

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: 17, 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.