamiento filosófico y del teatro como formas colonizadoras, potencializando en la acción al pensamiento, y en la investigación y la postura filosófica, la acción. Es esta potenciación mutua de aquellos aspectos que parecerían oponerse, lo que yo entiendo en este texto por expansión, por teoría expandida.

Es en el ejercicio de poner en escena el pensamiento sobre el arte que yo localizo una de las posibilidades de lo que Erika Fischer-Lichte llama “la estética de lo performativo” (2011), una teoría que a sus ojos se encuentra en urgente proceso de construcción, dadas, como señala Ileana Diéguez, las manifestaciones del arte actual: “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” (2007, 40). La liminalidad como “situación de canjes, mutaciones, préstamos, negociaciones” (*Ibidem*) es un terreno fructífero para la filosofía del arte en relación con un ejercicio vitalista de la teoría. Me-

refiero a una teorización a partir de la práctica de aquello sobre lo que se teoriza, la práctica de aquello que se piensa. En el amplio terreno de interpretaciones posibles, concibo el performance o arte acción como un método de producción de acontecimientos; como laboratorio corporal de historias inéditas; y, en tanto que hecho escénico, como observatorio de experiencias ex-céntricas.

Propongo definir una filosofía del performance que, para pensar el performance como acontecimiento, busca la extensión de las ideas en la cavidad dramática y la acción. Me refiero a una filosofía performativa que, como fenómeno de hibridación, es un ejercicio vitalista de la teoría que reúne lo somático y lo mental, el afecto y la razón, la fuerza impulsora del cuerpo y la fuerza reguladora del discurso teórico; así, en lo que considero una teoría expandida, en la filosofía del performance el artista y el pensador se reúnen formando un tercer elemento intercalar que se configura como un extremo más de la obra.

Antecedentes tenemos muchos, lo que es cierto es que lo que hoy llamamos performance reinstaló al artista en el centro del acontecimiento y puntualizó al arte como un vehículo de ideas a través de la acción; los efectos de esta práctica siguen expandiéndose y permanece el reto de teorizar sobre un tipo de arte que, como señala Peggy Phelan, “se mantiene fiel su propia entidad a través de la desaparición” (2011, 97). El reto de escribir sobre un evento cuya ontología es un ahora inatrapable, es el que me impulsa a un acercamiento filosófico, a sabiendas de que este texto es un acontecimiento distinto a aquel del que teoriza. Escribir sobre un objeto para el cual es fundamental su propia desaparición exige una forma de hacer filosofía que rebasa lo teórico y ensaya en sí misma el acontecimiento y su desaparición. Le es ineludible emigrar de la filosofía como discurso enunciativo y proposicional a la filosofía en acto. Para ello, debo reconocer que mi deuda es mayor con el acontecimiento y la filosofía como forma de vida que con los libros y las citas, con la anécdota de la vitalidad pensante de los cínicos que con la academia. En el campo del arte acción, durante los años setenta del siglo pasado, Chris Burden se hizo disparar en un brazo, Gina Pane hizo gárgaras hasta hacer sangrar la laringe, Marina Abramovic y Ulay caminaron la muralla china. En un tránsito de la filosofía a la acción, el filósofo griego Aristipo arrojó todo su dinero por la borda de un barco en el momento en el que se aproximaba una tormenta. Diógenes, el sabio que vivió en un tonel toda su vida, siguiendo a la naturaleza, se masturbaba en la plaza pública, dando forma a una filosofía encarnada que defiende una concepción de la vida feliz como aquella más cercana a la naturaleza.

Cuando hablo de la filosofía del performance como hibridación entre filosofía y performance, me refiero al pensamiento como acto performativo, y el reto que éste plantea a la escritura como una actividad que para la producción de significado se basa en la reproducción. ¿Cómo escribir, entonces, sobre un arte que no es reproductivo? Según Phelan, “El reto que el performance plantea a la escritura es descubrir una manera en que las palabras repetidas se conviertan en expresiones performativas, y no, como advierte Benveniste, en constatativas” (2011, 101). Austin propuso ya en su texto *Cómo hacer cosas con palabras* (1955) esta distinción entre expresiones performativas (en las que decir algo es hacer o crear algo) y constatativas, (aquellas que describen cosas) como dos elementos del discurso. En la filosofía del performance, en los términos en que yo la comprendo, el acento está en aquellas expresiones que constituyen en sí mismas una acción, haciendo de la teoría un acto performativo, es decir, un acto que instauro, expande, potencializa, y que, desde mi interpretación y en el contexto de la filosofía, intensifica ideas que transfiguran la comunicación estética o intelectual en acto político, en acontecimiento de barricada, en revaloración de la vacuidad que el mismo performance defiende, en el orden de “una escritura performativa orientada a la desaparición” (Phelan 2011, 100). En pro de una filosofía del performance que teoriza en, por y desde el acontecimiento, es fundamental que el pensador construya desde el laboratorio del evento el lugar en donde se ponen en práctica las ideas. Se trata de teorizar desde el acontecimiento mismo, haciendo de los enunciados expresiones performativas y no sólo constatativas.

Actualmente desarrollo una investigación sobre performance que siga tres líneas: la escritura, productora de textos como éste; el seminario, en el que abordo de forma expositiva y crítica mi propia postura teórica; y la práctica de ésta en un laboratorio escénico al que, en el entorno de mi seminario, hemos bautizado Hydra Transfilosofía Escénica.¹ Es desde

¹ Hydra Laboratorio Escénico está conformado por Manuel Cruz, performancero, teórico y director escénico; Guillermo Navarro, actor, director y pedagogo de teatro; Jonathan Caudillo, filósofo, actor y ejecutante de danza butoh; y yo. Antes, Colectivo Hydra contó también con la participación de Azur Sagada, Pere Nomdedeu y Fernanda Nava. El grupo nace en el Seminario de filosofía del cuerpo aplicada a las artes escénicas, a mi cargo desde 2014 (auspiciado por el CITRU-INBA). A partir de entonces, nos hemos conformado como un grupo que desde la investigación en seminario produce piezas de performance en las que la acción es resultado de un recorrido conceptual, como es la pieza *Tierra de nadie*, presentada en el Encuentro Internacional de Performance en mayo de 2014, en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

esta triangulación que busco una filosofía del arte generada desde su propia práctica, especialmente en términos de una filosofía del cuerpo que sustenta al performance como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se ejerce en el ámbito del hecho escénico como máxima visibilidad. El objetivo del equipo de trabajo de Hydra Transfilosofía Escénica es una investigación académica bien sustentada, cuyo ejercicio escénico nos permita exceder de la bibliografía y salir de la caja negra del pensamiento filosófico y sus formas colonizadoras, potencializando en la acción al pensamiento, y en la investigación y la postura filosófica, la acción. Pensamos en los términos de un tipo de investigador afín a lo que Jorge Dubatti llama “laboratorio de percepción”, un tipo de investigador que “acompaña los acontecimientos, [...] que está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos” (2011, 49) y cuya teoría es una suerte de filosofía de la experiencia.

En tanto que acontecimiento filosofante —dado que lanza preguntas fundamentales y pone en duda, desde una epistemología teórico-encarnada, lo que se concibe como estable, absoluto y evidente—, el performance pone en duda el binarismo que separa al arte de su propia filosofía, al arte de la vida y a la teoría del arte del arte mismo, un binarismo que ha sido asumido por la filosofía misma. Lo importante aquí (y es donde se sostiene todo el edificio de mi escritura) es que la inestabilidad de esta línea fronteriza conduce a un replanteamiento interno de la filosofía. Apoyo la postura del filósofo del arte estadounidense Arthur Danto cuando señala que “Ciertamente, tan entrelazadas se encuentran las historias de la filosofía y del arte, que cualquier autodefinición de la filosofía estará supeditada a la filosofía del arte” (2004, 78). A esto hay que adicionar que para que la filosofía del arte no se desgaje del arte mismo, el pensador debe sumergirse en sus textos como el artista se sumerge en su obra: como una extensión de sí mismo. La teoría del teórico y la teoría del artista pueden ser incongruentes cuando son escritas desde terrenos experienciales que no congenian entre sí, pero he ahí el reto de una filosofía del arte que parta de la experiencia misma del arte y que se asuma a sí misma como un entrecruzamiento de fronteras, resultado de la postulación teórico-práctica de que esas mismas fronteras son porosas, pese a la distancia de su lenguaje, sus usos y sus fines.

En este sentido, creo que el giro performativo del arte, en el que el arte todo transita hacia el acontecimiento, expandiendo sus soportes hacia lo escénico, exige un giro performativo de la filosofía del arte, desde

el momento en que la efervescencia de la acción, la urgencia de lo real y su entrada en la escena contemporánea como necesidad de regresar a la realidad del cuerpo, han generado otras preguntas, otros diálogos, otras teorías, a partir de la amplia gama de actividades, artistas, estilos, métodos y preocupaciones en que ésta se despliega.

2. Experimentación y giro performativo de la teoría

La amplificación artística del uso posible de la materia en el arte contemporáneo exige la expansión de lo que podemos entender por teoría en el terreno del arte y, más aún, por investigación en el terreno de la filosofía, propiciando la producción de una mirada metonímica que defiende destellos intuitivos y la consecuente desautomatización de formas de ver.² Es innegable que lo que el performance vino a hacer fue colocar al artista mismo en escena, en esa zona destinada a la mirada del otro y a la representación, pese a la difundida defensa de que el performance no es representación; el artista se convierte pues en su propia obra, en su propio personaje conceptual, liberándose de formatos establecidos por los críticos, por el mercado y por la misma institución Arte. Si el arte dio este giro, que Fischer-Lichte llama “performativo”, me parece que una teoría del arte que obedezca al mismo exige colocar al pensador en escena. Así como el performance expande el concepto de arte, de pintura, de poesía, la performatividad del pensamiento filosófico habrá de *deslimitar* la posibilidad de la filosofía misma.

El performance como expansión —y no abolición, como usualmente se sostiene, del objeto artístico— ha sido desde su nacimiento una intensificación de la declaración, a través de actuar lo que se está tratando de decir, estableciendo una comunicación estética con el público en la plenitud de la carne y el hueso. El acontecimiento desvía aquí a la obra de arte de su autorreferencialidad absoluta para conectarla con una *praxis* vital que hace de la galería una cavidad dramática, del proceso la materia del arte, del artista su propia obra, de la obra en proceso un vehículo de ideas, y de la acción una extensión de la escritura. En este orden de ideas y de vivencias

² Extiende brevemente la idea retomando a Peggy Phelan: “Al desplazarse de la gramática de las palabras a la gramática del cuerpo, se opera un desplazamiento del reino de la metáfora al de la metonimia. [...] La metáfora opera para asegurar una jerarquía vertical de valor, y es reproductiva; opera para borrar la disimilitud y negar la diferencia; convierte dos en uno. La metonimia es aditiva y asociativa; opera para asegurar un eje horizontal de contigüidad y desplazamiento” (2011, 103).

de la contemporaneidad, ¿qué impide que la filosofía no busque su propia realización situacionista?

En octubre de 2003, en el xv Coloquio Nacional sobre la Enseñanza de la Filosofía de la UNAM, fui invitada a participar en la mesa redonda “El arte de vivir”, con el ensayo “Nietzsche, Antigüedad y *Amor fati*”. Como nada que leyera podía expresar el objetivo real de mi escritura, me vestí de torera, y con un paso doble de Pérez Prado, “toreé” al público con el texto impreso en gran formato; acto seguido descorché una botella de vino que fui bebiendo poco a poco y finalicé la lectura de las últimas páginas prendiéndoles fuego en una urna funeraria. Una de mis colegas se paró enfurecida de la mesa. Nadie aplaudió esa tarde en el Aula Magna, pero había completado mi objetivo: pensar haciendo, superando la reducción de la filosofía a un discurso proposicional.

Mi postura respecto de la filosofía como una productora de textos teóricos que derivan del ejercicio vital, es resultado de la hibridación entre la academia filosófica y la práctica performancera con grupos experimentales que formaron parte del clima artístico de los años noventa, como fue el grupo SEMEFO. En marzo de 2015, fui invitada por Dulce María de Alvarado a presentar su libro *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000* en el Museo Jumex. Durante la presentación expuse mi postura teórica respecto del performance. Al llegar al epicentro de mi pensamiento —la vinculación del arte con la vida y el *ecce homo* del artista, ese “aquí está el hombre” en carne y hueso, en su presentación biográfica total, inalienables en el arte acción—, un “médico” (la *performer* Katia Tirado) se acercó a la mesa y extrajo sangre de mi brazo derecho mientras continué con mi lectura. Una vez extraída la sangre necesaria, hablé de la filosofía del arte como ejercicio trágico y como exposición de un pensamiento enclavado en la desgarradura existencial, mientras pinté un cuadro con la misma. Entiendo estos ejercicios como una intensificación de aquello que se quiere decir en un hacer. Si, como señala Víctor Turner, “toda expresión performativa está en relación o exprime una experiencia” (Turner, en Diéguez 2007, 49), en la performatividad de la filosofía se gesta una experiencia que, en la intimidad de la autonarración que supone la acción, conduce al pensador artista hacia su propia existencia, produciendo una escritura singular que excede al texto y donde la teorización responde a la necesidad de expresión de la autobiografía.

He llamado antes “hecho escénico” al arte acción, y esto resulta filosóficamente problemático, al menos en tres sentidos: por un lado, cuando

hablamos del hecho escénico como acontecer vital, productor de entes *poiéticos*, el problema es ontológico; por el otro, cuando queremos definirlo como efecto de un hombre activo que abre las fronteras de su existencia, el problema es prioritariamente ético, filosóficamente antropológico. Por otra parte, si asentamos la idea de que el arte acción, como productor de acontecimientos, es una experiencia viviente y, por lo mismo, está sujeto a las leyes de la vida, hay ya otro problema a profundizar: la cercanía del arte con la vida, la cual es una cuestión nada transparente.

Por lo pronto, la cercanía del performance con la vida se establece en tanto producción de acontecimientos y entes, y como desbordamiento de los límites del esquema comprensivo que trata de aferrarlo, de especificarlo. Su aparición obedece a una fuerza que lo produce y de la cual es síntoma; es la emergencia de una protuberancia, la introducción de una diferencia en la que lo trascendental es el cuerpo. Si retomamos a Gilles Deleuze, aquí “El lugar de la génesis del sentido y de la producción de los acontecimientos no se halla en las profundidades ni en las alturas sino en la superficie, en las membranas, en los accidentes geográficos” (Deleuze, en Ordoñez 2011, 135). Decir que el arte es una extensión de la vida es dotarlo de características como constante actividad, movimiento revolvente que se quiere a sí mismo, luz-oscuridad, femenino-masculino, cielo-tierra. El arte es cercano a la vida en términos de poder circular: fuerza primigenia de construcción y destrucción, cerrada en sí misma, inmanencia que difumina todo platonismo moralizante que quiera desvalorizar el flujo de las cosas. No dudo ni un momento que una pieza de Otho Muehl o Günter Brus —representantes del movimiento que se suele englobar como “accionismo vienés”, una tendencia del arte acción lo suficientemente pagana e irreverente como para causar en la Viena de los sesenta un verdadero escándalo— apunte hacia este flujo absurdo y que sus acciones tengan una carga ética innegable: el adiestramiento del individuo en la vida como devenir, como espontaneidad, ilogicidad, imprevisibilidad, elementos todos ellos fundamentales de la vida. Hay toda una filosofía encarnada en la pieza *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, del artista alemán Joseph Beuys (1965), acontecimiento en el que la definición de “la obra de arte” estalla en pedazos mientras el accionista, bañado en miel y hoja de oro, explica los cuadros de una galería a una liebre muerta, manteniendo un diálogo con el cadáver durante horas.

He aquí la metarreflexión que hace arte como experiencia filosofante, la postura intelectual hecha cuerpo, pese a lo que pueda decir la crítica

mexicana Avelina Lésper, quien ha colocado burlescamente al arte acción dentro de la categoría VIP (video-instalación-performance) para referirse a un arte que considera excluyente y que se hace arte a partir de validaciones perezosas. La crítica de Lésper se puede considerar polémica sólo si olvidamos que el arte carece de definiciones absolutas —razón por la cual ha sido positivamente el rompedero de cabeza de la filosofía— y que decir qué es arte y qué no es arte no es ya sólo anacrónico, sino francamente dogmático. Lésper ha señalado al performance —todo performance, sin selección ni discernimiento de por medio— como un *show time*, como “descanso en la complacencia y la ignorancia”, como “el gran refugio de los que no quieren vivir la disciplina del arte” (Lésper 2008), proclamando de manera fundamentalista que los que corren el riesgo y el rigor del “verdadero arte” son las disciplinas de la pintura y la escultura.

Lésper posee una comprensión superficial de la historia del arte cuando hace afirmaciones como “el dadá es una mina agotada” (2008), porque la ideología del progreso atañe a la tecnología y no al discurso artístico, cuya contemporaneidad radica en su capacidad para interpretar su propia época, y no exclusivamente en su ubicación en una línea del tiempo trazada por los historiadores. Hay que distinguir entre contemporaneidad como estrategia, y contemporáneo como categoría histórica. Las obras del pasado nos siguen hablando precisamente por su contemporaneidad, no por su rigor ni su riesgo de “arte verdadero”. Para llegar a esa distinción y a un pensamiento sobre el arte que rebase lo histórico, hay que ir más allá del recuento y sumergirse en las profundidades de la filosofía del arte: la historia del mismo no es suficiente para ser un crítico, del cual, en todo su sentido, uno esperaría perspectivas creativas y no juicios sumarios. Cuando Lésper afirma con toda la fuerza del sermón que el performance es un arte conformista —habría que saber qué es lo que ha visto, qué ha leído y cuáles han sido sus parámetros de discernimiento, si es que los hay—, pierde de vista que el fantasma del conformismo artístico asedia no sólo al performance sino a todo artista que no mantenga una vigilancia sobre sí mismo, que no lance preguntas, que se entregue a los programas institucionales y al explotador mercado del arte. Asimismo, este conformismo asedia con igual rigor a todo crítico de arte que no pueda hablar más que desde una ofensiva teórica, sensacionalista, carente del contacto con la praxis, teatralizada en su peor sentido.

Retomo lo anterior para decir que, más allá de la crítica devastadora, la filosofía del performance tiene la tarea de inventar aquellos conceptos

que nos ayuden a pensarlo en todas las ramificaciones eventuales e intelectuales a las que da lugar, en tanto que terreno de emergencia: como “reflejo de las subjetividades contemporáneas” y “teatro del proceso”, dirá Alan Badiou;³ como disposición material de una idea, como grado cero del guión, como deslocalización nómada del teatro y no como efecto residual del mismo; como ejercicio escénico de una tendencia vitalista; como acontecimiento de barricada; como “práctica artística contemporánea”. Las problemáticas son muchas. Creo necesario, entonces, rebasar la descripción e ir hacia la savia filosófica de su *irrepetibilidad* en la que tanto la acción como el pensamiento nacen y mueren como un ser vivo, y para eso, me parece, es de vital importancia involucrarse físicamente con la teoría y hacer laboratorio desde la curiosidad inclasificable del artista investigador y del investigador artista, en un cruce de fronteras donde la teoría puede ser más que la búsqueda de una verdad gregaria.

3. La filosofía performativa como estética de la existencia

Más que como teoría, la performatividad de la filosofía se traduce como evento, como fenómeno *kairológico* en el que la irremediable finitud del presente cobra sentido y las referencias históricas tienen la función de un *atrezzo* para su actualidad, no en términos de vanguardia o moda, sino de presencia. El objetivo es también situar la filosofía más allá de su carácter académico y elevado, en el pensamiento de todos los días, en las experiencias prácticas, en las escenas sociales que nos permiten pensar a través de experiencias colectivas.

Llamo a mi aproximación filosófica al performance una estética de la existencia que piensa al arte acción como una reflexión *in situ* sobre el devenir, una filosofía de la pérdida cuyo laboratorio de experimentación y epicentro es el cuerpo del ejecutante o *performer*. He hablado antes del arte como manifiesto intelectual, y postulo al artista como animal filósofo; desde este punto de vista, el accionista es la práctica viviente de una postura intelectual que hace una revisión genealógica del cuerpo como constructo social. Si bien los desenvolvimientos de la contemporaneidad en el arte son muy diversos, el cuerpo —en su efectividad, como presencia transgresora y transgredida— es un elemento enfáticamente presente que cuestiona en su ejercicio artístico los conceptos sobre los que está social,

³ Alan Badiou (1905-1996): Filósofo, dramaturgo y novelista francés, autor, entre otras obras importantes en torno al concepto de “acontecimiento”, de un libro fundamental para el investigador escénico: *Rapsodia por el teatro* (Málaga: Ágora, 1994)

religiosa y políticamente montado. En este terreno, el arte acción es clave para hablar de las condiciones del arte contemporáneo, mismo que en el fondo es una crítica artística del arte: el fenómeno escénico en el que el dúo cuerpo-acción cuestiona la función de las categorías estéticas y morales impuestas a las obras y la contemporaneidad como metarreflexión del arte sobre el arte. Su carácter orgánico, la materialidad del acontecimiento, donde producción y recepción tienen lugar al mismo tiempo, disolviendo con ello la idea de obra, es una buena plataforma para plantear la problemática de lo que pueda concebirse como esencia, como identidad.

La renuncia a la permanencia de la obra, la defensa de su fragilidad para entregarla luego a la desaparición, forma parte de la crítica que la contemporaneidad artística hace al arte moderno en al menos estas dos expresiones: la instalación y el performance, ambas manifestaciones de un arte satisfecho con su propia desaparición, de una postura intelectual que se gesta desde una filosofía de la pérdida, de la finitud, del tránsito. El arte viviente hace una crítica del deseo de eternidad que caracteriza a las ideologías totalitarias y, al afirmar el devenir, la fuerza anónima —dado que el autor y el artista desaparecen como individuos, reforzando la vivencia de la fragilidad— es un arte trágico porque señala a la muerte, a la disolución de lo que parece estable; porque escenifica, y de ahí su teatralidad, el inapelable naufragio de las construcciones del hombre, sometidas a la fortuna, a los giros del destino, a la profundidad incognoscible.

Es en el giro performativo que el arte contemporáneo va a asistir al fin de los paradigmas. En ese mismo sentido, la *poiesis* vital que acontece en las artes de la desaparición da mucho que pensar como un catálogo de prácticas que pone en vilo los conceptos de identidad, verdad, yo, sujeto, e incluso de cuerpo. Esta problematización *in situ* hace del performance no sólo un tema para la historia o la filosofía del arte: también es un problema que, desde mi particular punto de vista, cuestiona a la filosofía misma como pensamiento de academia desde el uso del cuerpo-carne como dinamita de valores gregarios, tanto estéticos como morales. De lo que se trata es de hacer filosofía pensando la teatralidad *poiética* como *praxis* crítica del dualismo que fundamenta la desvalorización del cuerpo, materia insustituible de la vida y de la *poiesis* sobre la que se sostienen tanto el teatro como el performance, formas de teatralidad y disciplinas cuya distancia entre una y otra no me resulta un problema fundamental, porque en su acontecer actual insistir en las diferencias y no en las cercanías

y contaminaciones es una tarea ahistórica que debería ya hundirse en el polvo de los archivos.

El arte que se sostiene en el cuerpo del artista, en sus diferentes niveles y manifestaciones (porque nunca es una entidad estable) es no sólo un acontecimiento ontológico, que marca un *cronotopo* donde aparecen nuevos entes, como señala Dubatti, sino también ético en un sentido radical: como terreno de transvaloración, esto es, como zona de experiencia y subjetividad donde normas, reglas y convicciones, o pierden su validez o se reconfiguran. El recorte ontológico que el acontecimiento trae consigo, la teatralidad poética en su carácter metafórico y oximorónico, pone en escena lo que a mí me parece una postura filosófica para la cual, como Nietzsche expresó, los conceptos son “el humo de una realidad que se evapora” (Nietzsche 2004, 56) y construye una zona de experiencia singular que favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa a través del cuerpo ejercitado en otros registros, específicamente como ente *poiético* efímero. La inevitabilidad de la presencia del cuerpo en la experiencia del hecho escénico como acontecimiento viviente, es una toma de postura: no importa cuánto nos esforcemos en borrar la carne, cuánto necesitemos creer que los sentidos nos engañan, que el corazón miente, el cuerpo siempre nos arrojará a la dimensión radical del dolor y el placer, de la abyección, de lo imperfecto. Por lo mismo, si la producción artística en tanto que acontecimiento es muy cercana al acontecimiento de la vida, la identificación ideológica del arte con lo bello es problemática. Y va lo mismo para la filosofía: dado que somos armazones potenciales de carne, la razón no puede ser disociada del incendio permanente del cuerpo que piensa.

Creo que la tarea contemporánea del arte (si es que debe tener una tarea) es un intento de redefinición no sólo de las distintas manifestaciones artísticas, sino de la misma concepción de lo que es el arte. Prefiero pensar en la marea de los conceptos múltiples, de las perspectivas para construir una filosofía del performance alimentada por la práctica del mismo como un acontecimiento que, desde mi experiencia, aterriza en el terreno de “lo filosofante”. La potencialización mutua de aquellos aspectos que parecerían oponerse, es lo que yo entiendo por teoría expandida, una forma de teorizar que proyecta la escritura en una escenificación de las ideas, dado que me parece que el pensamiento, en los términos que he venido señalando, no puede desvincularse de un desasosiego somático, de un movimiento adherido al cuerpo.

La porosidad de las fronteras artísticas y la desterritorialización del teatro (que nos permite hablar del performance como hecho escénico) tienen, desde mi punto de vista, una clara conexión con el eclipse de las certezas de Occidente, el cual produce modelos ontoestéticos que recuperan para el cuerpo su densidad ontológica. En este terreno, el performance es clave para hablar de las diversas dimensiones que ocupa el fenómeno escénico en el que el cuerpo lleva a cabo una tarea crítica: el cuestionamiento de las categorías estéticas y morales impuestas a las obras. Se trata también de diluir las fronteras entre arte y pensamiento, de ahí que defienda la práctica escénica del performance como un acontecimiento filosófico que abre líneas de reflexión para la actividad escénica, pero también para la filosofía, no sólo como discurso teórico, sino como práctica.

En términos filosóficos, seguramente utópicos e idealizantes, me refiero al arte acción como una manera de pensar y vivir a martillazos para subvertir el régimen judeocristiano y la ideología totalitaria y capitalista del progreso que nos han llevado a perder la brújula ética y humanista, lanzándonos a una cultura y una sociedad que se muestran desahuciadas; no es exagerado decir que, en este sentido, hacer del cuerpo el centro de gravedad del individuo es siempre un acto político, un activismo anarquista. El performance es el lugar que Artaud soñó para el teatro como laboratorio de la consciencia. El teatro de la crueldad, una práctica inalcanzable de teatro puro, sin representación, es una preocupación filosófica y una actitud profunda del espíritu a las que todo artista debería atender. Confieso que tanto Nietzsche como Artaud impactan con gran fuerza en las artes vivas para establecer una crítica de las ideologías que instrumentalizan el cuerpo, poniendo en escena lo que Nietzsche soñó para el pensamiento: un pensamiento nuevamente trágico, que se sabe efímero, que no puede ser conservado como zona de experiencia, en el que (retomo palabras del pensador francés contemporáneo Gilles Deleuze) “Es preciso el esfuerzo del pluralismo, el poder de la metamorfosis, la laceración dionisiaca” (Deleuze 1994, 28-29). Es en este sentido en el que podemos hablar de que toda filosofía del hecho escénico que tome en serio lo efímero del acontecimiento, es una filosofía vitalista, trágica, existencialista. Me parece fundamental para una filosofía del arte insistir en ello con más profundidad si queremos desarrollar la idea del hecho escénico como acontecimiento perdido. Para ello, quizás nos sirvan más las metáforas filosóficas que los conceptos cerrados para hablar de un acontecimiento que sólo deja huellas y no soportes *in vitro*.

Hacer filosofía a partir del performance como hecho escénico es un ejercicio trágico porque como pensamiento está condenado a estar desgarrado existencialmente, dado que el pensador se pone a sí mismo como aquel que rastrea y sólo encuentra huellas, restos. Lo trágico de pensar el hecho escénico es más radical cuando hablamos del accionista, quien como figura filosofante renuncia a su propia obra en el momento en que se entrega a sí mismo a la finitud como acontecimiento artístico: el performer no construye ningún artefacto, no crea ninguna obra independiente de sí mismo: él mismo se convierte en huella de aquello que ha acontecido, en laboratorio corporal de una pérdida. Creo que es desde aquí desde donde hay que superar la diferencia entre actor y *performer*. La teatralidad del performance y la performatividad del teatro actual nos permiten hablar de hombres y mujeres que se escenifican a sí mismos como cuerpos vivos e historizados en devenir. No hay teatro ni performance sin la presencia aurática —poiética— de un cuerpo humano vivo en escena; no hay ni uno ni otro sin aquello que el cuerpo revela como encrucijada de fuerzas, energías y vectores, como sistema simbólico, receptáculo de códigos, y también como carne. Su teatralidad es algo que pasa gracias a los cuerpos en estado de acontecimiento, es decir, cuando el cuerpo supera, aunque comprendiéndolo, el cuerpo social, el de las lógicas de la mercancía que administran y reproducen las formas de dominación. En este estado, el cuerpo detona otras potencias, abre espacios de irrupción de fuerzas que fracturan la aparente unidad del régimen de organización de los cuerpos, reconstruyéndose a sí mismo en un acto olímpico de resistencia.

Pensar al hecho escénico desde una filosofía del cuerpo nos coloca en franca oposición al despliegue metahistórico de las significaciones ideales para percatarnos, como señala Foucault (1998), de que el comienzo de las cosas no es la identidad sino el disparate, y que la condena moral del cuerpo —como caída, como cárcel, como lugar del pecado, y también como objeto del poder— es una invención entre muchas y, por tanto, dispensable.

La filosofía del performance como filosofía performativa es una batalla contra las huestes de filósofos académicos y teóricos del arte que se preguntan por el arte pero nunca por aquello que ocurre en el artista. Es probable que haya que producir los acontecimientos para entender al arte acción desde las distintas y posibles perspectivas teóricas: producir el pensamiento desde la *praxis* como experiencia viviente que se padece y

que afecta. La filosofía performativa como vía para pensar el performance está aún en gestación y, antes que a definiciones, nos lleva a preguntas urgentes sobre qué hay en ella que no hay en la filosofía discursiva. La performatividad de la filosofía del performance nos acerca a la propuesta nietzscheana de unir arte, ciencia y vida en un ejercicio práctico de las ideas, permitiéndonos abrir el rango de interpretaciones posibles más allá de la sobriedad positivista, colocando un signo de interrogación al discurso descriptivo que aplica el sueño de la objetividad a un acontecimiento que fluye y desaparece. Si el arte acción es una expresión en la que se funden sujeto y objeto, si en él el arte y el artista son uno y el mismo, bien vale la pena, en un ejercicio al que he llamado teoría expandida, acercarnos al acontecimiento desde un vitalismo filosófico que requiere de fuerzas artísticas para comprometerse con el problema de la existencia que el propio performance pone en escena, sin que eso signifique anular la ciencia, y se trate más bien de dominarla y dirigirla hacia el valor estético de dicho filosofar.

Bibliografía

- De Alvarado, Dulce. 2015. *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*. México: Colección17.
- Austin, John Langshaw. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras* [en línea]. Página consultada el 23 de enero de 2016. http://revistaliterari-akatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf.
- Badiou, Alan “Un teatro de la operación”. Entrevista de Elie During [en línea]. Página consultada el 3 de marzo de 2015. <http://reflexiones-marginales.com/3.0/19-un-teatro-de-la-operacion/>.
- Danto, Arthur. 2004. “Arte y perturbación” en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, ed. Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro. Murcia: Cendeac, pp. 77-98.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007 *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2014. *El teatro de los muertos*. México: Libros de Godot
- _____. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michel. 1998. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.

- Gracias Traberó Mariana y Martín López Brie. 2013. "Territorios teatrales en expansión", en *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida.*, ed. Rubén Ortiz. México: Anónimo Drama-Carretera 45-Luciérnaga azul.
- Lésper, Avelina. 2015. "El cinismo de la crueldad: Hermann Nitsch" [en línea.] Página consultada el 5 de marzo de 2015. <http://www.avelinalesper.com/2015/03/el-cinismo-de-la-crueldad-hermann-nitsch.html>.
- . 2008. "Asesinar al *performance*" [en línea]. Página consultada el 9 de octubre de 2015. <http://www.avelinalesper.com/2008/12/asesinar-al-performance.html>.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *Crepúsculo de los ídolos*. México: Alianza Editorial.
- Ordoñez Díaz, Leonardo. 2011. "Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXVIII.1: 127-152.
- Obregón Rodolfo. 2013. "Introducción", en *Terra Ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*, ed. Rubén Ortiz. México: Anónimo Drama-Carretera 45-Luciérnaga azul.
- Phelan, Peggy. 2011. "Ontología del *performance*: representación sin producción", en *Estudios avanzados de performance*, ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: FCE, pp. 91-121.
- Salabert, Pere. 2013. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

Fecha de recepción del artículo: 29 de octubre de 2015.

Fecha de entrega de versión revisada: 9 de septiembre de 2016.

Documento

El giro post-performativo

Nikolaus Müller-Schöll

Presentación

Nikolaus Müller-Schöll, sucesor de Hans-Thies Lehmann en la cátedra del Instituto de Estudios Teatrales en la Universidad Goethe de Fráncfort, reflexiona en este texto sobre la incorporación consciente del *live art* (arte vivo) en espacios de exhibición tradicionalmente reservados para las artes visuales.

La primera experiencia relatada gira en torno a la pieza *This Situation* del artista británico-alemán Tino Sehgal (1976), presentada en la exposición de arte contemporáneo *Documenta*. Esta muestra, comparable por su dimensión e importancia con la Bienal de Venecia, ocurre cada cinco años bajo una dirección artística distinta en varios puntos de la ciudad de Kassel. La edición número 13, con un acento manifiesto en la relación de los cuerpos con y en el espacio, tuvo lugar del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012 y estuvo a cargo de Carolyn-Christov-Bakargiev, historiadora del arte y curadora italoamericana. De manera simultánea, el festival de artes escénicas Ruhrtriennale, entonces bajo la dirección de Heiner Goebbels, cooperó por primera vez con el Museo Folkwang de Essen para organizar ahí la exposición *12 Rooms*: los curadores Klaus Biesenbach y Hans Ulrich Obrist convocaron a doce artistas internacionales para que exploraran las relaciones entre el tiempo, el espacio y los cuerpos en un igual número de habitaciones. Entre los invitados se incluía al mismo Sehgal y a Marina Abramovic (1946), figura paradigmática del arte del performance. Unos meses antes, en marzo y abril de 2012, la galería de arte contemporáneo ZKM de Karlsruhe había albergado la exposición *Moments. Una historia del performance en 10 actos*, una retrospectiva que incluía la documentación de una pieza de Abramovic, así como la re-escenificación y exhibición de algunos trabajos de otras nueve pioneras del performance.

A partir de estas observaciones, Müller-Schöll lanza una hipótesis sobre la evolución crítica del arte del performance y plantea un “giro post-performativo” (en referencia al “giro performativo” establecido en las ciencias sociales y las humanidades durante los años cincuenta y sesenta) para aproximarse a este cambio de paradigma.

María Fernández Aragón

Tino Sehgal y la entrada del arte del performance en el museo

En la entrada de la sala casi completamente oscura se ha formado una aglomeración. Algunos quieren salir, otros entrar. Estos últimos, al parecer, no quieren verse implicados en algo de lo que no tienen una visión completa y que, en sentido literal, les resulta poco familiar (*unheimlich*), mientras que aquéllos no saben si esta masa aglomerada en la entrada es parte de la obra de arte o si más bien es algo que la oculta de su mirada. Así que se tarda algo en llegar a esta gran habitación que, tanto en la altura como en su ligera disolución, tiene el encanto de un salón de baile en decadencia. Y cuando uno por fin ha entrado, lo primero que ve es: nada. O mejor: casi nada. Pues uno de hecho ve esquemáticamente que algunos bailarines —o cuando menos *performers* que bailan— se mueven alrededor. Hay uno a mi lado. Siento su respiración, oigo sus movimientos —aun sin verlo— cerca de mí. Hay otros no muy lejos, pero de ellos no tengo la certeza de si son visitantes como yo o *performers* y, como tales, parte de la obra de arte viviente que ocurre en este peculiar espacio, al que hemos accedido desde el patio trasero de la casa de los Hugonotes, en pleno centro de Kassel.

Poco a poco se acostumbran los ojos de los visitantes a la oscuridad de la sala, que durante 100 días —el tiempo que dura la exhibición *Documenta 13*— se ha convertido en un espacio temporal para el arte. Habrán pasado entre diez y quince minutos cuando uno se pregunta de pronto a dónde se ha ido a recluir la oscuridad. Será que la luz, que fluye parca e indirecta desde las cenefas del cielo raso hasta el espacio, se ha modificado tan lentamente que nadie lo ha notado, o que el ojo, este músculo indolente, se han acostumbrado a la oscuridad de modo que ahora pueden ver en las sombras como si estuviera iluminado. Como quiera que sea, uno puede ahora identificar a quienes bailan como un grupo en el espacio. Se conocen entre ellos, conversan sobre las condiciones del trabajo, organizan juegos o animan a bailar, por ejemplo, con *Good Vibrations*, la canción pop interpretada por los Bee Gees que suena electrónica (aunque de hecho la música es producida por los mismos *performers*, que cantan y hacen sonidos en vivo). Actúan según reglas que nosotros, los visitantes, no conocemos, pero de las que podemos inferir que condicionan estrictamente hasta qué punto estamos incluidos en el juego y a partir de qué punto quedamos excluidos de él.

Después de pasar más tiempo en el salón nos damos cuenta de que todo este espacio es también —o quizá, sobre todo— un espacio de exhi-

bición frente al portal de la puerta de entrada. Ahí, donde antes nosotros llegamos titubeantes e impedidos en el acceso por el retraso de otros indecisos, aparecen ahora otros. Se quedan parados en la brillante luz del día, apartados de la oscuridad, esperan en el umbral, se retractan y ofrecen para nosotros, a querer o no, un espectáculo: los minutos, no, los segundos, en los que no supimos nada los unos de los otros. Y mientras que sus ojos todavía deben acostumbrarse a la oscuridad, para nosotros es como si ellos irrumpieran en nuestra comunidad, como si nosotros tuviéramos que enseñarles cómo son las cosas aquí dentro.

This variation, así se llama el trabajo del bailarín y economista Tino Sehgal, quien crea “situaciones” en su arte, como él mismo las llama: encuentros fugaces. Esta instalación, ejecutada diariamente por un grupo de bailarines y bailarinas que vivió en Kassel durante los 100 días de duración de la exhibición *Documenta* de ese año, es quizá el ejemplo reciente más memorable de una forma de arte que oscila entre las artes visuales, el teatro, la coreografía y el performance, y para la cual se ha generalizado el nombre de *live art* en el mundo anglosajón desde mediados de los años 80.

Artistas como Walid Ra'ad, Rabih Mroué, William Kentridge o Jérôme Bel, por mencionar sólo algunos de los nombres que han estado representados en *Documenta*, sitúan elementos del teatro y del performance en espacios que hasta entonces estaban reservados principalmente a las artes visuales, o se trasladan a lugares fuera de los museos, los espacios de danza o el teatro para abrirlos a las artes. Estos artistas amplían el espacio y las posibilidades de las artes visuales y sus archivos, los desafían bajo el signo de lo *performativo*, del performance, de la *lecture performance* o de la situación y con ello ponen en duda —siguiendo la tradición de futuristas, surrealistas, situacionistas, accionistas y artistas de Fluxus o del *happening*— a la institución y su afán por contabilizar, enmarcar, catalogar, archivar y, en definitiva, convertir al arte en mercancía. Pero al mismo tiempo, y esto es una novedad, discuten también críticamente sus propias paradojas y su propia abstinencia con respecto a esta institución: por ejemplo, con relación a las pretensiones —consideradas indiscutibles durante mucho tiempo— de presencia, fugacidad e inmaterialidad.

Esta forma artística tiene actualmente una alta demanda: instituciones de escala mundial como el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Moderno (MoMA), la Tate Gallery de Londres o la Bienal de Venecia, la han vuelto presentable. Por todas partes hay museos, grandes exhibicio-

nes y festivales que se dejan arrastrar por esta tendencia. Así, por ejemplo, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona puso a disposición del coreógrafo Xavier Le Roy sus espacios de exhibición como lugar de presentación para su *Rétrospective* a inicios del año 2013; el Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe presentó, por las mismas fechas, una exhibición en vivo sobre performance en la danza y las artes visuales bajo el título *Moments. Una historia del performance en 10 actos*, y durante la Trienal del Ruhr del mismo año se pudo visitar los trabajos de doce artistas del campo del performance y del *live art* en el Museo Folkwang de Essen en una exposición titulada *12 Rooms*. Varias publicaciones de fechas recientes han hecho un seguimiento más o menos crítico de esta forma artística, tanto en sus diferentes manifestaciones como en su trasfondo.

The Artist is Present

Ninguna otra artista ha contribuido en tal medida a la entrada del arte supuestamente fugaz del performance en los museos como Marina Abramovic, de quien también se mostraron trabajos en las mencionadas exhibiciones de Essen y Karlsruhe. En el año 2010, el curador Klaus Biesenbach presentó una gran retrospectiva de su trabajo bajo el título *The Artist is Present* en el museo de arte quizá más reconocido del mundo, el MoMA de Nueva York. La propia artista estuvo presente —como el título anunciaba en alusión directa a la frase común de las invitaciones para inauguraciones— durante todo el tiempo de apertura del lugar de exhibición: estuvo sentada diariamente diez horas, inmóvil, en una silla frente a una mesa, y ofreció a una enorme fila de asistentes la posibilidad de tomar asiento frente a ella y observarla en silencio. Siguiendo el trabajo de Abramovic, ilustrado por el amplio catálogo de la exhibición en Nueva York, así como por el documental cinematográfico *The Artist is Present*, se puede ejemplificar, quizá de la mejor manera posible, en qué consiste la “ampliación performativa” que se promete en los museos de artes visuales bajo el signo del *live art*.

El propio cuerpo y sus límites fueron el tema de los performances legendarios con los que Abramovic se dio a conocer desde 1973 en este género artístico, entonces considerado radical. En *Rhythm 10* apuntó con diez cuchillos a los huecos que quedaban entre los dedos separados de sus manos, lastimándose cada vez que lo hacía. En *Rhythm 0* se entregó a un público que tenía la oportunidad de maltratarla a su antojo con los objetos

expuestos en una mesa, desde un lápiz labial, pasando por un látigo y hasta llegar a una pistola cargada. En *Lips of Thomas* bebió un kilo de miel y una botella de vino, se cortó la mano con los vidrios de la botella rota y se rajó una estrella en el vientre con una navaja de rasurar, se flageló con un látigo y se torturó con un calentador eléctrico, yaciendo sobre un bloque de hielo. “Ningún ensayo, ninguna repetición, ningún fin predecible” eran las reglas estrictas, y más tarde se certificó un “enfoque eminentemente masculino” hacia el arte, como “heroísmo” o el juego constante con el riesgo de ser asesinada. Siguió la segunda fase de su trabajo, los trabajos conjuntos con su pareja alemana Ulay, en los cuales reaparecía constantemente el tema de la repartición de roles según el género. Pero a partir de comienzos de los años 90, Abramovic comenzó a despedirse parte por parte del paradigma anterior. Ya desde *Biography* de 1993 trabajó con un marco teatral convencional. Desde 2005, año en el que reinterpreto siete de sus performances clásicos, considerados canónicos por ella misma, y desde que empezó a reclutar jóvenes *performers* para las “re-actuaciones” (*reenactments*) de sus trabajos, confundió a los analistas de su trabajo.



• 12 Rooms, Marina Abramović: *Luminosity*, Ruhrtriennale 2012.
© Jörg Baumann/Ruhrtriennale, 2012.

En la exhibición *12 Rooms* en Essen, Abramovic mostró el *reenactment* del trabajo *Luminosity* del año 1997. En aquel entonces, la artista del performance permaneció ocho horas seguidas bajo la luz de un reflector, casi sin moverse, frente a una pared blanca rectangular, desnuda, con los brazos extendidos hacia los lados, mismos que alzaba y bajaba, montado el sexo sobre un asiento de bicicleta, sostenida por dos pedestales y asideros. Dicho performance refería y desafiaba a la imaginería cristiana de Occidente, pues la artista, en la pose de Cristo en la cruz —pero también del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci—, citaba la tradición artística de Occidente y al mismo tiempo la modificaba significativamente. La representación del Crucificado al igual que la del hombre-medida de lo humano, así como la tradición de los retablos que surge de ellas, son confrontadas en el performance duracional de Abramovic con aquello que han excluido desde el principio: de manera muy evidente, con el cuerpo femenino desnudo, cuya diferencia sexual queda marcada por el fállico asiento de bicicleta, pero también con el tiempo y la intensidad del sufrimiento, de la lógica de la víctima sustituta y de la disociación entre víctima y *voyeur*. La tradición artística del museo quedó paradigmáticamente deconstruida a través de un performance que se servía de la tradición icónica para darle un nuevo giro. Un *reenactment* blasfemo de la crucifixión de Cristo: la artista se sacrifica y exhibe así el sacrificio de la mujer como lo Otro de la tradición masculina fundamentada en Cristo como víctima.

En la repetición de esta acción pasa, no obstante, algo distinto: ahora se alternan las actrices cada 30 minutos. Se trata de mujeres jóvenes que recuerdan a modelos y que se exponen con seguridad al contacto visual con los visitantes. En lugar del acto de Abramovic que fundó una nueva tradición, se ofrece a los ojos sólo su repetición teatral. Es una exposición verdaderamente emblemática de la transición de la supuesta presencia de un acto —reiterada una y otra vez como mantra—, que recuerda a los mártires y las tradiciones meditativas, a su representación: [el paso] del acto fundacional paulino a la iglesia. Pero la repetición del performance modifica en retrospectiva también la comprensión de la primera ejecución. Hace evidente que incluso el presunto primer performance, como lo formula el crítico de arte y filósofo Arthur C. Danto, debe ser por su propia naturaleza una “unidad doblemente escenificada”: “El mero problema de la conservación nos obliga a reconocer la existencia de algo como una partitura —o un guion— y luego la representación a través del performance que requiere la partitura” (2010, 30). De esta manera, Abra-



• *12 Rooms*, Marina Abramović: *Luminosity*,
Ruhrtriennale 2012. ©Jörg Baumann, 2012.

movic dijo alguna vez que ella querría ejecutar en estos tiempos los performances clásicos así como uno puede tocar Mozart de nuevo. A fin de cuentas, la película que documenta la exhibición del MoMA colabora en la escenificación de la artista como una productora de acontecimientos fugaces, irrepitibles e incalculables; pero en el intento de transportar la sensacional retrospectiva de Abramovic al cine muestra, sobre todo y sin querer, hasta qué punto estos acontecimientos son productos de la institución —de los curadores, de los agentes, del mercado, de los medios— bien calculados, pensados para su repetición y profesionalmente elaborados, a disposición de los cuales la artista se ofrece voluntariamente. Aunque la exhibición en el MoMA no es la primera que está marcada por tales paradojas, también otros performances en vivo de Abramovic operaban contra su desaparición y se abrían al vilipendiado mercado de arte al vender imágenes de los mismos.

Así de incidentales como parecen este tipo de acercamientos al libro y al documental, así de radicalmente sacuden, no obstante, las diferencias sobre las cuales se basa la suposición de un giro *performativo* en las artes, al igual que la distinción del *live art* de otras obras de arte, tomadas por menos “vivas”. Tal como lo expone Sandra Umathum (2014) la práctica artística de Tino Sehgal puede ser concebida particularmente como reacción a semejantes aporías de la heroica tradición del performance. De manera más radical que sus predecesoras y predecesores, Sehgal aspira, por una parte, a una “materialización inmaterial” de su arte: prescinde de cualquier objeto material, de cualquier libreto, boceto, guión, incluso de contratos escritos; elige conscientemente las formas de representación de la danza y el canto y prohíbe, a diferencia de Abramovic y otros artistas del *live art*, todo registro fotográfico. En este sentido se resiste con sus “situaciones” a una buena parte de las estrategias mercantiles y absorciones por parte de, por ejemplo, los curadores. El visitante de *Documenta* se pudo formar un concepto en particular de esto: ninguna persona del servicio de información telefónica podía decir dónde y cuándo se presentarían los *performers* de Sehgal. Las prometidas respuestas por correo o teléfono tardaron en llegar. Y quien como último recurso buscaba el trabajo de Sehgal en el libro de acompañamiento de la exhibición, era remitido en el índice a las páginas 408 y 438. En la página 408 encontraba uno la engañosa referencia al Grand City Hotel Hessenland, en el cual uno buscaba en vano la entrada al mencionado trabajo. Y la página 438 del gordo catálogo verde, que dedicaba a cada obra una página a dos columnas con fotos e información en dos idiomas, esta anhelada y buscada página, faltaba por completo: de la 437 seguía la página 440. Pero al mismo tiempo Sehgal no pretende, como señala Umathum y a diferencia del arte del performance de los primeros años, que él puede sustraerse del mercado, de la institucionalización y de las leyes de la economía basada en productos. Más bien intenta descubrir qué “es posible al interior de estos procesos conocidos de producción y consumo”, al interior del mercado y de las instituciones museísticas. Si bien la forma de manifestarse de sus obras es también inmaterial, no-icónica y fugaz, un encuentro de intérpretes y visitantes en un espacio de negociaciones que posibilita una “confrontación con el propio ser en tanto que otro” (Umathum), estas obras se remontan, no obstante, a un proceso de ensayos y a claras delimitaciones, y los derechos de presentación se venden según todas las leyes del mercado, aunque las presentaciones deban llevarse a cabo bajo la supervisión de Sehgal y según las reglas impuestas por él.

La libertad en la máquina

Es así que se ensaya, se repite y el final está claramente determinado. ¿Qué queda entonces de las aspiraciones con las que alguna vez naciera el arte del performance? ¿Y en qué consistían éstas en su núcleo? Una y otra vez surgen aquí los dos conceptos de lo performativo y del “acontecimiento”. Los estudiosos del arte y del teatro consideraron al arte del performance de la generación heroica como una evidencia de que en el nuevo arte ya no se trataba de crear una obra, sino que, más bien, se trataba de crear acontecimientos de manera performativa. Pero se dejó de lado una complicación en la relación de lo performativo con el “acontecimiento”, la cual sale a la luz en el rechazo post-heroico de Tino Sehgal del arte del performance lo mismo que en la nueva bibliografía sobre Abramovic y en el documental sobre su trabajo en Nueva York.

Jacques Derrida formuló esta complicación con mayor claridad hace algunos años, refiriéndose al concepto del “acontecimiento”. En una tradición de pensamiento que se remonta al “viraje” (*Kehre*) de Heidegger, este concepto del “acontecimiento” denota una categoría de la interrupción o de la apertura que dinamita todos los conceptos, tradiciones y categorías: el momento en el que, de modo imprevisible todas las formas de expresión institucionalizadas, convencionalizadas y controladas se desbordan, o más aún, se toman por sorpresa. Sobre este tipo de acontecimiento, en el que uno quizá pueda volver a encontrar la intención de las artes *performativas*, escribió Derrida en uno de sus textos tardíos con el provocativo título “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento” (2009): “Un acontecimiento puro, y digno de ese nombre, abate tanto lo *performativo* como lo constatativo. Algún día será preciso sacar todas las consecuencias de ello”. Como expone el filósofo deconstructivista, todo acto *performativo*, que en principio debería crear un acontecimiento imprevisible, se rinde ante la ley de la “iterabilidad”: el acto supuestamente único debe —para ser percibido como tal— inscribirse desde el principio en un orden simbólico y con esto también en una lógica de la repetición. En este sentido, sin embargo, se distingue radicalmente lo *performativo* de aquello que se ha definido en la filosofía como “acontecimiento”. Refiriéndonos al performance y al *live art*, podríamos decir que lo imprevisible, el anhelado “acontecimiento” sólo puede darse en negociación con la institución, que ni los artistas ni los espectadores pueden disponer de él y que, en cualquier caso, no se puede producir performativamente. Hay

algunas evidencias de que, con los trabajos de Tino Sehgal y con el giro realizado involuntariamente por Abramovic, esta visión de las cosas ha encontrado cabida en el contexto del arte del performance y del *live art*, hasta entonces todavía subliminalmente dominado por la lógica de la filosofía del sujeto y de la conciencia. Sin embargo, no todo arte futuro en este campo podrá remontarse a esta visión de las cosas, pues, para decirlo al final de una forma un tanto simple, lo que aquí ha tenido lugar es un giro post-performativo.

Traducción del alemán al español: María Fernández Aragón

Bibliografía

- Documenta*. 2012. *Das Begleitbuch / The Guidebook (13)*. Ostfildern.
- Danto, Arthur C. 2010. "Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic", en *Marina Abramovic: The Artist is Present*, ed. Mary Christian. Nueva York: The Museum of Modern Art, pp. 28-35.
- Derrida, Jacques. 2009. "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento". *Proyecto Derrida* [en línea]. 15 (mayo). Recuperado el 22 de marzo de 2017 de: <http://proyectoderrida.org/cierta-posibilidad-imposible-de-decir-el-acontecimiento/>
- Umathum, Sandra. 2014. *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: Transcript Verlag.

Testimonio

Testimonio eXcéntrico: el performance de matrimonios en desvío colectivo

Alonso Alarcón Múgica

A mediados de 2016 participé como *performer*¹ en la pieza *Matrimonios / Desvío colectivo*, realizada el 21 de julio en Santiago de Chile como una forma de denunciar la violencia de género y hacer un llamado a favor de los derechos igualitarios. El performance se presentó dentro de la ruta de arte en calle “Memoria y Violencia” del x Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, cuyo tema ese año fue “lo eXcéntrico: disidencia, soberanías, performance”.

Para el Encuentro, que cada dos años reúne en diferentes países a artistas, académicos y activistas de todo el continente americano, la agrupación brasileña Desvío Coletivo² hizo circular una convocatoria por redes sociales invitando a *performers* mujeres y hombres para participar como artistas de la pieza *Matrimonios* que, junto con los artistas del colectivo brasileño, recorrerían las calles del centro de Santiago de Chile “en nombre del amor libre” como parte de los performances urbanos presentados dentro del Encuentro *eXcéntrico*.

La convocatoria solicitaba personas interesadas en pronunciarse en contra de la violencia de género. Los participantes tendrían que asistir a un taller titulado *Matrimonios*, con los creadores brasileños Marcos Bulhões y Marcelo Denny, realizado en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en el cual se trabajarían las acciones del performance. Por último, pedían contar con un traje de novia o novio respectivamente. Yo estaba realizando en las mismas fechas una gira por Chile como bailarín de la coreografía *Homine* de Lukas Avendaño, en la cual trabajamos sobre deconstrucciones de la masculinidad hegemónica con la compañía de danza contemporánea Ángulo Alterno (Veracruz, México). Al leer la convocatoria, llené mi formulario de participante y conseguí un traje de novio (saco, pantalón, zapatos y corbata negros, camisa blanca y cinturón) en menos de tres horas.

¹ Utilizo el término “*performer*” en esta pieza para enfatizar el rol de un artista que desarrolla acciones, “que destaca la corporalidad expresiva y afectiva de los realizadores por sobre el significado de sus acciones [...] para distinguirlo del actor de teatro dramático o representacional” (ver Prieto, En prensa).

² Red de creadores en escena performativa con sede en la Universidad de São Paulo, Brasil.

Ser gay en Chile

Tuve la oportunidad de vivir en Chile de 2006 a 2009, por lo que, en mis memorias como gay inmigrante mexicano, hay capítulos marcados por la dificultad para expresar de forma libre el amor homosexual y establecer una relación de pareja con un hombre chileno. Siempre pensé que el pasado de la dictadura dejó cicatrices y ataduras sociales que aún permanecen, pues en Santiago conocí a pocos amigos gays que se manifestaran abiertamente amorosos en la calle. Los afectos y las muestras de atracción se guardaban para los interiores de los bares gay del barrio Bellavista, el cine porno Mayo del pasaje Plaza de Armas, las saunas o la intimidad de la alcoba.

En mi experiencia, ser abiertamente gay en Chile (como en otros países) no es un asunto fácil de manejar, aún predominan los prejuicios y la falta de políticas públicas en lo relacionado a la diversidad sexo-genérica. Sin duda, las experiencias vividas años atrás en este país, me hicieron asumir, como un asunto importante y urgente, el integrarme como uno de los *performers* del Desvío Coletivo para corporizar una postura política de manifestarme en contra de la violencia de género y a favor de las diversidades.

Taller de *Matrimonios*: ¿Preparar un desvío colectivo?

En lo que se refiere a las características que debe tener un performance, hay artistas, como la mexicana Elvira Santamaría, que defienden su cualidad efímera y alejada de la representación (ver Santamaría 2005). En tanto se trata de un acontecimiento, sostienen, el performance no debe ensayarse, pues se convertiría en una obra teatral. En otra línea están los que ponderan que el performance puede contener una estructura básica para la realización de las acciones, una preparación, música específica, vestuario acorde a la intencionalidad del autor e incluso un maquillaje predeterminado, elementos que en su conjunto causan un efecto previamente estudiado. Es decir, su estructura *escénica* es parte fundamental de su pronunciamiento político, como es el caso del trabajo de Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra. Podemos decir que Bulhões y Denny se suscriben en este segundo grupo de *performers*. Piezas como *Cegos* (*Ciegos*) y *Matrimonios*, han sido presentadas en repetidas ocasiones y en diversas ciudades como acontecimientos públicos para los cuales el Desvío Coletivo convoca a artistas de la localidad a sumarse al performance.

Si bien yo tenía una idea general del propósito de la pieza con la información de la convocatoria, no fue sino hasta el taller que mis imaginarios y expectativas en torno a este performance se empezaron a desplomar, confrontando mis prejuicios como *performer* gay para abordar la diversidad y entonces expandir las formas desde mi propia experiencia de manifestar el “amor libre”. Asistimos al taller 12 artistas provenientes de Brasil, Chile, Costa Rica, México y Portugal: seis mujeres y seis hombres. Bulhões y Denny se presentaron brevemente y expusieron su intención por “deconstruir la versión hegemónica del matrimonio heterosexual” con la pieza *Matrimonios*.

Explicaron que se trataba de una intervención urbana que, por medio del distanciamiento poético y crítico de la imagen clásica del matrimonio cristiano, cuestionaba la imposición de la norma heteronormativa y monógama como instrumento de control social de las relaciones. Fernanda Pérez, integrante del Desvío Colectivo, nos explicó que realizaríamos una ruta por sitios que ya estaban elegidos para realizar la acción, lugares de la ciudad donde se vivió algún tipo de violencia de género, con el fin de describir un mapeo parcial de intolerancia contra la diversidad sexual y amorosa en Santiago de Chile.

La estructura del performance

Se nos propuso la siguiente ruta de acciones para el performance. De inicio la pieza mostraría a seis parejas hetero-normadas, es decir, seis “novios” y seis “novias” con la vestimenta formal de un matrimonio, listos para hacer una sesión de fotografías y video en lugares con valor simbólico en la ciudad. Se buscaría imitar la práctica de los matrimonios tradicionales que realizan bodas colectivas y salen a tomarse la foto de forma grupal. La acción incluiría besos de amor del “novio” con la “novia”. Bulhões sería el camarógrafo del video y Denny el fotógrafo oficial de las seis parejas.

La indicación fue que, después de algunos besos entre “el marido” y “la mujer” en plena sesión fotográfica, los *performers* teníamos libertad de cambiar de parejas, besar a otras y otros *performers* y subvertir, a través de los besos, la estructura binaria del amor hetero-normado, es decir, teníamos libertad de besar colectivamente a varios hombres y a varias mujeres de forma indistinta. La acción finalizaría con una caminata urbana “en deconstrucción”, pues dependiendo de con quién quedaras al final, te

trasladarías de la mano de una mujer o de un hombre o de varios entrelazados, hasta llegar al siguiente sitio y volver a retomar la primera imagen del matrimonio monógamo heterosexual. Así se retomaría la secuencia a lo largo de siete estaciones. En la séptima y última locación, al finalizar el intercambio de parejas, nos iríamos despojando de nuestras vestimentas de novios hasta quedar únicamente en ropa interior. En seguida, y a modo de conclusión, cortaríamos con tijeras uno de los vestidos de novia como una forma de enunciarnos por la libertad.

Cuando los directores terminaron de explicarnos la estructura de la pieza y sus acciones propuestas, algunos de los participantes del taller cuestionamos ese inicio con la imagen de la pareja monógama heterosexual. ¿Por qué no presentar de una vez la diversidad y multiplicidad de parejas que pueden existir hoy en día? ¿Por qué no integrar a un travesti, a una transgénero, la pareja gay, la pareja de lesbianas o los que creen en el poliamor?

Bulhões y Denny nos hicieron ver que, para poder insertar los diálogos sobre la diversidad en un contexto donde no es algo abiertamente aceptado, era necesario filtrarnos a través de los códigos sociales del matrimonio convencionalmente aceptado. Así, una vez que estuviéramos con el público realizando aquella foto colectiva de los seis matrimonios, podríamos deconstruir los imaginarios simbólicos del amor interpersonal, interrogar aquello que es normado frente a aquello que aspira a la libertad.

Entre los doce *performers* había de todo, digamos una diversidad sexo-genérica bastante bien representada: lesbianas, heterosexuales, homosexuales y bisexuales. Yo al menos ya había elegido al que quería de marido para el performance en cuanto llegué al salón, hasta que colocaron las reglas del juego y entonces todos mis preconceptos se vinieron abajo, me di cuenta que sería necesario besar también a mujeres. Así que elegí *performar*³ mi propia idea del matrimonio monógamo con otro hombre, “casándome” primero con una mujer. La monogamia sería subvertida a través de los besos con once personas, besos realizados por el amor libre para desafiar el conservadurismo de la sociedad chilena.

³ *Performar*, forma verbal que tomo del sentido que Diana Taylor otorga al *performance* como “una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor 2011, 8).

Los acontecimientos

A la mañana siguiente nos preparamos muy temprano para salir de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y recorrer caminando la Plaza de Armas, el Paseo Ahumada, la Puerta de Morandé 80, el Palacio de la Moneda, la Plaza de la Constitución, la casa ubicada en Londres 38 y finalizar en el Parque San Borja, todos lugares emblemáticos en la vida política del país. Desde que iniciamos el recorrido, los transeúntes se involucraron con nosotros, nos gritaban bendiciones para esta nueva etapa en nuestras vidas, nos sacaban fotografías con sus celulares, hacían sonar los claxon de sus automóviles, nos aplaudían, había una atmosfera festiva en la que pude vivenciar la aceptación social por el rol de novio heterosexual.

Llegamos al quiosco de la Plaza de Armas e iniciamos la primera versión de la acción. Con los ojos cerrados empecé a besar a mi compañera. A partir de aquí, mi experiencia se transformó en un paisaje sonoro marcado por las afirmaciones y cuestionamientos de la gente que nos miraba. Pude oír “mira, un matrimonio colectivo, qué choro⁴”, “¡vivan los novios!”, “mira, se vinieron a sacar la foto todos juntos”, “¿qué wea⁵ es ésa?”, “¡¡¡cáchate, ahora se están besando las minas⁶!!!”, “oh, la wea desviada, ahora se cambió de pareja, no le alcanza con un solo marido”, “cachate esos weones⁷ maricones, dándose con todo entre ellos”, “oh, esas cabras⁸ andan confundidas, véngase pacá, mijita,⁹ que yo le enseño cómo”. Las sentencias enunciaban a una sociedad chilena en tensión con los temas de la diversidad sexual. Parecía evidente el desconcierto por lo que estaba ocurriendo con los matrimonios en pleno centro histórico de Santiago.

⁴ Expresión chilena para referirse en este caso a la palabra divertido.

⁵ Expresión chilena para referirse a cosa.

⁶ Expresión chilena para referirse a las mujeres.

⁷ Expresión chilena para referirse en este caso a los hombres.

⁸ Expresión chilena para referirse a las mujeres.

⁹ Expresión chilena para referirse en este caso a una mujer de buenos atributos deseada por un hombre.



• *MATRIMONIOS/Desvio Coletivo*, 2016, Puerta de Morandé 80, Santiago, Chile.
Foto de Gonzalo Dalgalarando.

Más adelante, ya adentrados en la vía peatonal del Paseo Ahumada, iniciamos la segunda secuencia de la acción. Esta vez el diseño sonoro era la voz de uno de los predicadores, sentenciándonos al infierno con la Biblia en mano “como en los tiempos de Sodoma y Gomorra”, citando pasajes bíblicos y evocando con gran fervor nuestro arrepentimiento por tal atrocidad, entre rechiflas y gente que gritaba “viva la diversidad sexual”, “somos un país libre”, “viva Chile”. Los ánimos se encendieron cuando llegamos a la Puerta de Morandé 80, punto climático para la “Ruta de Memoria y Violencia” del Encuentro Hemisférico por la carga simbólica

de esa puerta, por la que entraban y salían los presidentes de la República de Chile a la casa presidencial en el Palacio de la Moneda. Un ambiente sonoro de fiesta y gran alegría se dejaba sentir, pues en este punto se estableció un cruce con otras rutas de performances del Encuentro Hemisférico que estaban ocurriendo de forma simultánea. Al llegar a la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de la Moneda, ya nos esperaban cientos de participantes, quienes, con una gran algarabía, celebraban nuestro pronunciamiento por la libertad de amarnos unos a otros, sin importar nuestro sexo, nuestra preferencia sexual, nuestro género, nuestra clase social, nuestra raza o color de piel, nuestra nacionalidad o nuestra preferencia política.

Matrimonios del Desvío Colectivo me generó la experiencia de un tsunami provocado por acciones significativas que, si bien tomaron como pretexto el amor incondicional, de lo que se trató en realidad fue de remover las placas tectónicas en los sistemas de creencias socioculturales, colocando al cuerpo sexuado en el espacio público, un Chile que aún se debate entre la violencia de género y muchas otras violencias, como sucede en gran parte de América Latina. Buscamos visibilizar en los centros de poder simbólico de Santiago a las “otras sexualidades”, a las “otras formas de amar”, a las “otras formas de relacionarse con otras/otros” que la hegemonía patriarcal mantiene en el margen y en el anonimato.

Bibliografía

- “Desvío Colectivo”. 2017. *Facebook* [en línea]. Recuperado el 8 de enero de 2017 de <https://www.facebook.com/DesvioColectivo/>
- Hemispheric Institute of Performance and Politics. “Encuentro” [en línea]. Recuperado el 12 de enero de 2017 de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/encuentro>
- Montes, Rocío. 2012. “La muerte de un joven gay reabre el debate sobre la homofobia en Chile” [en línea]. *El País*, 27 de marzo, sec. Sociedad. Recuperado el 15 de enero de 2017 de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/03/27/actualidad/1332875522_330643.html
- Prieto Stambaugh, Antonio. En prensa. “¿Traducir performance? La representación subvertida” en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*, eds. Anne W. Johnson, Rodrigo Díaz y Adriana Guzmán. México: UAM-ENAH.
- Sabsay, Leticia. 2016. “Imaginario sexuales de la libertad: performatividad, cuerpos y fronteras”. Conferencia Magistral en el *XXIII Coloquio Internacional de Estudios de Género Sexualidad y Estado*. México: PUEG, UNAM.

- Santamaría, Elvira. 2005. “Apuntes sobre performance”, en *Citru.doc. Cuaderno de investigación teatral*, eds. Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. México: CITRU-INBA-Conaculta, pp. 64-67.
- Taylor, Diana. 2011. “Introducción”, en *Estudios avanzados de performance*, comps. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica.
- “Marcelo Denny de Toledo Leite”. 2017. *Uspdigital* [en línea]. Recuperado el 14 de enero de 2017 de <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=A7A2B09EC83A>
- “Marcos Aurélio Bulhões Martins”. 2017. *Uspdigital* [en línea]. Recuperado el 14 de enero de 2017 de <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=37A30C3518F3>

Sección general

Teatro documental: Entre la realidad y la ficción¹

Paulina Sabugal Paz

Resumen

A través del análisis de la obra *El rumor del incendio* del grupo de teatro mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, se pretende hacer una revisión de los orígenes del teatro documental y discutir las posibilidades que éste tiene como medio de comunicación, al mismo tiempo que confronta la realidad y la ficción y establece un diálogo entre la historia oficial (colectivo) y la historia personal (individual); esto bajo el entendido de que el teatro se trata al mismo tiempo de un discurso simbólico y una estrategia comunicativa.

Palabras clave: documento, historia, experiencia, social, comunicación, testimonio, representación.

Abstract

Documentary Theatre: between reality and fiction

Theater is both a symbolic discourse and a communication strategy. The aim of this essay is to review the origins of documentary theater, discuss its possibilities as a means of communication, and analyze the way it confronts reality with fiction by establishing a dialogue between official history (the collective) with personal history (the individual). The case under study is the play *El rumor del incendio*, by the Mexican theater group Lagartijas Tiradas al Sol.

Keywords: document, story/history experience, social, communication, testimony, representation.

¹ Este artículo es parte de una investigación para la tesis de Maestría en Comunicación en la Universidad Iberoamericana, intitulada "Teatro documental: una a/puesta en escena".

¿Qué es el teatro documental?

Actualmente, el teatro se enfrenta al dilema de generar un espectáculo local y/o global. De esta lucha surge un teatro alternativo al comercial, cuya finalidad primordial es oponerse a los estándares de la globalización.

Lo local y lo global no necesariamente son conceptos que se excluyen. Por el contrario, lo local debe entenderse como un aspecto de lo global. La globalización implica un encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el choque de localidades. De lo anterior surge el concepto de glocalización, tendiente a “armonizar los problemas del mundo actual y aspectos como la política cultural, acervo cultural, diferencia cultural, homogeneidad cultural, etnicidad, raza y género” (Beck 2008, 14). Así mismo, es importante rescatar la idea de que “la cultura global no puede entenderse estáticamente sino como un proceso contingente y dialéctico” (Montagud 2000, 130) en el que una gran cantidad de actores cobran importancia.

El teatro documental, definido como un tipo de teatro que utiliza recursos del documental para la escena, es una de las múltiples respuestas que surgen como herramienta para enfrentarse a este fenómeno. En este tipo de teatro se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo.

El teatro ha sido históricamente una manifestación cultural que ha acompañado a los distintos grupos sociales y civilizaciones y que se ha modificado junto con éstos. La elección de generar un nuevo estilo teatral, como el documental, habla de las necesidades de la sociedad de la que surge, en donde los límites entre la ficción y la realidad no son del todo claros. Hay una búsqueda constante de certezas. La integración de la metaficción o metateatro y la inclusión de prácticas de lo real en la escena contemporánea, resultan una novedad, en tanto son recursos que se emplean en pos de un nuevo lenguaje narrativo y dramático. Se trata de un nuevo enfoque de representación.

Al respecto, el investigador escénico José A. Sánchez afirma que:

La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en

relatos verbales o visuales, que no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas (2012, 15).

Las comunidades existen a partir de los significados que comparten (Rifkin 2000). En este sentido, las experiencias comunes confieren significado a la vida humana. Sin embargo, dichas experiencias están siendo arrastradas hacia el mercado, en el cual los bienes culturales comunes se mercantilizan. La palabra, el baile, el teatro, los ritos, la música y las artes visuales y plásticas han sido características vitales y necesarias de la experiencia humana desde el principio de los tiempos. Schiller identifica “los esfuerzos por separar de sus grupos y comunidades originales a estas expresiones elementales de la creatividad humana, con el propósito de venderlas a quienes puedan pagar por ellas” (Schiller, cit. en Rifkin 2000, 190).

El Informe Mundial Hacia las Sociedades del Conocimiento de 2005 de la UNESCO señala el riesgo que representa para la diversidad de las culturas una apropiación o mercantilización excesiva de los conocimientos en la sociedad mundial de la información. Los conocimientos locales podrían desaparecer pese a la riqueza patrimonial que constituyen. La cultura no debería ser comercializada como un artículo más, el teatro, en este caso, tiene la obligación de rescatar lo que intrínsecamente simboliza: una expresión de la comunidad.

No es novedad el surgimiento de distintos movimientos alternativos a lo largo de la historia del teatro. Uno de los más importantes es el de Bertolt Brecht, que bien podría ser considerado el pionero del teatro documental. Al vivir las dos guerras mundiales, el dramaturgo alemán propone un teatro que no busca la empatía del espectador ni el entretenimiento evasivo sino, a través del rompimiento, generar una conciencia y una responsabilidad en el público; crea un teatro absolutamente ligado a razones políticas e históricas. “El teatro puede contribuir a cambiar el mundo” es la tesis de Brecht.

La ruptura que propone este movimiento, también conocido como teatro épico o político, marca un antes y un después en la historia del

teatro; genera el voltear la mirada hacia otros lugares dignos de escenificarse. El teatro no es más un lugar de mero entretenimiento o de empatía irracional, es un espacio para la reflexión y una trinchera en la exposición del pensamiento.

El teatro épico de Brecht debe su origen al Teatro Proletario Épico de otro alemán, Erwin Piscator, quien lo funda en 1923. Brecht comienza a escribir obras que nombra “piezas para aprender”, considerándolas lecciones o parábolas y no una ficción que busca emular la vida. Para él es el público quien debe asumir una posición ante la representación y estar consciente de que se halla ante un hecho escénico. Con el fin de generar tal distancia, introduce prólogos y epílogos y hay interpelaciones directas de los actores hacia el público. El verdadero objetivo del este tipo de teatro es el de instruir. Eventualmente, este teatro empezó a integrar la facultad de lo dialéctico. El espectador de teatro de posguerra se veía en la necesidad de enfrentar la realidad que lo aquejaba y no de buscar un entretenimiento evasivo. La postura de Bertolt Brecht como creador se pone en juego a través de la narrativa en lugar de sólo la representación de una acción. El espectador no sólo está inmerso en la acción escénica, sino que se vuelve un observador activo que opera desde la razón y no desde la emoción.

Respecto al teatro brechtiano, César Oliva, investigador español, dramaturgo, pedagogo y pionero del teatro independiente en España, menciona:

Si Nietzsche denunciaba la funcionalidad del fenómeno dramático como ilusión burguesa, Brecht, desde planteamientos basados en el materialismo histórico, conduce aquella funcionalidad hacia el sentido político del teatro, a partir de criterios de utilidad y eficacia del arte. Ésta es la encrucijada del discurso aristotélico de Brecht, ya que a partir de ahí, la catarsis se convierte en enajenación, cosa que rechaza y cambia por la mirada extrañada ante la fábula escénica (2005, 366).

El espectador, ante la representación épica, no va a compenetrarse con la emoción que lo embarga, sino a pensar e indagar sobre la misma. Se genera así un público crítico y analítico. El hecho ficcionado convive con el análisis, la discusión y el debate desde el escenario como una trinchera.

Edward A. Wright, investigador de las artes escénicas, logra distinguir las características puntuales del teatro épico y señala lo siguiente:

Brecht quería una puesta en escena que satisficiera las necesidades de una época nueva, revolucionaria y científica. Para ello recurrió a las antiguas convenciones y tradiciones teatrales: el coro griego, el teatro isabelino y oriental, el payaso y otros personajes circenses. Quería superar el teatro de ilusión haciendo que el público estuviera siempre consciente de que se encontraba en un teatro; es decir, viendo una demostración o representación organizada con el fin o propósito de que se la analizase (1982, 150- 151).

Si bien Bertolt Brecht fue ovacionado en muchos escenarios de Europa, difundió sus teorías e influyó en otros creadores conduciéndolos hacia la revolución del teatro y hacia generar una conciencia social en el espectador, también sufrió fuertes críticas y se dijo de él que mecanizaba y politizaba el teatro, reduciéndolo a un mero panfleto.

Sin embargo, resulta significativo que ya en 1956, Roland Barthes estableciera que:

carece de riesgo profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez, no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos ante una obra ejemplar; que brilla, al menos hoy, de forma excepcional en la mitad de dos desiertos: el del teatro contemporáneo y el del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización (Barthes, cit. en Oliva 2005, 365).

A pesar de que la obra dramática de Bertolt Brecht demuestra una particular fascinación por los temas históricos, describiendo pasiones y miserias, y abundando en personas y acontecimientos reales, no deja de ser una ficción. La crónica histórica se convierte en una herramienta que permite, mediante la reflexión de sucesos ocurridos tiempo atrás, cuestionar al presente.

Haciendo un salto comparativo en la historia del teatro y tratando de buscar los posibles orígenes del teatro documental, nos encontramos con el biodrama, término empleado por primera vez por la directora de teatro argentina Vivi Tellas, a principios del siglo XXI. Considerado un símil del teatro documental, el biodrama justifica su pertinencia como una respuesta histórica y, hasta cierto punto, tardía a la dictadura militar en Argentina acontecida entre 1976 y 1983. El biodrama trabaja con la biografía, y parte de la tesis de que cada vida constituye una experiencia única, que es a su vez lo que construye la Historia.

El biodrama, como una propuesta que surge más de 50 años después del teatro épico de Brecht, plantea escenificar la vida de personajes cotidianos en el entorno social del Buenos Aires de principios del siglo XXI, no precisamente “famosos” o “trascendentes”, sin embargo, cercanos no sólo desde la empatía emotiva, sino desde el punto de vista histórico, político y social. Una historia íntima, como pretexto para tocar un tema de índole universal. El biodrama resultaba la vía comunicativa idónea para hablar de los temas prohibidos por la dictadura.

A diferencia de lo propuesto por el teatro épico, el teatro documental y el biodrama tienen la posibilidad de elegir hacer la representación con actores o con personajes reales; el texto es una creación que parte de testimonios de primera mano y no se trata simplemente de una ficción basada en hechos reales, sino del hecho en sí.

Otra experiencia teatral que nos lleva a pensar en los posibles antecedentes del teatro documental, es la realizada también en Latinoamérica durante los años sesenta por el dramaturgo y director de teatro brasileño Augusto Boal: el Teatro del Oprimido (TDO). También influenciado por el teatro épico y político, este tipo de teatro pretende representar las relaciones de poder para combatirlas. El TDO es usado actualmente en docenas de naciones alrededor del mundo como instrumento para llegar a la justicia económica y social, fundamento de una verdadera democracia. El objetivo general del teatro de Boal es el desarrollo de derechos humanos esenciales y utiliza el teatro como mecanismo discursivo en el que se evidencian las asimetrías de poder a las que están sujetos ciertos grupos o comunidades.

El teatro documental como artificio cultural magnifica lo que Augusto Boal llamó “el oprimido”, no sólo refiriéndose al sector relegado de una comunidad, sino a todo aquel que tenga una historia por compartir, una voz. La potencia y efectividad de esta vertiente teatral es la de convertir una historia particular en un suceso de empatía global.

“Nosotros no tenemos la verdad, hay miles de versiones” dice en la actualidad el grupo teatral Lagartijas Tiradas al Sol (LTS) al hablar sobre por qué hacer teatro documental. LTS surge en México hace 10 años y se considera que es, posiblemente, el primer colectivo de teatro documental en el país.

Sin embargo, ya en los años ochenta del siglo pasado, el dramaturgo mexicano Vicente Leñero intentaba hacer un teatro periodístico que reseñara los problemas reales del país. Uno de sus trabajos notables es *Pueblo*

rechazado, en el que expone lo sucedido en el monasterio del obispado de Cuernavaca, donde se practicaba el psicoanálisis para evaluar la fe del candidato al sacerdocio. Esto indignó al Vaticano y se produjo un juicio del Santo Oficio sobre el prior Gregorio Lemercier, juicio en el cual el obispo Méndez Arceo atestiguó a favor del prior y ambos fueron censurados por el Vaticano. Posteriormente, Leñero publicaría con éxito varios libros de índole documental, como *La gota de agua*, en donde habla de la escasez del agua en México a través de las andanzas de albañiles y vendedores de tinacos, y *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz*. Posteriormente, otro dramaturgo, también mexicano, Víctor Hugo Rascón Banda, seguiría la línea de lo de documental y haría obras como *Contrabando y La fiera del Ajusco*.

En cuanto a la pregunta respecto a si el teatro documental supera o no al teatro comercial, dejando a éste en el grado de “obsoleto”, la respuesta sería que no, lo cual tampoco es su intención. Esta forma de hacer teatro es sólo una alternativa más para ver y escuchar una realidad. No suple ninguna forma de entretenimiento, sino que diversifica y complementa. En relación a la “realidad” que se refleja en el escenario, Bertolt Brecht dice: “La verdad es un absoluto, y se la debería de enseñar desde el escenario” (Brecht, cit. en Wright 1982, 147).

¿En qué desierto de la historia del teatro se encontraría el teatro documental? Probablemente en el gran periodo que contempla hoy día la posmodernidad. Actualmente, el teatro que busca acercarse a un cierto tipo de verdad o de contacto con lo real, pone en evidencia los artificios y parafernalias de la teatralidad en la que operan muchas dinámicas de la sociedad actual, una sociedad que se desborda ante la ficción y el simulacro y que a su vez, y de modo casi contradictorio, cae ante la tentación de documentar y hacer registro de modo continuo de aquello que acontece ante el individuo.

El teatro documental como fenómeno de comunicación

El teatro se resignifica como un vehículo comunicacional que no sólo genera ficciones, sino que es capaz de reinventar la realidad y, por ende, de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia, entendiendo la reinención de la realidad como una nueva forma de reinterpretación y de reflexión de las mismas. Al respecto, Sánchez ha manifestado que:

La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato.

El *realismo* escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han plantado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación (2012, 317).

El teatro vuelve a ocupar el lugar que le dio origen: un espacio en donde distintas voces puedan ser escuchadas. Así como el trovador de la Edad Media y los carros de comedias del Siglo de Oro español buscaban hacer difusión de hechos pocos conocidos, el teatro llamado documental, al tomar recursos documentales del cine y el periodismo, recupera esa esencia y vuelve su mirada a los testimonios cotidianos que aquejan a una comunidad, aumentando su sentido crítico y propiciando el trabajo colectivo y reflexivo.

Partiendo de la idea de que si la gente de la comunidad no se acerca al teatro, éste no cumple su cometido, este tipo de fenómeno teatral se extiende también a espacios no formales de representación, como calles y plazas públicas (es decir, el teatro va hacia la gente). Así se establecen eventos escénicos que se construyen a partir de la mezcla de testimonios reales y ficción. Los vestuarios no están hechos para la ficción, sino que se retoman de una realidad concreta.

De igual modo, el teatro documental propicia la tradición oral y no sólo se queda con el texto, con lo escrito, sino con aquello que se dice o no se nombra, ampliando así un sentimiento colectivo de transformación social. La comunidad se siente parte de un cambio y se responsabiliza de aquello que le inquieta. Literalmente, se comunica, dialoga.

“Es documental, porque los actores no están sobre el escenario para representar a otros, sino para contar su propia vida”, dice Lola Arias, directora de teatro documental en Argentina. “Se trata de que no sólo cuenten sus propias vidas, sino que traten de explicarse una generación que les es pasada. Una generación reconstruyendo otra generación” afirma la directora al referirse a su obra de teatro *Mi vida después* (Arias 2012).

La comunidad, cualquiera que ésta sea, tiene derecho a ver lo que guste ver, siempre y cuando tenga oferta y no imposición. Lo documental en el teatro, es sólo una manera más de ver tanto la noticia como la ficción. Una aproximación ante los diversos temas que aquejan a las sociedades actuales.

Las artes escénicas son un reflejo de la sociedad, en la medida en que plasman tópicos y problemáticas de una comunidad en un espacio-tiempo

particular. El teatro, a lo largo de su historia, ha tenido una relación variada con el espectador, ya que depende de lo que busca generar en él. Unas veces el teatro ha sido un recurso para el aleccionamiento y el control, como las lecciones filosóficas del teatro griego o los autos sacramentales de la Edad Media; otras veces ha sido mero entretenimiento y distractor para un pueblo cuyos fines políticos tenían otros alcances, como es el caso del circo romano en la construcción del Imperio. Los ejemplos de géneros y estilos podrían continuar hasta llegar al realismo estadounidense, que evidenciaba la podredumbre del *American Dream*, o las piezas del ruso Anton Chéjov, cuyos textos no eran más que el estertor de un zarismo que se desplomaba.

En la actualidad, parece haber una necesidad por dotar de realidad a la representación, no sólo en el teatro, sino en el cine y hasta en la televisión, con sus famosos “espectáculos de realidad” o *reality shows*. El teatro documental es, por ende, el reflejo de una sociedad que se encuentra hambrienta de lo tangible ante el enfrentamiento continuo a un creciente número de escenarios virtuales:

Los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política. [...] El auge del documentalismo ha sido uno de los signos más claros de esa necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación privilegiados (Sánchez 2012, 15).

El teatro alternativo, vertiente que se sale de lo comercial y lo institucional, tiende a oponerse a los estándares que imperan en la globalización, dando énfasis al cambio social, la memoria colectiva y el reconocimiento de las culturas originarias. Por lo anterior, debe replantear su ámbito de acción como una herramienta capaz de reflejar la realidad política, así como su uso para la cohesión social y cultural.

Desde sus inicios, es sabido que el teatro ha sido un medio sumamente eficaz y contundente para mostrar la realidad y generar un mayor impacto en el público. Como ha dicho Peter Brook, uno de los directores más polémicos e influyentes del teatro contemporáneo: “En la vida cotidiana, ‘sí’ es una ficción; en el teatro, ‘sí’ es un experimento. En la vida cotidiana, ‘sí’ es una evasión; en el teatro, ‘sí’ es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno.” (2002, 207).

La gente suele ver los periódicos o los noticieros y enterarse de que, por ejemplo, durante 2009 fueron asesinadas 140 mujeres en Ciudad Juárez; eso es una fría estadística, un número más en la enorme lista de crímenes que se cometen a diario en nuestro país. A través del teatro se puede sensibilizar y concientizar al espectador para que así tome una postura, cualquiera que sea, pero propia. Un testimonio real o un diálogo veraz sobre estos hechos provoca, generalmente, más empatía que un artículo periodístico, puesto que apela a la condición de humanidad.

En suma, el teatro documental recupera el sentido del origen del teatro en sí, retomando aspectos en los que ahonda y magnifica. Comunidad, oralidad, teatro del pueblo y para el pueblo, teatro para todas las clases y de todas las clases, son algunas de las características constituyentes del objetivo de esta corriente teatral.

Experiencia, semiótica y temporalidad. Los síntomas de la historia en el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura hoy la disidencia? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Un error del pasado podría ser una llave para el futuro? ¿Cómo recuperamos la esperanza?

Éstas son algunas de las preguntas que se hace el colectivo de artistas multidisciplinarios Lagartijas Tiradas al Sol en la construcción del documental escénico sobre la vida de Margarita Urías Hermosillo, incansable luchadora social, guerrillera de los años sesenta y madre de Luisa Pardo, directora y actriz de *El rumor del incendio*.

Este proyecto muestra a una generación tratando de reconstruir a otra para entender la actualidad de un México tal y como se nos presenta en 2013. Se discute sobre el presente a través de la incidencia del pasado sobre éste, y se cuestiona a su vez al pasado como aquello que fue y ya no es. Parafraseando a Deleuze, es a través del pasado que los signos modifican a los objetos, entendiendo al signo como aquello que hace evidente la ausencia de un objeto. ¿Es el pasado un objeto como tal? Mediante el acto de poner en juego sobre la escena distintos signos pertenecientes al pasado, se hace palpable su incapacidad de asirse: el espectador se enfrenta a la incapacidad de acceso a la historia.

La canción de *Tus ojos* (interpretada por Los Locos del Ritmo), fotos tomadas de un álbum familiar de la propia Margarita, cartas, máscaras y un sinnúmero de estadísticas y datos, sólo hacen evidente un México que ya no es, que ya no está. El signo de la política de esos años se hace presente evidenciando su ausencia. El documental se activa con la experiencia personal. El chiste funciona como mecanismo de rompimiento y de empatía, de hacernos saber como público que también formamos parte de ese fenómeno, un tanto risible, al que decidimos llamar Historia. Contar un episodio de la historia de México, a través de la experiencia personal, nos hace apropiarnos de la Historia con mayúscula.

¿Cuánta voluntad y cuántas razones hacen falta para arriesgar la vida cuando la pasividad es tan fácil, tan natural? ¿Qué impulsó a esos hombres y mujeres a tomar las armas, abandonando el confort y la inercia cotidiana en pos de una transformación? Cuestionamientos como éstos fueron los que plantearon los actores en su investigación documental para la obra.

Hay una melancolía por la realidad. Los actores se manifiestan enfermos al estar inmersos en una sociedad que no logran comprender, que no pueden alcanzar en sí, a la que no pueden acceder. La modernidad que desentrañan y ponen a la luz en *El rumor del incendio* corresponde a aquella modernidad concebida por Benjamin, una modernidad que evoca espectros, que edifica alegorías siempre parciales, representaciones de conceptos que resultan incompletos. Hay un deseo sin objeto de deseo, un futuro cancelado, y de ahí la desesperanza, la desazón.



•Fig. 1. Lagartijas Tiradas al Sol: *El rumor del incendio*.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

La gran frustración de la modernidad por la que pasamos como país, es la de construir una alegoría siempre incompleta, de ahí nuestra profunda melancolía y la necesidad por representar, de ahí la necesidad de hacer teatro. Actualmente, existe un tipo de teatro que, visto como una forma de representación, nos permite, mediante la recreación de lo real y la evidencia de la falsedad de la verdad, entender los mecanismos y modos en que opera la política, y también entender la Historia desde cierto punto: el teatro documental.

La modernidad está siempre preocupada por lo actual. Cuando la única forma de vivir la experiencia es a través de la narración, la vivencia de lo actual, como diría Benjamin, sólo existe cuando se nombra. *El rumor del incendio* reconstruye una época, una generación sin apego a la realidad, pero sí al referente. Pone en primer término al signo a través del documento (foto, carta, video) para hacer pasar al espectador por la experiencia de aquello a lo que es incapaz de acceder: el pasado, la Historia, y así saciar su hambre de futuro, de imaginar cómo será éste. Sólo así, el espectador puede vivir la actualidad.

El proyecto de *El rumor del incendio* está lejos de ser una arenga para tomar las armas; es más bien una tentativa de recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que permitan imaginar mundos más justos; una propuesta encaminada a ver el dibujo en el esbozo y aventurar algunas ideas sobre el futuro, según dicen sus creadores.

El tiempo es una sucesión de momentos ante los cuales es imposible resistirse. El tiempo puede ser incluyente o excluyente, nos deja unas veces fuera y otras dentro del “momento”. La representación es la simultaneidad de vivir en el presente, la recreación de un tiempo que ya fue, pero que se actualiza en la narración de la experiencia. Contar la historia de aquello que se excluye, la historia de los marginados, es seguir excluyéndolos, pues sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red, lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia. Pero, ¿cómo es el paso de la memoria a la historia? En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, a la narración. Sin embargo, ¿qué de histórico hay en la experiencia?

¿Cuál es la historia oficial en torno a Margarita Urías Hermsillo, guerrillera de los sesentas en México? Ésta y otras preguntas se hacen los integrantes de Lagartijas Tiradas al Sol, en particular la hija de Margarita, Luisa Pardo, directora de *El rumor del incendio*: ¿cuáles son las distintas

historias de esta guerrillera como madre, como hija de familia, como profesora, como jefe de familia? El colectivo realiza una recopilación de datos que son dichos a través de un personaje que pueda resultar empático para el público, pasando del ícono al símbolo: una mujer como portavoz de todo un movimiento en México, cuyas caras y aristas son diversas. Lo documental es capaz de incidir en la historia, pero ¿cómo?

El teatro es visto en esta puesta no sólo como generador de ficciones, sino como un lugar donde se puede, más que reflejar, reinventar la realidad tanto del pasado como del futuro. Los referentes se traslapan en signos que no corresponden a la llamada realidad. Ejemplo de ello son los testimonios de una mujer violada y torturada, dichos por un actor que bebe whiskey, o bien las memorias del expresidente Gustavo Díaz Ordaz interpretadas por un actor sin caracterización que fuma. Arbitrariedades escénicas que transparentan, a su vez, la arbitrariedad de la memoria y, en consecuencia, de la Historia.



•Fig. 2. Lagartijas Tiradas al Sol: *El rumor del incendio*.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

La Historia es un carrusel de diapositivas entre las cuales no se sabe qué sucede. Me atrevo a decir que la imagen-tiempo y la imagen-cristal (conceptos de Deleuze que cita Rancière para referirse al mundo del cine en *La fábula cinematográfica*) casi se generan en la representación teatral

mezclada con proyecciones en cine y video de fotos, cartas, noticieros, películas y canciones de la época. Hay un juego de situaciones ópticas y sonoras que ya no se transforman en acciones, y las imágenes se encadenan ya no entre sí, sino con una tercera imagen virtual. Hay una triangulación entre actores, texto e imágenes donde el pivote es siempre el espectador. Su ojo está siempre dirigido hacia un foco de atención particular, al mismo tiempo que se estimula el nivel sonoro.

El rumor del incendio pasa del caos a la suspensión, y luego nuevamente al caos, pasando por la lentitud y la rapidez de los temas, acribillando al espectador con estímulos como si fueran dardos. Unos apuntan hacia su mente, otros hacia el corazón y otros a la víscera.

La puesta en escena oscila entre el recuerdo y la percepción. Se enfrenta lo virtual contra lo actual, ésa es la Historia, un *déjà vu*, como lo explica Paolo Virlo. ¿Qué mayor *déjà vu* que el de la representación teatral, en la que son palpables la repetición, la permanencia y la transformación de un hecho real en uno ficticio? Aunque de distinta naturaleza, el recuerdo y la percepción se presentan juntos, y eso queda sumamente claro en el fenómeno del documental escénico, en donde la remembranza se confunde con aquello que genera. Prácticamente se pone en juego el conocido dicho “recordar es volver a vivir”. En el recuerdo está la historicidad de la experiencia.

El *déjà vu* no es el rompimiento del tiempo, sino la estructura de la Historia. Los síntomas de la Historia son pensarla como causa y efecto, su inmortalización, monumentalización y su fin. La Historia es un culto al presente, y ésa es la materialización de su síntoma. Aún el teatro, con su carácter efímero, busca la permanencia. *El rumor del incendio*, a través de un cuestionamiento de la Historia, busca generar una nueva o varias historias que queden inmortalizadas, que permanezcan y se conviertan en un monumento. El desesperado sentido de búsqueda de la justicia en el teatro documental revela, más bien, la imposibilidad del arte de cambiar las cosas.

La memoria genera Historia a través de la narración, y sólo a través de la narración es posible vivir la experiencia. La narración actualiza. ¿Qué más puedo hacer con la experiencia sino narrarla? La realidad nunca es asible, no hay manera de escapar a la representación. Nada ni nadie puede.

El rumor del incendio pone en evidencia el artificio de la Historia a través del mecanismo de representación más obvio: el teatro. En el edificio teatral se tiene por convención que es una serie de mentiras lo que el

público va a presenciar. ¿Qué sucede cuándo se cuestiona lo documental en el espacio de la ficción? Las máscaras, el vestuario, el tocar una guitarra que no está ahí, nos dicen, a través de la construcción de una falsedad, cómo operan los mecanismos de la política y de la Historia.

Para Gabino Rodríguez, fundador del grupo Lagartijas Tiradas al Sol, hablar de las cosas que no vivimos partiendo de cualquier historia es siempre una construcción. Uno fabrica sus propias historias de vida, con sus ficciones y sus personajes, sus relaciones y lo que uno piensa de sí mismo. La Historia con mayúscula se construye más o menos así. “Ahí tiene cabida lo documental para nosotros: contar una historia que no vivimos, pero contarla nosotros”, remata en entrevista Rodríguez. La historia se plaga, entonces, de signos sin referentes, e incluso es capaz de generar síntomas que no son reales. El teatro es un simulacro.

El rumor del incendio genera en su público una catarsis particular que no va hacia el sentimentalismo sino hacia el *shock*, en primera instancia, y posteriormente hacia la reflexión e interpretación. La contingencia y la trama sustituyen la empatía del público. Los personajes vagabundean, disertan, debaten, discurren. La travesía se vuelve más importante que el objetivo.

¿Cuál es la objetividad de la ficción? ¿Qué elementos del documental toma la ficción? Si bien lo documental no escapa a la representación, no necesariamente es una ficción. Hay una interpretación de aquello que se mira, un encuadre de la realidad e incluso una manipulación de la llamada verdad. En el caso de la ficción, ¿cuál sería su objetividad? ¿Cómo se construye el que mira? ¿Cómo mira el que mira?

La barrera entre ficción y documental es arbitraria e incluso poco útil. No es necesariamente una división productiva, ni que lleve a pensar el resultado de distinta manera. Lo interesante es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. La división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso. Como aval en el teatro, el efecto documental cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio consagrado para la mentira: el teatro. En cambio, lo documental desactiva su potencia en espacios que no están dispuestos a la ficción o la convención. Lo que le da sentido a estas prácticas es la relación o la tensión entre la idea de la ficción y la historia que cuenta.

Para Lagartijas Tiradas al Sol, lo documental es un recurso, mas no es el fin último. La catarsis generada por una obra como *El rumor del incen-*

dio tiene que ver más con una afección del tipo que describía Deleuze en cuanto a imagen-afección e imagen-percepción.

La imagen-afección se centra en la gestualidad, principalmente del rostro, el cual revela qué piensa, qué pasa, que se siente o experimenta. En el cine es pertinente hablar de planos que nos lleven a emociones suaves o, a través del uso de sombras, a pasiones un tanto más oscuras. En el teatro éste es un recurso de igual modo, ya sea en la proyección o en los juegos que lleva a cabo el actor en su espacio. En la puesta en escena de las Lagartijas el juego está más bien enfocado hacia una luz general que sólo se oscurece cuando el foco está en las imágenes fotográficas o de cine y video. Si bien no es sentimentalismo lo que buscan generar los actores en el espectador, tampoco se trata de ofrecerle moralejas o sermones, sino de compartir una experiencia que bien podría ser la de cualquiera, la de todos.

La imagen-afección es la respuesta a la imagen-percepción —ya sea objetiva o subjetiva— que se experimenta como la visualización de un momento-instante que nos provoca la sensación de “algo nunca antes visto”. Este instante, de perceptible carga emotiva, llama nuestra atención y parece separarse y/o aislarse del resto. Este efecto se logra en varios de los testimonios de la puesta en escena, ya que se éstos se potencian al hacer foco visual con las imágenes correspondientes a la época que recrean, en contraste con la tortura que describen casi en tono neutro.



•Fig. 3. Lagartijas Tiradas al Sol:
El rumor del incendio.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

Por último, cabe preguntarse: ¿por qué hacer teatro documental en vez de cine documental? En el caso del cine, la mirada del creador no se escapa de pasar por la lente de una cámara, lo cual la filtra, la tergiversa y la modifica. En el teatro, la ventaja es la construcción de una historia *in situ* que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia en sí, la cual se nos escapa al acceso pero nos permite comprenderla una y otra vez. Los síntomas de la historia se recrean en el teatro de un modo tan evidente, que el

efecto social es el de cuestionar las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así forma parte de la narración del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo espectador decide ver.

A través de la representación documental de la vida de la guerrillera Margarita, *El rumor del incendio* lanza al público como pregunta final: ¿qué le vamos a contar a nuestros hijos?, es decir, ¿cuál es nuestra posición como narradores?, ¿cuál es nuestra aportación a la Historia?, ¿cuáles son nuestros propios modos de operar la política?, ¿cómo vivimos la experiencia de la actualidad?

Conclusiones

La respuesta más simple que define al teatro documental es, como se menciona al principio de este texto, la de un cierto tipo de teatro que utiliza recursos del cine documental. Sin embargo, a partir de ahí se deriva una serie de preguntas incluidas una en la otra a manera de *matrioska*, en donde se cuestiona lo siguiente: ¿qué es lo documental?, ¿tiene el documental licencia para generar ficciones?, ¿es permisible lo documental en el teatro? A continuación se intentará dar respuesta a tales interrogantes.

¿Qué es lo documental?

El teatro, como parte de los fenómenos artísticos de cualquier sociedad, es un reflejo del momento político, económico y social por el que atraviesa un entorno determinado. El hecho de que actualmente el documental compita frente a los largometrajes de ficción en el cine comercial habla de una necesidad artística, por parte de las sociedades globalizadas y en constante enfrentamiento a lo virtual, por echar una mirada a lo real, lo tangible y lo concreto (o que al menos en apariencia lo sea). La contraparte de esta inquietud son, por ejemplo, los llamados *reality shows*, cuya mezcla entre lo ficticio y lo real tiene que ver con una espectacularización de lo privado y con la inducción de realidades artificiales.

Lo documental se vuelve entonces una especie de certificación y validación de que el “espectáculo” es “verdadero”; hay un registro en el tiempo y en el espacio que legitima —a través de una foto, un video o una carta— que lo que se muestra en escena así sucedió. Los hilos que tejen la ficción están develados ante el ojo del espectador.

¿Tiene el documental licencia para generar ficciones?

Pensemos que lo documental no se pelea con la ficción. Lo documental lidia con lo real; en cambio, lo importante de la ficción es cómo lidia con lo real y, a su vez, cómo lo documental lidia con lo artificial. Lo documental es un recurso. Si en el edificio teatral se utiliza un documento, éste crea automáticamente un efecto en el espectador, pues cambia de inmediato su relación con la ficción. El espectador avala el documento como verdadero. Sin embargo, el teatro es un espacio confinado a la ficción, o bien, a la convención. Ingresar el recurso de lo documental en el teatro es interesante, en la medida en que eso pueda ser traicionado o dislocado. Después de todo, el teatro es un juego de convenciones. Hay, por ejemplo, 500 años de tradición para que un actor salga a escena, diga “yo soy Hamlet” y la gente lo crea. De igual modo, mostrar en el escenario un acta de defunción de una persona que en realidad está viva, es también una convención avalada por dicha tradición.

Al presentar lo documental en espacios que no están consagrados a la ficción o donde la convención no cabe, como ya se mencionó con anterioridad, se desactiva la potencia misma de cuestionar lo documental, lo verdadero, lo real. Lo que da sentido a estas prácticas es la relación que tienen con la ficción.

El teatro documental no es la única ni la mejor forma de hacer teatro, es una alternativa artística y estética que cada vez tiene más cabida. Rompe con el discurso hegemónico, habitual y convencional al discutir términos como la verdad, lo real, la mentira y la falsedad. Se trata de una a/puesta en escena.

Bibliografía

- Beck, Ulrich. 2008. ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1933. *Experiencia y pobreza* [en línea]. Centro de Estudios Miguel Enríquez CEM. Página consultada el 30 de junio de 2015. <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>.
- Brook, Peter. 2002. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Deleuze, Gilles. 1985. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Montagud, Xavier. 2000. *Bases conceptuales de la globalización. Aproximación a un debate* [en línea]. Universitat de Valencia. Página consultada el 13 de junio de 2014. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/142419.pdf>.
- Oliva, César. 2005. *Historia básica del arte escénico*. 8 ed. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, José. 2012. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Virno, Paolo. 2003. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el Tiempo Histórico*. Buenos Aires: Paidós.
- Wright, Edward. 1982. *Para comprender el teatro actual*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Audiovisual Telam. 6 de octubre de 2012. “Mi vida después’: seis actores nacidos en los ’70 cuentan su relación con sus padres...” [en línea]. Dir. Lola Arias (archivo de video). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>

Fecha de recepción del artículo: 1 de septiembre de 2015

Fecha de recepción de la versión final: 10 de abril de 2016

La micropoética de Na': la aventura de un día de trabajo, del Laboratorio de Investigación Titirtil

Daimary Moreno

Resumen

El Laboratorio de Investigación Titirtil, conocido como Teatro LIT, es un espacio independiente ubicado en las afueras de la ciudad de Coatepec, Veracruz, que ha ido desarrollando una “micropoética” para títeres miniatura que busca devolverle al teatro su capacidad de convivencia e intimidad, así como de evocación, juego y contemplación.

Palabras clave: Micropoética, títere, teatro posdramático, Veracruz.

Abstract

The Micropoetics of Na': la aventura de un día de trabajo, of the Puppet Research Laboratory

The Puppetry Research Laboratory (Laboratorio de Investigación Titirtil), better known as Teatro LIT, is an independent group based in the outskirts of the city of Coatepec, Veracruz, that has gradually developed a “micropoetics” for miniature puppets, with the ability to create a sense of intimacy with the audience, as it evokes an atmosphere of play and wonder.

Keywords: Micropoetics, puppet, postdramatic theatre, Veracruz.

En las siguientes páginas se ofrece un análisis de la poética propuesta por la obra de teatro de títeres *Na': la aventura de un día de trabajo* del Laboratorio de Investigación Titirtil, mejor conocido como Teatro LIT, el cual forma parte de la rica tradición de teatro de títeres de la ciudad de Xalapa,

Veracruz.¹ Dicha tradición tiene como referente indiscutible la labor del titiritero, actor, dramaturgo y director de teatro Carlos Converso Prato, con más de 30 años de carrera artística. El Mtro. Converso se inició en el arte del títere en su natal Argentina, en donde desde 1973 conoció el trabajo del titiritero Javier Villafañe. Desde que llegó a México hace tres décadas, Converso desarrolló una fructífera carrera como titiritero y ha formado a una gran cantidad de artistas, entre los cuales se encuentra el actor y titiritero Paulo Landa, fundador de Teatro LIT. Después de años de aprender el oficio trabajando a su lado, instruyéndose en el manejo y elaboración de títeres, Landa decide fundar el Teatro LIT en 1997 en el bosque de niebla de Xalapa y Coatepec, con la intención de darle continuidad a sus intereses creativos, pero también con ánimo de que las familias que acostumbraban en aquel entonces visitar el bosque y disfrutar de la naturaleza a orillas del río Pixquiac, tuvieran la opción de pasar una tarde agradable viendo teatro.

Quizá sea el interés primordialmente local lo que ha hecho que la carrera creativa del LIT se distinga por una producción de calidad indiscutible, pero esporádica y poco conocida fuera del ámbito veracruzano. A la fecha, el Laboratorio cuenta con dos producciones vigentes: *La fábrica del agua*, y *Na': la aventura de un día de trabajo*. La primera es un intento por sensibilizar a la comunidad, a través de los títeres, respecto del cuidado del medio ambiente a partir de un complejo *teatrino* itinerante que tiene la virtud de estar montado sobre una bicicleta, en perfecta coherencia con el mensaje que transmite en la obra. La razón para diseñarlo y construirlo de este modo fue la posibilidad de llevar el montaje a comunidades alejadas de la ciudad, con un mensaje de conciencia ambiental implícito en el traslado mismo del espectáculo.

La fábrica del agua ha tenido aproximadamente 120 representaciones, principalmente en rancherías y escuelas, pero también en festivales de tradición de títeres, como es el caso del Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona. La otra producción vigente, y de la cual se ocupan las siguientes páginas, es *Na': la aventura de un día de trabajo*, con aproximadamente 70 representaciones.

Un aspecto importante que hay que destacar del Teatro LIT es que los creadores que se han sumado al equipo lo hacen temporalmente, y son en su mayoría vecinos de Landa que, interesados en la labor creativa del

¹ N. del Ed. El teatrino de Teatro LIT se ubica en el fraccionamiento rural de La Pitaya, municipio de Coatepec, colindante con Xalapa.

LIT y por invitación de su director, deciden sumar sus conocimientos a la obra. Esto se debe al interés de no perder el objetivo inicial de hacer teatro para la comunidad local, pero también a la personalidad ermitaña de su director. Landa, al igual que su teatro, rara vez abandona el bosque.

La lista de creadores que han participado en el Teatro LIT se compone, en su mayor parte, por personas ajenas al arte escénico, entre las cuales podemos contar a Sara Robledo (cantante), Alejandra Robledo (bióloga), Sebastián de Pablos (panadero), Simoneta Negrete (bióloga) y Jordi Godman (músico), entre otros. De esta forma, el LIT acerca el arte de los títeres a personas que por su profesión probablemente jamás se habrían visto involucradas en esta compleja forma escénica.

Antes de abordar directamente la obra en cuestión, considero importante hacer notar que el interés en el arte de los títeres en Xalapa no es asunto incipiente ni de unos cuantos; se puede afirmar que Veracruz es uno de los estados con mayor tradición y movimiento de teatro de títeres en México. Ejemplo de ello es que Xalapa cuenta con uno de los pocos teatros de títeres en el país: El Rincón de los Títeres, inaugurado en 2013 en el marco del 1^{er} Coloquio “El Títere y las Artes Escénicas”, organizado por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. El Rincón de los Títeres es una iniciativa de Merequetengue Producciones Escénicas, grupo fundado y dirigido por David Aarón Estrada y Lorenzo Portillo. Por su parte, el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), celebra desde 2013 el Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona, con la intención de homenajear y promover el trabajo de este dramaturgo, promotor cultural y titiritero de origen veracruzano, fundador de la Compañía Teatral Dragón Rojo. A lo anterior hay que sumar el Festival Adultíteres, fundado por el Mtro. Francisco Beverido Duhalt, así como el Festival Hay Títeres Xalapa, organizado por Merequetengue Producciones Escénicas y el Coloquio el Títere y las Artes Escénicas, una iniciativa de los estudiosos de las artes escénicas con sede en Xalapa para acercarse formalmente al teatro de títeres desde una perspectiva de análisis y documentación.

Acercamiento a *Na'*: la aventura de un día de trabajo

Na' es una obra de teatro de títeres miniatura con una peculiar poética que combina el arte de los títeres con la danza, la música y el canto. Su director, Paulo Landa, nacido a inicios de la década de los sesenta del siglo pasado, es egresado del Núcleo de Estudios Teatrales de la Ciudad

de México con el título de actor. Durante su juventud, se inició en el arte de los títeres, colaborando durante algún tiempo con Carlos Converso en Xalapa, para después iniciar un proceso de búsqueda creativa individual del que eventualmente surgiría *Na'*. Esta obra se ha presentado principalmente en el teatro del Laboratorio de Investigación Titirital, diseñado por el Arq. Danilo Vera, aunque también se presentó en el Festival de Títeres Festibaúl 2014, en Monterrey y en el 2º Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona, en Veracruz.

Debido a que el Teatro LIT se distingue por estar compuesto por personas que no se dedican de lleno al teatro (a excepción de su director), *Na'* ha contado con varios elencos. Entre los más recientes se encuentra el compuesto por Sara Robledo, Alezandra Robledo y el mismo Landa.

Lo cautivante de *Na'* radica en que hace de lo diminuto algo extraordinario, empezando por la pequeñez del teatro en que se presenta, cuyo diseño tiene como principio nodal el juego, un espacio escénico que fue diseñado expresamente para la representación de *Na'*, y que añade a la poética de la obra una cualidad única: la de una *micropoética*. Según Jorge Dubatti:

Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro, no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que se contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles o, en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle” (2009, 6).

Las micropoéticas se distinguen por ser resultado del quehacer creativo de un individuo en particular, abocado a una obra en concreto. Labor que, por encontrarse inserta en un espacio temporal definido, comparte ciertos rasgos de al menos un modelo abstracto, sin necesidad de circunscribirse a él ni inscribirse necesariamente en una poética específica. Como

señala Dubatti, “Si bien hay una estructura de teatralidad recurrente, las concepciones de teatro de cada una de estas escenas son diversas, y en consecuencia los usos y las prácticas de la teatralidad también” (2007, 34). De ahí la importancia de tomar en cuenta las bases epistemológicas y la concepción de teatro del creador de la micropoética en cuestión, sin dejar de atender al amplio marco de su historicidad.

El teatro en el que se presenta *Na'* se compone de seis niveles interconectados, que incluyen sótano y terraza, además de un estanque con helechos verdes brillantes. Dicho así parece una construcción monumental, pero el perímetro de este pequeño espacio no rebasa los 6 m x 4 m. Su pequeñez invita a hacer de los distintos espacios un escenario de variados niveles. De este modo, lo que en un teatro a la italiana tenderíamos a llamar las piernas del escenario, alberga, por un lado, una diminuta cocina (dispuesta para el convivio posterior a la función) con una resbaladilla juguetona oculta en el suelo que conecta con el sótano y, por el otro lado, un pequeño camerino.

El tercer piso es el lugar dedicado a la iluminación; desde ahí se controlan a distancia los distintos ambientes que dan vida a la obra, y el espacio a la vez sirve de recámara y biblioteca para los artistas y amigos invitados. El caprichoso edificio está coronado por una terraza, desde la cual se puede apreciar gran parte de la belleza del bosque y las estrellas en días de pocas nubes. Cuando la función termina, se acostumbra invitar al público a conocer el teatro, se levantan las cortinas, se descubre la *escenotecnia* y aparece la cocina, a donde se invita a los espectadores a compartir pan, queso, vino o lo que se encuentre en ella.

En lo que respecta a su dramaturgia, *Na'* prescinde totalmente de diálogos para contarnos la historia de un hombre de mar, dedicado a la pesca y a la tranquilidad casi ociosa, que puede llegar a vivir en él cuando los peces parecen haber migrado a otro mundo; pero también las bellezas — un tanto verdad, otro tanto mito —, que pueden admirarse en el mar con algo de suerte, como es el caso de las sirenas.

Na' nos muestra lo terrible y bello del mar mediante la pequeñez de títeres que no rebasan la estatura de un dedo meñique, así como el mundo desconocido de las profundidades del océano, aquél al que el hombre ha podido acceder únicamente a través de la imaginación; todo ensamblado en un teatro hecho a su medida. *Na'*, es una de esas obras que nacen para representarse en un solo espacio, ése en el que su creador las imaginó y montó.

Dado lo diminuto del espacio de representación y de la mayoría de los títeres, al espectador se le ofrecen unos binoculares que son colocados previamente en cada silla. Lo cierto es que observar la función con los binoculares ofrece una experiencia única que coloca al espectador en el lugar del *voyeur*. Detrás de los prismáticos, otra realidad aparece: uno se siente más cerca del mar y, por qué no, de la primera edad. Todo esto ocurre entre la vecindad de un público no mayor a 15 personas con el que, durante el tiempo de representación, se rozarán más de una vez los hombros.

Antes de proceder al análisis de la obra, hay que advertir que la poética posdramática plantea un paradigma teatral desde la postura del espectador que, en el caso de *Na'*, se potencia por tener un final abierto: a través de una dramaturgia de imágenes con ausencia total de texto, el devenir del personaje principal se descubre incierto, lo cual deja la trama en manos del espectador (ver Lehmann 2010, 144-145).

La poética de *Na'* está fuertemente permeada por la historia de vida del director. Con un proceso de creación de aproximadamente 10 años, la obra surgió, entre otras cosas, a partir del interés de Landa por compartir sus experiencias durante los tres embarques que realizó como pescador hacia el mar de Bering en la década de los noventa del siglo pasado, en los grandes barcos cargueros que año con año reclutan hombres para la pesca. Durante esas travesías, Landa permaneció por períodos de aproximadamente tres meses en altamar, soportando extensas jornadas de trabajo bajo temperaturas extremas. Tomar en cuenta esta experiencia de vida para el estudio de *Na'*, es imprescindible.

La génesis poética de un teatro de imágenes

Tal vez para muchos pueda resultar lugar común una obra que versa sobre el mar. Sin embargo, el contenido ontológico y poético que Landa logra imprimirle a partir de un estrecho diálogo entre vida y obra, permite intuir algo acerca de las vivencias del autor durante su labor como pescador.

Empecemos por abordar la génesis de la poética de *Na'*, obra que se distingue por una profusión de imágenes que, más que proponer una fábula única, apela a la pluralidad de sentidos: un teatro de imágenes.

No deja de ser interesante que una obra micropoética que se distingue por la imagen tenga como *leitmotiv* iniciático las imágenes mentales inscritas en la memoria de su autor durante su experiencia como pescador. En relación a ello, Landa menciona:



•Fig. 1. Paulo Landa: *Na': La aventura de un día de trabajo*.
Fotografía: Anaid Chávez. 2014.

Es este momento en el puerto, un muelle en la ciudad de Seattle. Fue la separación, la despedida de una familia, de un marinero que despedía a su esposa y a su hijo, que era un niño de brazos, esta terrible y hermosa escena de amor y separación. Del hombre que va a la aventura, a lo desconocido, a esa inmensidad que es el mar. Creo que fue una de las cosas que más influyeron para este trabajo. Después todo el desarrollo, porque ésta es una parte de la historia, la separación, pero vienen esos largos períodos de no hacer na', de estar sin pesca, en este terrible tedio, de saberte lejos, en medio de la nada y sin hacer nada. Estás improductivo, incomunicado porque las cartas y la comunicación con el exterior son muy pocas, llegaba el correo cada 15 días y las jornadas de trabajo pesadísimas. La tristeza, la nostalgia, todo eso que pasa en un barco. También la amistad, el cómo en un barco se potencializan todas las emociones y las relaciones, cómo un amigo se puede convertir en alguien tan, tan importante, que de repente, aunque tú estés decidido a bajarte del barco porque ya estás hasta la madre de todo, porque son barcos factoría, cómo un amigo te puede hacer quedar en el barco, porque no lo puedes dejar solo. Se crean unos vínculos muy fuertes. También se dan los de odio, los de guerra. Hay un poco de eso tal vez en esta obra que se llama

Na'. Tal vez podamos darnos cuenta de la calma chicha, de cuando no hay pesca. Todo eso va formando *Na'* (Landa 2013).

Esto puede constatarse en la obra, que se despliega a partir de la imagen de un marinero que despidе a su esposa y a su hijo, de la cual Landa fue testigo. Una escena de separación a la vez terrible y hermosa. Lo que Mauricio Kartun define como hipótesis poética —es decir, el universo poetizable captado por el creador en una fotografía, una película, un libro, etcétera—, funge como parte del germen que eventualmente dará como resultado una obra creativa:

No tengo sistema para escribir, Dios me libre. No creo demasiado en ellos tampoco. Pero aún así, puesto a hacer obra, se me repiten siempre algunas instancias, como escalones, etapas, que me ordenan (al menos después en el recuerdo) los pasos del trabajo. Al principio el universo. Hay siempre al principio un universo que por alguna misteriosa razón se me aparece como poetizable, como elocuente de algo que no sé siquiera qué es. Y que su escritura insinúa poder develar (...) La instancia siguiente es siempre una imagen generadora. Una iluminación proyectada por una imagen azarosa sobre el fondo de aquel contexto mencionado. Un detonador creativo que da el puntapié inicial. Que condensa, como una superficie, otro sinnúmero de imágenes vaporosas sobre sí y las materializa permitiéndoles gotear. Una aparición que recortada ahora contra aquel universo comienza a llover materia ficcionable (2010, 79-80).

El creador, como apunta Kartun, se ve sumergido en un universo que ante sus ojos aparece como poetizable. En entrevista, Landa comenta que desde niño mantuvo despierto su aspecto creativo, gracias a la intervención de su madre, que era educadora, y que en su infancia acostumbraba preparar, en compañía de su hermano, sencillos montajes de títeres. Así pues, desde temprana edad comienza a instaurarse en él una relación sensible con la existencia, manifestada a través de la materia, a partir de la cual, muy probablemente, comenzó a desarrollar lo que Howard Gardner llama inteligencia espacial.

Remontémonos a ese día en el que Landa ve esta imagen que eventualmente se convertirá en la primera secuencia de acciones en *Na'*, correspon-

diente al primer acto. Seguramente, en aquel momento el muelle se encontraba lleno de hombres despidiéndose de sus familias y amigos, y la personalidad creativa de Landa —quien para ese entonces ya cuenta con la formación de actor—, va a crear las condiciones necesarias para dar inicio a lo que, en palabras de Graham Wallas, podemos llamar la etapa de preparación.

En *El arte del pensamiento* (1926), Graham Wallas propone cuatro fases de la producción creadora: preparación, incubación, iluminación y verificación. Siguiendo a Patricia Velasco Barbieri, en la preparación se circunscribe el proceso por el cual el creador se enfrenta a:

El problema que consiste en que un conjunto de hechos reales pueden organizarse de manera diferente: sobre todo simbólicamente, el artista se enfrenta así a un problema estético que debe resolver. El presupuesto para el descubrimiento es la ocupación intensiva en un determinado ámbito temático y una vez que se presenta sigue el análisis cuidadoso que permite separar lo importante de lo superfluo, definiendo así la situación de conflicto de manera precisa. El conocimiento que se tiene de la disciplina es sometido a recapitulación, estableciéndose relaciones, con material nuevo y pertinente y es con este material que se estimulan posibilidades de solución sin llegar en esta fase a una síntesis definitiva (2007, 59).

Podemos decir que esta primera imagen de la que es testigo nuestro creador minutos antes de zarpar en el barco, aunada a las experiencias que vive al embarcarse en tres ocasiones distintas, pueden identificarse como elementos del período de preparación, en el que se presenta toda esta serie de hechos reales surgidos de su personal y que, posteriormente, serán sometidos a una continua reflexión, a partir del conocimiento de la disciplina en artes escénicas con la que para ese entonces ya contaba Paulo Landa.

El proceso creativo de Na', consciente o inconscientemente, de alguna manera da inicio a partir de esta imagen. Lo anterior explica por qué su poética, en lo que respecta al trabajo con títeres y objetos, diseñados y elaborados por Landa —con la asesoría ocasional de electricistas de la colonia—, va a distinguirse por ofrecer únicamente imágenes en las que poco pasa. Salvo algunos sonidos que nos remiten al mar, música y un ritmo extremadamente lento, sólo hallaremos imágenes.

Desde esta perspectiva, encontramos que Landa concibe una experiencia escénica íntima, al disponer al público prácticamente a centímetros de distancia de los actores y titiriteros y conminarlo a una expectación activa a partir del uso de binoculares, en un pequeño teatro de arquitectura caprichosa en el que cabe un reducido número de espectadores, logrando con ello que sea el público el encargado de construir su propia historia a partir de las imágenes que le son propuestas. Quizá sea esta peculiaridad de la poética de la obra lo que atrae a un público compuesto en su mayoría por artistas o profesionistas que van en busca de la singular experiencia teatral oculta en el corazón del bosque.

Desde su discurso de títeres, *Na'* es un teatro de imágenes que prescinde de una dramaturgia articulada con la intención de generar una síntesis. Al respecto, Lehmann, citando a Heiner Müller, señala:

Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la perversión de hacer de un lujo una profesión, la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al menos, se tienda a ello), entonces solamente en ese momento será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia (2010, 16).

Como propone Brecht, sólo hasta que esta fractura entre escenario y público se cierre podrá realizarse un uso mínimo de dramaturgia; propuesta a la que Landa responde ofreciendo un teatro de imágenes que obliga al espectador a participar potencialmente en la generación de *poiesis* durante el acto convivial. Sugiriendo imágenes que no necesariamente nos cuentan una historia, *Na'* es un *collage* de escenas sin diálogo relacionadas con el mar que el espectador tiene la tarea de armar como mejor le convenga.

En relación al teatro de imágenes, José A. Sánchez explica cómo la invención del cinematógrafo en 1895 revolucionó la percepción y construcción de la realidad, impactando en las expresiones artísticas del siglo xx (2007, 271-272). La apertura a los recursos cinematográficos y al recurso del cuerpo presente y en movimiento, que articulan el devenir del teatro de imágenes del que nos habla Sánchez, explica la micropoética de *Na'*, la cual resulta de la unión de imágenes cotidianas en conjunción con el cuerpo presente y en movimiento, distinguiéndose por la contraposi-

ción de imágenes que lo mismo focalizan al títere en situación cotidiana (manejado por un titiritero oculto en la oscuridad) que a un par de bailarinas que, con vistosos vestuarios y la piel descubierta a centímetros de distancia del público, encantan por su presencia, haciendo de su participación una dramaturgia del cuerpo. Esto hace de *Na'* síntesis del devenir de la imagen en el teatro del siglo xx. Cuerpo y títere en comunión nos muestran una micropoética que, si bien resuena con los límites de una historicidad que aboga primero por la imagen, el objeto y después por el cuerpo, propone un modo particular de reconciliar distintas propuestas.

Otro aspecto que me gustaría abordar es el de la personalidad creativa mencionado anteriormente. Como se anticipó, el inicio del proceso creativo de la obra o fase de preparación, lo hemos localizado en la imagen de despedida que Landa observa en un puerto, en relación con toda una zona de experiencia personal situada en el mar. Aquí conviene mencionar lo que Mihaly Csikszentmihalyi apunta en relación a las características de la personalidad creativa, pues como se anotó anteriormente, la intuición de encontrar en estas experiencias de vida un universo poetizable obedece ineludiblemente a un carácter inclinado hacia la creación y, por ende, a una poética particular:

La creatividad es la propiedad de un sistema complejo, y ninguno de sus componentes puede explicarla por sí sólo... con esto quiero decir que muestran tendencias de pensamiento y actuación que en la mayoría de las personas no se dan juntas. Contienen extremos contradictorios: en vez de ser individuos, cada uno de ellos es una multitud. Lo mismo que el color blanco incluye todos los matices del espectro lumínico, ellos tienden a reunir el abanico entero de las posibilidades humanas dentro de sí mismos (Csikszentmihalyi, cit. en Conde 2012, 4).

En el caso del director de *Na'*, vamos a encontrar algunos de los 10 pares de rasgos que Csikszentmihalyi identifica en este tipo de personalidades. Menciono, por ejemplo, el de la “fantasía vs. sentido de la realidad”, que considero tiene un peso importante en la personalidad de nuestro creador, manifestado, por ejemplo, al decidir construir una diminuta casa inspirada en un camarote de barco con parte del dinero reunido en los viajes que realiza hacia el mar de Bering, la cual funge hoy día también como taller en el que inicia la fase de preparación e incubación de sus montajes.

Posteriormente, contiguo a esta casa, construye el teatro antes descrito en compañía del arquitecto Danilo Vera. Esta dialogía entre la fantasía y la realidad, potencializada por el espacio en el que se presenta *Na'*, es, a mi juicio, uno de los factores que ha coadyuvado a que, a pesar de que el Teatro LIT se encuentre en las afueras de la ciudad de Xalapa y que su acceso se vuelva complicado para personas que no cuenten con transporte particular, haya llegado a las 70 representaciones, una cifra respetable para un teatro independiente de títeres de pequeño formato.

La imagen como metáfora

Regresando a la imagen y las experiencias que son retomadas para la construcción de esta micropoética, cabe mencionar que, partiendo de la idea del teatro como la instauración de un mundo paralelo a la realidad cotidiana, podemos decir que la poética de *Na'* recurre a la *poiesis* no ficcional a partir de la utilización de títeres como herramienta para recrear poéticamente las imágenes, atmósferas y ritmos, fruto de la experiencia de Landa como marinero en el mar de Bering.

Acerca de la cualidad aurática del teatro, que cuenta con la presencia de los cuerpos de los actores en acción sin intermediación tecnológica (a diferencia de la televisión o el cine), Dubatti sostiene que:

Lo propio de la *poiesis* es la metáfora, no la ficción, ya que es común en el arte la *poiesis* no ficcional. Las acciones son además no naturales, es decir, diferenciadas de las acciones reales, ya por su misma génesis, acciones que no observamos en el mundo cotidiano o porque al ser tomadas por la matriz de la *poiesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función de la empiria y transformadas en poesía (2009, 99).

En *Na'*, el traslado a la *poiesis* de ese hombre que va a la aventura, a lo desconocido, a esa inmensidad que es el mar del que nos habla Landa, se vale ante todo del mecanismo de la metáfora, lograda a partir de la utilización de títeres miniatura de hilo, enmarcados en un pequeño teatrino con diseño a la italiana que instaura un mundo alterno, en el que el espectador logra entregarse a la contemplación a partir del uso de binoculares que potencializan lo mismo la metáfora que el principio lúdico del hecho teatral.

El ritmo metafórico

Mediante una compleja mecánica que combina las acciones de los títeres con los cambios de luces y de escenografía, la obra evoca en el espectador varias de las atmósferas y sensaciones que Landa experimentó y que tuvo ocasión de referirnos en las entrevistas realizadas para el presente ensayo. Una de ellas, a mi juicio de las más preponderantes, es la calma chicha, sugerida a través del ritmo de la obra.

En relación al origen de la expresión “calma chicha”, Arturo Ortega Morán señala lo siguiente:

Pudo ser que, algún día del siglo XVIII, en uno de tantos viajes a través del mar, el viento cesó y el barco se detuvo. El calor y la quietud desesperante, hicieron exclamar a un marinero de origen francés algo así como «¡esto es una calma *chiche!*». En francés, *chiche* significa «avaro», de modo que la expresión podría traducirse como «¡esto es una calma avara!», esto, por no ceder ni un ápice de viento. La expresión debió gustar a los marineros españoles; hacía tiempo que la palabra «calma» había perdido su dureza y necesitaban una nueva forma de echar en cara a la naturaleza su «avaricia» (2004, 1).

En entrevista, Landa dice creer que los espectadores tal vez podamos darnos cuenta de la calma chicha, de cuando no hay pesca. Debo confesar que, como espectador-investigador, en ese laboratorio de percepción al que se refiere Jorge Dubatti (careciendo de la información sobre el origen y significado de la expresión), las tres veces que tuve oportunidad de presenciar la obra, su ritmo lento y en ocasiones pesado me conducía a serios cuestionamientos. No lograba identificar si eran fallas en el ritmo, porque a pesar de la lentitud y minimalismo en las acciones propuestas a través de los títeres, la obra a mi juicio se sostenía. Más tarde, el conocer el contexto del cual parte este ritmo elaborado, a manera de metáfora de esos largos períodos de no hacer na', de estar sin pesca, en este terrible tedio, de saberse lejos, en medio de la nada y sin hacer nada, hizo que el ritmo se llenara de significado, corroborando que la intención de generar una *poiesis* con estas características se logra en esa convivencia entre artistas y espectadores.

En relación a estas dos entidades, el ritmo y el cuerpo poético, Hugo F. Bauzá, menciona:

El ritmo es el elemento vertebral a través del cual el poeta enlaza los diferentes registros expresivos. El testimonio de los románticos —Shakespeare, Schiller, Goethe, Herder—, pone en evidencia que sin ritmo es imposible insuflar vida al organismo estético [...] El cuerpo poético manifestado en su presencia como ritmo otro dentro del ritmo de la vida: Mundo paralelo al mundo; que guarda con los ritmos naturales, sociales y físicos de la cotidianidad un vínculo radical de alteridad, si bien comparte con ellos la ritmicidad (Bauzá citado por Dubatti 2009, 109).

Si partimos de la idea de que “el ritmo es el elemento vertebral a través del cual el poeta enlaza los diferentes registros expresivos”, como apunta Bauzá, podemos concluir que el ritmo que insufla vida a los títeres de *Na'* es el ritmo de la calma chicha, el del lento transcurrir de los días en alta-mar, la quietud y el desasosiego.

Añado a continuación un comentario tomado de la libreta de observaciones de parte de los espectadores que, a mi juicio, explica puntualmente las sensaciones provocadas por el ritmo de la obra:

La obra me gustó porque fue una gran sorpresa. Esperaba una obra al sentido tradicional, que la trama fuera lo importante junto a un ritmo rápido, trepidante, por el contrario la pieza es teatro y sobre todo ambientación. El sonido, los silencios, las pausas, las largas secuencias, provocan la contemplación. Los pequeños detalles son sorprendentes. No se cansa uno de contemplarlos (Anónimo).

La organicidad poética

Es importante mencionar que, antes de llegar a lo que es hoy, la obra atravesó varios procesos creativos, producto de los intereses de exploración de su director, pero también de cuestionamientos existenciales que iban definiendo los enseres o títeres a utilizar. En relación a ese proceso de metodología creativa, nos dice Landa:

Bueno, primero era nada más un hilo. Había la intención, sí de contar una historia de mar. Partimos de nada, no había más que un hilo y un pedacito de papel que era un barco. Y los cabos de ese hilo los puse en un marco, que era ya en ese entonces el boca escenario. Por otra parte, muchos de los titiriteros, de los teatreros, siempre tenemos esa ilusión de



•Fig. 2. Paulo Landa con el titerino ambulante de *La fábrica de agua*, 2013. Imagen cortesía del artista.

meterlo todo en una maleta y llevarlo. También es un homenaje a estos exilios, a estas diásporas, a estos éxodos, de los cuales hemos formado o hemos sido testigo la raza humana desde siempre [...] En este inicio de contar la historia Na' ya se empezaba a perfilar esa necesidad de recurrir a la maleta. Entonces, esta maleta se fue transformando, convirtiéndose no sólo en un objeto que lleva las cosas sino también en un teatrillo, en un teatro juguete, en una posibilidad de proyectar, en esta maleta abierta, imágenes a la manera del cinemascopio, que también es una de las influencias de este trabajo (...). Empezaron a salir en este pequeño boca escenario, en esta maleta, personajes tan importantes, tan entrañables para cualquier ser humano como un delfín. El delfín ha sido a través de la historia de la humanidad nuestro hermano que vive en el agua. Encontré una representación de unos frescos de un baño de Grecia, aproximadamente de 1500 a. C. y es el que aparece, curiosamente es un delfín griego. Ya los griegos hablaban de los delfines y les tenían una estima muy grande. Es un poco hacer historia, recordar, recurrir a los que han escrito antes para recrear una historia que me tocó vivir a mí: ver a los delfines en este periplo que hice en el mar de Bering. No aparecen otros personajes importantes como las aves y no porque no hayan sido contempladas, sino porque de repente se cerró la entrada, el *casting*. Es tratar de recrear y meter esas emociones humanas, de nostalgia, de miedo, de amor, de aventura (Landa 2013).

Na' es una obra compuesta por tres actos, configurada a partir de una multiplicidad de escenarios de títeres que le otorgan dinamismo a la obra. A partir de las declaraciones de Landa, vemos que es, ante todo, un cuerpo poético configurado desde una zona de experiencia situada en el plano de la realidad que es llevada a la zona de experiencia de la *poiesis*, con la intención de compartir historias de vida de un hombre de 50 años, acaecidas en el mar y sintetizadas a través del lenguaje de los títeres, la música y la danza.

Como pudimos observar también, el desarrollo creativo de la obra se asemeja a lo que se conoce como teatro autopoiético, definido como:

El que rige los proyectos de creación a partir de la progresiva manifestación de las exigencias del cuerpo poético, sin anteposición de categorías externas o ajenas a la *poiesis*, donde el creador asume un rol de intermediario de la escritura que el mismo cuerpo poético va dictando, el teatro conceptual, por el contrario, se rige con aproximaciones racionales y extrateatrales a la formulación de la teatralidad (Dubatti 2009, 118).

Esta suerte de organicidad, que el teatro autopoiético va a instaurar en su poética, la vemos reflejada por ejemplo desde el momento en que Landa comparte que, partiendo únicamente del interés de contar una historia que hablara sobre el mar, inicia este viaje con un hilo y un pequeño barco de papel, a lo cual se va a sumar la intención de incluir a la poética de la obra el discurso de la maleta. Un poco con el deseo de saciar el gusto por contar una historia que cupiera en el espacio ofrecido por ésta, pero también en un intento de homenaje a los éxodos o periplos a los que la humanidad se ve sujeta, en los cuales, muchas de las veces, nos vemos sin más compañía que una maleta.

De ahí que en el actual montaje de *Na'*, los tres escenarios se presentan, en palabras de Landa, como arte-objeto de embalaje. En los tres casos, los escenarios ofrecen la posibilidad de ocultar su armazón en la estructura de una maleta al concluir la función. Como podemos observar, la idea del viaje, del éxodo y también la idea romántica del hombre que abandona la montaña para internarse en el mar, van a permear la totalidad de la obra.

Por otra parte, esta misma organicidad en la construcción poética la podemos encontrar en el hallazgo del delfín que nos comparte Landa. La

imagen avistada en altamar de un pez cuya empatía con el ser humano se remonta, al parecer, hasta la época de los griegos, termina convirtiéndose en un títere miniatura de papel con una interesante historia detrás, al cual vemos en escena dando brincos por algunos segundos entre las olas del mar.

Que Landa nos comparta cómo fue construyendo *Na'*, y a partir de qué surgió, nos dice mucho de la concepción de teatro o de las bases epistemológicas de las cuales parte para crear, si tomamos en cuenta que, a diferencia del teatro conceptual que parte de sistemas externos a los teatrales para su configuración —por ejemplo, las matemáticas, la deconstrucción lingüística, etcétera—, este tipo de teatro va a regirse por las necesidades del cuerpo poético, teniendo como intermediario al creador. De ahí que en otra de las preguntas realizadas a Landa en entrevista, éste señale que gran parte de su trabajo creativo durante el montaje de sus obras se aboca a la manipulación, el juego y la experimentación con los objetos y los títeres, en un diálogo en el que aparecen como los encargados de ir guiando la construcción poética.

El convivio postteatral

El hecho de que *Na'* se presente en un espacio independiente, creado con la intención de fungir como teatro, en una época en la que para muchos pudiera ser una idea poco rentable o descabellada (cuantimás si recordamos que se encuentra en el corazón del bosque de niebla, ubicado a la altura de la antigua carretera Xalapa-Coatepec), revela también el interés de Landa por que el teatro participe activamente en la vida social de la comunidad a la que pertenece, creando identidad, es decir, un teatro social. Lo anterior explica que la poética de *Na'* manifieste un acentuado interés por el convivio con el espectador, sugerido a partir de la invitación a conocer el espacio y compartir el vino y el pan (por parte de los actores) a manera de convivio postteatral. Detalle que, además de recordarnos el trabajo del grupo Bread and Puppet Theater —quienes también acostumbra realizar este tipo de convivencia después de cada función, y a quienes Landa reconoce como influencia—, nos recuerda las palabras de Dubatti cuando menciona:

En el teatro la *poíesis* se inserta en una política convivial. Si bien el cuerpo poético es en sí, está inserto en un marco político: la voluntad de experimentar en compañía convivial con otros hombres. La *poíesis* multi-

plica y es multiplicada en el convivio y la expectación, integra con ellos una zona de experiencia. Sin espectador que comparta la *poiesis* en convivio, hay *poiesis* pero *poiesis* no teatral (2007:127).

La idea de que la *poiesis* en el convivio teatral integra una zona de experiencia se articula perfectamente con la concepción de teatro del Laboratorio de Investigación Titirital, que poetiza una experiencia de vida para llevarla a la zona de experiencia que ofrece el teatro en un espacio- tiempo paralelo, cuya primera virtud es su posibilidad de rasgar la realidad en convivencia con el espectador.

Espectadores y zona de experiencia



•Paulo Landa: *Na' La aventura de un día de trabajo*.
Fotografía: Anaid Chávez. 2014.

Como hemos dicho, *Na'* comparte con el teatro posdramático una suerte de estructura que, más que relatar una historia, parece estar tejida por imágenes. Además de las conjeturas teóricas arrojadas a lo largo del presente texto, vale la pena conocer la opinión e interés del director a la hora de decidirse por la búsqueda de una pluralidad de sentidos que invitan a ser construidos de la mano espectador:

Sí, *Na'* es una historia que desde el inicio está pensada en que el espectador tiene que estar muy atento y tiene que hacer uso de toda su imaginación, es una historia que se construye cada vez, cada representación, cada función. El espectador tiene que poner de su parte, su imaginación, su inteligencia, sus ojos muy atentos para terminar él de armar la historia o de armar su propia historia. Los objetos, el movimiento, las luces, la música, estos elementos que se le van dando son para que él arme su propia historia (Landa 2013).

Estas palabras constatan que el teatro de imágenes es un recurso para inducir la participación activa del espectador. Quizá aquí lo que salta a la vista es la percepción del creador en relación a las decisiones del espectador como productor de *poiesis*. Como mencionamos anteriormente, parte de *Na'* sucede en un teatrino con diseño a la italiana, en cuyo fondo encontraremos un ciclorama en el que se proyectan las estrellas, el cielo, las nubes y el mar en el que navega un personaje que, eventualmente, vemos caer a las profundidades del océano, representadas por otro escenario con formato de teatro negro. En un momento de la obra, mientras lo vemos caer, se sugiere su muerte, pero no se muestra de manera abierta. De ahí que Landa mencione la indecisión por parte del espectador de elegir qué sucede con el personaje.

Partiendo de la observación de Landa, cuando dice que para él el espectador manifiesta miedo a decir “a este personaje le sucedió tal o cual cosa”, añadiría que quizá no sea totalmente un miedo a decidir, sino más bien el miedo de saberse en la incertidumbre, el miedo a verse orillado al no saber, a ese margen que la propuesta escénica le ofrece para ser llenado por él.

En relación al rol del espectador para la generación de una zona de experiencia establecida por el evento teatral, Dubatti menciona:

No se trata sólo de mirar: la inmersión en la cultura convival y los diversos componentes sensoriales del cuerpo poético (visuales, auditivos y olfativos, principalmente) extienden la idea de examinar u observar a percibir con todos los sentidos y por extensión, experimentar, vivir un campo de experiencia. A partir de esta percepción, a posteriori, dejarse afectar y estimular (emoción, reflexión, recuerdo, alteración física, etc.). La multiplicación de las acciones poiéticas y expectatoriales en el con-

vivio generan una zona de multiplicación en la que la estimulación es recursiva y resulta difícil, si no imposible, detectar el origen de causas y efectos. El espectador es a la vez protagonista de esa multiplicación y testigo de su dimensión de acontecimiento. Pero además cumple una función de colaboración: si decide no participar en la experiencia, la misma se interrumpe (2007, 133).

Partiendo de esta idea de la estimulación recursiva de la que nos habla Dubatti, la cual vuelve difícil detectar el origen de causas y efectos, podemos observar que si el espectador en un momento determinado del cuerpo poético decide bloquearse, obedece no sólo a su libre albedrío, sino también a la secuencia de estimulación previa a ese momento poético.

Conclusión: títeres micropoéticos

Por último, me gustaría abordar un aspecto que seguramente a todo titiritero le cuestionan en algún momento de su carrera, es decir, la relación que guarda con el títere. En relación a ello, Landa nos dice:

Ahí voy a caer en un lugar común, yo creo que ellos te atrapan a ti, te eligen. Creo que el titiritero tiene que tener ciertas características que no todos los actores tienen. Creo que un muñeco cuando ve eso en ti, dice “voy por él, éste tiene que ser titiritero”. Un cierto desprendimiento de uno mismo, quitarse uno mismo el reflector. Aunque mucho del trabajo que yo hago, por ejemplo, en *La fábrica del agua*, estoy todo el tiempo presente, compartiendo el escenario con ellos; pero en otros es desaparecer totalmente, no estar, no ser, no contar, lo que importa son ellos. Yo creo que para ellos es bien importante que un actor o que un titiritero tenga esta capacidad y esta disposición a no estar, a desaparecer y dejarle a él toda la carga del peso escénico. Creo que eso es importante para hacer trabajo de títeres (2013).

Gran parte del sustento de la micropoética de *Na'*, en lo que respecta a la técnica de títeres, se ve expuesta a partir de la cita anterior. Al inicio del texto mencionamos el trabajo colaborativo que Landa realizó durante un tiempo considerable con Carlos Converso, cuyas enseñanzas podemos ver retomadas claramente en la micropoética de *Na'* en lo que respecta a la

relación actor/títere, al poner en práctica la técnica del títere con mando manipulado por hilos, en la que el titiritero se neutraliza, perdiéndose en la oscuridad de los retablos mientras desarrolla el papel de demiurgo. Esto explica que Landa hable de la necesidad de un cierto desprendimiento de uno mismo, reclamada por el oficio de titiritero. A propósito de esta relación, Rafael Curci, en *Títeres, objetos y otras metáforas*, señala:

Oculto tras el retablo o a la vista del espectador, el titiritero, en su papel de demiurgo, hace, mediante manipulación e ilusión, que sus muñecos asuman conductas y jueguen situaciones muy parecidas a las que se viven en el plano real, en el mundo de los hombres. Los hechos ficticios representados por los seres animados con artificios contrastan tanto como se asemejen a los hechos y las vidas de los espectadores, los cuales, a diferencia de todo lo que ocurre en el retablo, no tienen texto prefijado para sus vidas, ni sus conductas ensayo. El títere manipulado con destreza y precisión hace sólo lo que quiere su demiurgo; es aquí donde se realiza la transformación de la metáfora en *theatrum mundi* propia de los títeres. Y es que, real y metafóricamente, los muñecos desmantelan la ilusión de realidad sustituyéndola por la realidad de la ilusión (2011,81).

La obra *Na'*, por un lado, nos invita al convivio durante las fases pre-teatral, teatral y post-teatral y, por otro, hace uso del silencio como potencializador de la *poiesis*, aunado a la propuesta escénica ofrecida a través de los binoculares, a fin de acentuar una poética que, además de proponer un teatro de imágenes, se hace acompañar de elementos que muestran nítidamente la tesis de Dubatti del teatro como acontecimiento, como zona de experiencia, como cultura viviente.

Al proponer un lenguaje escénico basado en imágenes que prescindan de lenguaje oral, *Na'* coloca al espectador en una zona de experiencia que lo remonta a su infancia, invitándolo al juego a través del uso de los binoculares, los cuales, en una especie de selección del universo escénico, enmarcan la realidad rasgada por la imaginación, llevándola a la categoría de poesía. *Na': la aventura de un día de trabajo* convoca al convivio teatral, la primera edad del espectador a través del silencio, recordándonos que “en el convivio-océano la experiencia del lenguaje es apenas la superficie del agua. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso” (Curci 2011, 156).

Por todo lo anterior, podemos llegar a la conclusión de que la micropoética propuesta por *Na'*, a pesar de presentar innegables influencias circunscritas al devenir histórico del arte teatral, presenta una peculiar manera de concebir el teatro de títeres y compartirlo que refleja la personalidad creativa de su director, quien se distingue por hacer de su universo una geometría de la pequeñez, una micropoética al servicio del microteatro como método de resistencia al solipsismo impersonal de las sociedades actuales, muchas veces incapaces de convivir con la otredad desde la cercanía de los cuerpos y la confrontación ideológica.

Bibliografía

- Conde, Luis. 2012. *La personalidad creativa: un sistema complejo*. Eduardo Chillida y Mihaly Csikszentmihalyi [en línea]. Página consultada el 1 de agosto de 2015. <http://artediez.es/paperback/la-personalidad-creativa-un-sistema-complejo-eduardo-chillida-y-mihaly-csikszentmihalyi>.
- Converso, Carlos. 2000. *El entrenamiento de titiritero*. México: Escenología.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1998. *Creatividad: El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Curci, Rafael. 2011. *Títeres, objetos y otras metáforas*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- _____. 2007. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel
- Gardner, Howard. 1995. *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós.
- Kartun, Mauricio. 2010. "Acopio", en *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.
- Landa, Paulo. 2013. Entrevista personal con el autor. Coatepec, Veracruz, 15 de mayo.
- Lehmann, Hans-Thies. 2010. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato.
- Ortega Morán, Arturo. 2004. *Calma chicha*. [en línea]. Página consultada el 27 de mayo de 2013 en: http://cvc.cervantes.es/elrinconete/anteriores/diciembre_04/28122004_01.htm.
- Sánchez, José A. 1994. *Dramaturgias de la imagen*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____. 2007. "De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* 32: 271-272.
- Velasco Barbieri, Patricia. 2007. *Psicología y creatividad: Una revisión histórica*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades Universidad Central de Venezuela.

Fecha de recepción del artículo: 10 de diciembre de 2014

Fecha de recepción de la versión revisada: 26 de agosto del 2016

Reseñas

Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI

Rubén Ortiz

México: CITRU-INBA, 2015, 150 pp.

Said Antonio Soberanes Benítez

En la cochera de mi casa tengo improvisado un pequeño cuarto de estudio; una mesa redonda y pequeña, un par de mapas y casi una decena de hojas de papel pegadas a los muros con notas, citas y reflexiones, entre las cuales se destaca la frase: “No olvidar que sí existen víctimas de su propia estética”. Esta frase proviene del final de un libro de Rubén Ortiz, *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*, publicado en 2007 por Paso de Gato y reeditado en 2015 por el CITRU como segunda parte del libro que quisiera revisar con ustedes: *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*.

El libro, en retrospectiva, parece ser la respuesta a un planteamiento que Ortiz se hace a sí mismo: ¿qué implica que haya víctimas de su propia estética? Que todo acto artístico/estético tiene consecuencias que superan su esfera de acción específica; que no se es inocente de las decisiones artísticas que se pueden tomar. Para evitar que las consecuencias de nuestros actos nos tomen desprevenidos, Ortiz ve necesario pensar la estructura de nuestras acciones artísticas para reconocer, no sólo sus mecanismos y efectos estéticos, sino aquellos alcances que afecten el resto del campo de acción humana.

Para esto, el autor presenta un libro que funciona, por un lado, como una reflexión estructurada del trabajo de *Escena expandida* que el mismo Ortiz, y otros creadores mencionados dentro del texto, realizan y discuten y, por otro, como una introspección de los límites de la puesta en escena y su necesidad de ser comprendida.

De aquí que *Escena expandida* sea un trabajo analítico que no deja jamás de observarse a sí mismo como una reflexión localizada, con lo que muchos de sus referentes surgen del contacto directo y participativo del autor con su objeto de estudio. Esto, más que una falta en el texto, es un reconocimiento de la urgencia de su escritura. Ortiz mismo lo señala cuando afirma lo siguiente:

Debo decir entonces que este libro pretende dar una descripción razonada a las transformaciones ocurridas, sin ser de ninguna manera un recetario o cédula de identidad de una escena que es imposible de unificar en cuanto a forma o intención (2015, 15).

Dividido en dos apartados, el primer libro comienza de forma casi pedagógica, analizando la crisis del concepto moderno de ‘representación’. Este concepto ha funcionado como un medio históricamente ordenado de localización de aquello que llamamos ‘lo real’. Y el entendimiento moderno es aquel que, resaltando la individualidad como recipiente de ‘lo interior’, produce una forma teatral que el autor llama ‘drama’¹ y que, de acuerdo al texto, posee las siguientes características (37):

1. Sujeción al diálogo
2. Ausencia de la instancia autoral
3. Distanciamiento del espectador
4. Carácter autónomo completo y excluyente del entorno representado.
5. Fusión entre el actor y el personaje.

Esta estrategia artística, apunta Ortiz, puede ser monopolizada por la hegemonía para sustituir, en la comprensión de lo real, a lo representado con la representación. Esta actitud estética se vuelve, de este modo, una herramienta para la legitimación de un poder y, posteriormente, una forma de mera designación gubernamental. “Hay un uno que es capaz de hablar por todos” (43), dice esta postura, y es justo cuando el mecanismo estético y político que ha descrito encuentra como insostenible la falsa ostentación de este uno, que la crisis de lo uno trae consigo la crisis de la representación. Ortiz incluso localiza las formas críticas a este sistema, tanto en los ámbitos políticos (Movimiento #YoSoy132) como en los artísticos (Tadeusz Kantor, Sarah Kane, Richard Schechner).

Terminada esta reflexión y casi concluyendo el primer apartado, Ortiz discurre sobre las nociones comunes de aquello que responde a la crisis mencionada: la escena expandida. Estas nociones se organizan argumentalmente en el texto con consistencia y coherencia: al considerar a la teatralidad como un ver y actuar, antes que *con un público*, *en público*, como

¹ Habría que discutir esta postura que considera al drama como forma histórica con la postura que, recuperando a Aristóteles, concibe al drama como la acción misma y no como un tipo históricamente concreto de acción.

una mirada atenta al acto del otro, el arte escénico se ve desprovisto de sus referentes materiales construidos y requiere experimentarse en el campo expandido; esto es, más allá del campo autónomo de las artes, en un arte postautónomo.

La segunda parte del texto (“Procedimientos”) reflexionará rápidamente ciertos mecanismos propios del ejercicio expandido de la escena. El primero a discutir, es la transformación de la mirada de ser una lectura e interpretación fijas, al entronque dinámico o procesual del cuerpo en acción del actor, con el cuerpo en acción del espectador, en un tiempo de ritmo propio. El primer punto planteado es, entonces, la performatividad de la escena expandida.

El segundo mecanismo discutido es la emergencia de lo real, donde Ortiz aborda tanto las estrategias documentales, como las de teatro personal, para traer de nuevo a escena una realidad que no se ostente en necesidad causal alguna. Lo obscuro y lo abyecto, como la inversión del afuera/adentro, imprime una fuerza concreta en la irrepresentabilidad de lo real y, por tanto, el fortalecimiento de la estrategia testimonial. El relativismo al que se arriesga esta postura tiene como sustrato una perspectiva ontológica de la realidad como contingencia, sustrato que, sin embargo, hace falta enunciar, localizar y problematizar, de modo que podamos superar las debilidades éticas del relativismo. Mi supuesto —aún por estudiar concretamente— sobre este apartado es que podemos generar una afinidad teórica entre la escena expandida y el realismo especulativo de autores como Quentin Meillasoux (2015) o Graham Harman (2012), que supere la necesidad de referir a una subjetividad que restrinja la mirada.

Este punto es fundamental para que el giro social o la comprensión de un espacio público supere el individualismo en el que se sostiene tanto la política económica que se aprovecha de las estrategias de representación, como el trabajo escénico que alimenta a una cultura del consumo. Dicho asunto es, además, el último procedimiento que estudiará Ortiz en su libro.

Finalmente, nuestro autor regresa a un grupo de ficciones que funciona como genealogía del director de escena y da un contexto adecuado para entender este libro. *Escena expandida* busca provocar el cuestionamiento de las formas poéticas que usualmente se consideran como ajenas a una discusión ética y que, como Rubén Ortiz concibe, urge discutir para “no olvidar que sí existen víctimas de su propia estética”.

Las danzas de conquista.

Un encuentro con la teatralidad

Alejandro Flores-Solís

México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, 306 págs.

Hugo Salcedo

En este libro se publica la investigación doctoral que Alejandro Flores-Solís realizó para la Universidad de Hamburgo. El volumen presenta una aproximación a las expresiones dancísticas que tienen lugar en algunos pueblos del occidente del Estado de México, a través de la representación de las denominadas danzas de conquista. Éstas son abordadas desde una perspectiva de la teatralidad para ubicar la esencia del teatro en su intrínseca relación con la etnografía, la antropología y en general con las ciencias sociales, aportando la riqueza y comprensión del fenómeno escénico a partir de los estudios inter y transdisciplinarios, la interculturalidad y de la compleja red de interconectividades.

El *corpus* de análisis lo constituyen las danzas de conquista a partir del referente del libro de caballerías de origen medieval: *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* que cuenta la historia de Carlomagno y su escolta de nobles y aguerridos caballeros, cuya cruzada se dirige a la expansión de la fe cristiana. Estos se enfrentan a las huestes del Almirante Balán, padre del rey de los moros, quien profesa una devoción distinta y contraria a los intereses de los fervientes caballeros, los cuales enfrentarán una batalla guiada por motivaciones religiosas y que, a su vez, esconden intenciones de sometimiento, expansión y vasallaje. El antagonismo de estos grupos se expresa en la escenificación de los combates, en el despojo, la defensa y la recuperación territorial, pero, sobre todo, en la reafirmación de la fe cristiana y en la conversión a ésta por parte de los adversarios sometidos.

Como puede constatarse en el libro, el trabajo del doctor Flores-Solís se instaura desde un debate sobre la teatralidad en correlación con el espectro de la fiesta popular, el juego y el ritual; también se centra en la construcción de cierta identidad y sentido de pertenencia de los distintos grupos étnicos que se estudiaron. Se eligieron a la comparativa y a la etnografía como métodos de trabajo, permitiendo el diálogo con las vo-

ces teóricas más autorizadas en estos campos del conocimiento para dar seguimiento, registro y análisis de cinco localidades mexiquenses donde se llevan a cabo estas danzas en distintas fechas del año: Palmillas (en el municipio de San Felipe del Progreso), Santa María del Monte (Zinacantepec), Tenango del Valle, Calimaya y Mexicaltzingo. En este proceso investigativo desarrollado durante varios años, se hicieron visitas y observaciones cualitativas en los respectivos campos de estudio, generando entrevistas, reportes y registros visuales. Lo anterior permitió construir la perspectiva de análisis para colocarlo ante el espectro de la ritualística, la fiesta popular, el juego, la danza-drama y el *performance*, donde simulación, acto celebratorio y realidad se enlazan en una faceta sugerente y compleja del ámbito sociocultural, que muestra aspectos de creencia religiosa, historia y el devenir cotidiano.

El trabajo, como adecuadamente se marca en el resumen: “se centra en la descripción, comparación y análisis de la teatralidad manifiesta en un complejo dancístico que por su propia estructura se convierte en un referente primordial de la evangelización y la construcción de la religiosidad popular [en la] confirmación de un catolicismo refrendado a partir de la construcción de representaciones sociales” (Flores-Solís 2016, 23). Se analiza una muestra de cinco cuadrillas danzantes ubicadas en igual número de pueblos, cuyas exposiciones se enmarcan en las diversas manifestaciones del calendario festivo.

Esta investigación se encuentra distribuida en cuatro capítulos, cuyos contenidos corresponden a lo siguiente:

En el primero se abordan temas relacionados a la construcción de teatralidad, identificando y definiendo algunos de sus elementos estructurantes, como la relación entre tiempo y espacio, la —a veces— intangible barrera entre la noción de acción-ficción, la concepción de la máscara y la construcción de personajes y, finalmente, la función de la música, el movimiento (corporal y escénico) y la parafernalia, es decir: “el conjunto de actos, ceremonias, objetos, elementos e incluso relaciones que son empleados en la representación” (Flores-Solís 2016, 67). En este apartado se discute la idea del sujeto, quien al hacer —o más bien, al “estar haciendo”— afirma y reafirma su constitución de ser. El acto de la repetición recrea el acontecimiento escénico, refrenda el modelo a la vez que ratifica la condición ontológica del sujeto en triple dirección: tanto en el terreno de la experiencia individual (1) como en el esquema de la reflexión en torno al papel que se juega hacia adentro del equipo, es decir, en la propia

cuadrilla a la que pertenece el sujeto (2), así como en las formas en que la colectividad participa de la fiesta como espectadora y, a la vez, como parte de ese grupo (3), otorgando cohesión, carácter identitario y pertenencia. En este sentido, como lo escribe José Ramón Alcántara, la representación o fiesta se presenta como una articulación dinámica que pone en relieve: “el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización y, por tanto, es teatralización en sí misma” (Alcántara Mejía 2002, 128).

La teatralidad concebida a partir de la complejidad, aprecia el devenir (histórico) y el convivio (presente y cotidiano) del hombre social. Se trata de la exploración de las manifestaciones fenomenológicas, su análisis, descripción y evaluación, se concibe mediante una óptica multifacética que coloca en perspectiva materiales históricos de índole representacional ante diversas disciplinas, como la antropología social, la etnografía, los estudios culturales, la sociología, la semiología, etcétera. La teatralidad manifiesta los artificios representacionales y sus conectividades, las cuales se advierten en las prácticas cotidianas como parte de tareas de toda índole: políticas, sociales y religiosas. Éstas, a su vez, se inscriben dentro de una esfera dinámica que emerge de lo público a lo privado, marcando entonces una indefinición territorial.

En la segunda parte se expone la relación entre la noción de fiesta y festividad, la danza-drama y la reflexión sobre la identidad mediante el análisis étnico-regional y la demarcación de los espacios de asentamiento, que se manifiesta a través de la práctica y exposición dancística por parte de los grupos de estudio seleccionados. La fiesta aquí va a entenderse como un sistema de acciones y funciones que presentan, a su vez, un sistema de creencias que apoya la estructuración de imaginarios sociales; propician, a partir de la acción que se ejecuta, una cohesión y sentido de comunidad que identifica a sus miembros por medio de una recreación de tipo lúdico-religiosa. Ante la configuración de la fiesta impuesta, heredada y asumida como parte del constructo ideológico colonial, se erige una suerte de ambigüedad fronteriza entre la realidad que se expresa y la propia representación creada a partir de la mirada de los espectadores: contraste y alteridad entre ritual y puesta en escena, entre fervor católico y fiesta popular, entre lo mestizo y lo indígena, entre lo sagrado y lo profano, entre la conmemoración y el divertimento. El pasado se revela en el presente, marcando una compleja sobre posición de temporalidades que abonan a la multiplicación de percepciones.

La danza deviene celebratoria conformando el patrimonio del grupo. Tiempo y espacio festivo se ritualizan mediante la acción que se ejecuta, creando y recreando rasgos distintivos de la propia comunidad que colmuga con cada uno de sus integrantes; se sustenta en la conciencia colectiva que le otorga su valor estético, testimonial y sociocultural.

Aquí el acto efímero de la danza, que fenece pero al tiempo se repite de forma distinta en cada ejecución celebratoria, propone la construcción de realidades virtuales, representaciones simbólicas y recreaciones de la realidad evocada. La configuración a partir de la música, vestuario, gestualidad, proxemia y desplazamiento, se transforma en ofrenda y en convivio gozoso; en recreación y reafirmación identitaria.

El tercer apartado plantea la ubicación de los pueblos danzantes mexiquenses a fin de hacer apunte en torno a la clasificación de las denominadas danzas de conquista (en contraposición con las danzas de la Conquista) y, en específico, la conocida como de *Los doce pares de Francia*. Mediante un procedimiento de análisis etnográfico, se realizaron las visitas, entrevistas y recolección de los datos; se cotejaron las evidencias entre los cinco grupos seleccionados para presentar los sistemas de organización comunitaria, las características representacionales en juego y las especificidades de los pasajes seleccionados y narrados que siguen el patrón expositivo aristotélico en tres momentos: 1) la presentación y motivación del conflicto, 2) el enfrentamiento entre las dos fuerzas opuestas y 3) la resolución; procedimiento versado aquí sobre la historia de Carlomagno y su exitosa campaña contra los moros. La danza refiere pues, en sentido general, el juego entre la conquista y la cristianización o la conversión de los pueblos conquistados.

El estudio realizado en esta investigación dilucida sobre los motivos que poseen los sujetos que danzan en el espectáculo: “ofrecimiento, petición, agradecimiento, manda o en otros casos se agregan motivos no religiosos, como es el [de] mantener viva una memoria histórica” (Flores-Solís 2016, 165). Lo anterior se decanta en la persistencia de los procesos identitarios, que son representados considerando un guion narrativo, conservado —en alguno de los casos— por el Mayordomo, quien se encarga de la preparación de la fiesta.

Ahora bien, las diversas acciones o evoluciones que se evidencian en el dibujo espacial de las danzas (alineación, presentación, marcha, combate, etcétera) no son unidireccionales, más bien construyen una trama compleja, heterogénea y multifocal. No desentienden la esencia del sen-

tido lúdico, pero tampoco se alejan de su indicador religioso, como se aclara, por ejemplo, cuando el conjunto inicia o concluye su traza dentro del propio edificio católico para recibir las bendiciones o para dedicarle a algún santo sus prácticas.

En la última parte de la investigación se aplican los tópicos de la teatralidad al fenómeno que se estudia, presentando la reconstitución de identidades étnicas presentes en estos pueblos que danzan. La cosmovisión del grupo aflora a partir del ejercicio dancístico que se abre a la categoría escénica, es decir, representacional. Se erige entonces la manifestación efímera más cercana al performance que al teatro propiamente, en el sentido de que se limita más a la especificidad, volatilidad y vulnerabilidad de su realización mostrando una serie de elementos derivados del sincretismo en donde “lo popular, el capital cultural, el patrimonio, la reivindicación étnica, entre otros, forman un discurso complejo, ambivalente y contradictorio” (Flores-Solís 2016, 207).

Los doce pares de Francia se vivifica regularmente considerando el almanaque santoral, constituyendo un mosaico de heterogeneidad y de claro mestizaje cultural viviente, amalgama compleja de múltiples expresividades que, sin alejarse de sus motivaciones conmemorativas como el triunfo del cristianismo sobre otras creencias paganas, no olvida su condición lúdica celebratoria.

Se presentan las relaciones socioculturales no como hechos consumados, sino como un proceso y un conjunto de prácticas dinámicas complementarias y contradictorias que ofrecen imágenes o instantes simbolizados agrupando relaciones de naturaleza híbrida, arraigadas en la tradición construida desde la época de la cruzada europea y su forma a partir de la evangelización americana.

Corporalidad y movimiento articulan el discurso. Cada acto-episodio escénico- dancístico reinventa la historia y con ella la vida del grupo y de la comunidad a la que pertenece, estableciendo un diálogo fronterizo entre la teatralidad y la fiesta comunitaria.

Finalmente, el volumen se ilustra con un valioso registro fotográfico elaborado durante los años en que se realizó el trabajo de campo. Aparecen también cuadros, mapas y esquemas que sintetizan y evidencian las características de diversos registros. Estos gráficos propician una inapreciable puntualidad de los argumentos y pueden convertirse en rentables especificidades para uso de posteriores investigaciones. Luego de una nutrida lista de referencias y voces de autoridad en la materia, que

proporciona consistencia al marco teórico, se anexa el texto de la *Historia del emperador Carlomagno o los doce pares de Francia* —obtenido de la cuadrilla de Palmillas en San Felipe del Progreso— como muestra fehaciente del devenir y constatación de esta importante manifestación del Estado de México.

Cristianos y paganos se enrolan de vez en vez en esta cruenta batalla. En el pasado europeo, Carlomagno y el Almirante Balán blandieron furiosos sus espadas y, al triunfar el primero sobre el idólatra y convenir en la expansión de la fe en el Nuevo Mundo del siglo xvi, se establecieron las condiciones inapreciables para la posibilidad mestiza hispana y americana, acaso el más grande acontecimiento de la historia moderna.

Bibliografía

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y Cultura*, México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Colaboradores

Alonso Alarcón

Bailarín y coreógrafo originario de Veracruz, dedicado a la creación, la docencia, la gestión cultural y la investigación en artes escénicas. Es director y coreógrafo de Ángulo Alterno A.C. desde el año 2000 y de 12 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional (2005-2016). Ha creado más de 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica, presentándose en teatros como el Palacio de Bellas Artes y en Festivales de diversos países. Es Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza Contemporánea. Actualmente estudia la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana.

Josette Féral

Profesora en el Institut d'Études théâtrales (Sorbonne Nouvelle, Francia). Ha publicado diversos libros sobre teoría y práctica teatral, incluyendo *El teatro: una mediación imposible*, *Violencia in Cena* (Santiago, 2016), *Théorie et pratique, au-delà des limites* (Entretemps, 2011), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, vols. I, II y III (1997, 1999, 2007), y *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004). Entre las antologías que ha editado se encuentran *Pratiques performatives*, *Body Remix* (2012, Presses de l'Université de Rennes) y *The Genetics of Performance* (Cambridge Univ. Press, *Theatre Research International*, 2008). Fue presidenta de la Federación Internacional de Investigación Teatral (IFTR, 1999-2003).

María Fernández Aragón

Licenciada en Filosofía por la Universidad Panamericana (México), con estudios profesionales de actuación. Maestra en Dramaturgia (*Dramaturgie*) por la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno. Ha trabajado como actriz, dramaturgista, coordinadora de proyectos escénicos y traductora tanto en México como en Alemania. Profesora de tiempo parcial en la Licenciatura de Artes Escénicas y Gestión Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila, Unidad Torreón, y maestra de alemán en diversas universidades. Actualmente corrige la traducción al español del libro *Tragedia y teatro dramático* de Hans-Thies Lehmann que realiza Claudia Cabrera.

Daimary Moreno

Docente e investigadora de la Universidad Autónoma de Baja California y del Centro Estatal de las Artes Tecate Baja California y miembro fundador del Laboratorio de Investigación Escénica: La Clepsidra. Licenciada en lengua y literatura de hispanoamérica por la Universidad Autónoma de Baja California y Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Premio Nacional de Dramaturgia Wilberto Cantón 2011. Becaria del Programa Jóvenes Creadores del FONCA 2014-2015 en la disciplina de dramaturgia.

Nikolaus Müller-Schöll

Doctor en estudios teatrales y del performance, con estudios en letras alemanas, historia del arte, filosofía y ciencias políticas. Desde octubre de 2011 tiene la cátedra en el Instituto de Estudios Teatrales en la Universidad Goethe en Fráncfort del Meno, donde también dirige la maestría en Dramaturgie. Ha escrito y coeditado libros sobre la política de la representación (*Politik der Vorstellung*, 2006), el teatro de Heiner Müller (*Heiner Müller sprechen*, 2010) y Laurent Chétouane (*Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*, 2015), entre otros. Escribe regularmente para la revista alemana *Theater heute*.

Paulina Sabugal Paz

Licenciada en Actuación con Mención Honorífica por la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes en México (2003- 2007). Estudió en la Universidad Iberoamericana la Maestría en Comunicación con una investigación sobre teatro documental. Actualmente estudia el Doctorado en la Universidad de Pisa con un proyecto sobre identidad, migración y narrativa. Participó en el Sexto Encuentro de Artes Escénicas que organiza la maestría de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana con la ponencia: “Teatro documental: una a/puesta en escena”. Recibió la mención honorífica del Premio Internacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato.

Hugo Salcedo

Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid, que con la tesis *El teatro para niños en México*, (coeditado por Porrúa / UABC, 2002; 2ª. ed. 2014). Ensayista y dramaturgo, es autor de medio centenar de pie-

zas para teatro con las que ha conseguido importantes reconocimientos como el premio internacional Tirso de Molina por *El viaje de los cantores*. Ingresó en el 2005 al Seminario de Cultura Mexicana. Recibió la Condecoración “Orden Escudo de Armas” de la ciudad de Guarenas, Venezuela, en 2006. Actualmente es profesor-investigador en la Universidad Autónoma de Baja California.

Miroslava Salcido

Doctora en filosofía por la UNAM, investigadora de tiempo completo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU). Ha impartido numerosos seminarios de Ética, Estética y Filosofía del Arte en diversas universidades, escuelas de arte y centros de investigación, así como publicado diversos artículos en revistas especializadas. Coordina en el CITRU el Seminario de performance, donde se hermanan teoría y práctica y del cual ha derivado Hydra Transfilosofía Escénica, grupo de investigación y performance. Miembro fundador del grupo de arte conceptual SEMEFO.

Richard Schechner

Profesor en el Departamento de Estudios del Performance de la Universidad de Nueva York, mismo que contribuyó a establecer en 1980. Fue fundador y director de The Performance Group (1967-1980) con el que montó obras emblemáticas como *Dionisius in 69* y *Commune*. Actualmente es director de East Coast Artists y editor de la revista *TDR*. Autor de los influyentes libros *Environmental Theatre*, *Between Theatre and Anthropology*, *Performance Studies: An Introduction*, y *Performed Imaginaries*, entre muchos otros. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Tulane en 1964 con una tesis sobre la obra de Ionesco. Sus textos han sido traducidos a 17 idiomas.

Said Antonio Soberanes Benítez

Licenciado en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, así como Maestro en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Ha sido profesor en la Facultad Popular de Bellas Artes de la misma UMSNH y en la Universidad de Morelia. Del mismo modo, se desempeña como actor, director y productor en la ciudad de Morelia con el colectivo Luna Llena.

Álvaro Villalobos Herrera

Profesor de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx). Doctor en Estudios Latinoamericanos y Maestro en Artes Visuales por la UNAM. Se graduó como escultor por la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Su obra vincula problemas políticos y sociales con el arte y consta de performances, textos, fotografías e instalaciones. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI). Nació en Bogotá, Colombia y es mexicano por naturalización desde el 2003.

Se imprimieron 200 ejemplares
en abril de 2017.

Código / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
codice@xalapa.com

