

¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance



Por Antonio Prieto Stambaugh

Publicado en: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

En la medida en que las artes escénicas se reinventan en diferentes partes del mundo, es necesario también reinventar y diversificar los enfoques teóricos que usamos para abordarlas. En este proceso, podemos identificar una creciente tendencia centrífuga en la definición de las actuaciones expresivas del ser humano, tanto en las artes escénicas como en el campo socio-cultural. Dicha tendencia se debe a la creciente dificultad de acotar las fronteras de lo que entendemos por “teatro”, lo que conduce, según Dubatti, a su *desdefinición* (2007, 8), y por lo tanto, a la necesidad de replantear las ópticas interpretativas que usamos para abordar las prácticas escénicas actuales.

Dentro del amplio abanico de conceptos que circulan en las reflexiones teóricas de los últimos 25 años destacan dos que ocuparán nuestra atención: teatralidad y performance, postulados como paradigmas teóricos desde los cuales es posible encontrar los vínculos entre la práctica escénica y la práctica socio-cultural, y cuyas interpretaciones son tan diversas que llegan al enfrentamiento y la polémica. Tal es el grado de fricción discursiva que encontramos en el debate sobre qué término es más pertinente (como si fuera necesario elegir uno en exclusión del otro) y, dentro de cada campo, sobre cuál es la manera adecuada de aplicar el concepto, que podríamos imaginar una auténtica lucha libre conceptual en la que dos enmascaradas – en una esquina Amazona Teatralidad y en la otra Lady Performance – se enfrentan con temible fuerza. ¿Quién de las dos es más técnica, quién actúa con más rudeza? ¿Quién desenmascarará a la otra después de la tercera caída? ¿Quién detendrá el nuevo título de Campeona Mundial? Invito a la lectora o lector a que me acompañe para subir al cuadrilátero y acercarnos un poco a las enfurecidas contrincantes, esquivando golpes y tolerando gritos, para conocer sus argumentos y así estar en condiciones, si no de nombrar a la ganadora, al menos para decidir qué papel jugamos en este escenario. Quizás nos sorprenda encontrar que cada luchadora en realidad está conformada por una multiplicidad de voces que se debaten internamente y que postulan nociones encontradas sobre las características de su identidad. No obstante, ojalá que este

ejercicio nos sirva para identificar las aportaciones concretas que tienen tanto la teatralidad como el performance para el estudio no sólo de las artes escénicas, sino de cualquier acto expresivo.

Aproximaciones a la teatralidad

La teatralidad surge originalmente como enfoque analítico en el ámbito de la teatrología para abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen del arte literario. Poco a poco, algunos autores comenzaron a aplicar el concepto de la teatralidad a todos aquellos aspectos de la vida social que tienen características teatrales, como son las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas, o los actos religiosos. La teatralidad de fenómenos como éstos radica, entre otras cosas, en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de forma específica para impresionar a un público determinado. De allí que Óscar Cornago señale que “los estudios sobre la teatralidad se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo privativo del medio teatral” (2005). Pero, ¿qué es la teatralidad? De ser un concepto privativo del arte teatral, ha llegado a aplicarse a una amplia gama de fenómenos, por lo que resulta pertinente revisar algunas de las maneras como se aborda. Davis y Postlewait reconocen el carácter multiséntico de la teatralidad cuando afirman que:

[E]s un modo de representación o un estilo de comportamiento que se caracteriza por acciones histriónicas, modos y mecanismos, y es por lo tanto una práctica; sin embargo, también es un modelo interpretativo para describir la identidad psicológica, las ceremonias sociales, las festividades comunales y los espectáculos públicos, por lo que se trata de un concepto teórico. (2004, 1)¹

Desde esta perspectiva, la teatralidad se revela como paradigma centrífugo que parte de las nociones de representación, mimesis, actuación e histrionismo, propias del teatro, para extenderlas al análisis de otras prácticas en los campos de lo cultural, lo social y lo político.

¹ A menos que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

La teatralidad desde la óptica latinoamericana

En el ámbito latinoamericano, desde su entendimiento del teatro Juan Villegas y José Ramón Alcántara proponen a la teatralidad como un discurso vinculado con prácticas culturales e ideológicas. Para Villegas, la teatralidad se puede entender como

un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo se percibe como escenario en el cual se actúa (...) [La teatralidad constituye] una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. (2000, 50)

Si bien Villegas se preocupa por extender la reflexión de la teatralidad hacia distintos campos (cultural, social, político, religioso), su definición evoca la famosa metáfora shakesperiana (“*All the world's a stage, and all the men and women are merely players*”) cuyo alcance teórico, aunque sugerente, tiene sus limitantes.

Alcántara se acerca al teatro desde la semiótica de Yuri Lotman para reforzar su sentido simbólico y *poiético*. “La teatralidad”, nos dice, “estaría conformada por un sistema de signos performativos, es decir, teatrales, cuyo significado se encuentra encodificado en una red externa de códigos, los cuales pueden ser llamados *dramáticos* porque están constituidos por el acervo cultural de *acciones simbólicas sujetas a re-presentación*” (énfasis del autor 2002, 137). Salta de esta definición el término “performativo”, que el autor identifica específicamente con lo “teatral”, a diferencia de lo que se entiende en el campo de los estudios del performance, como se verá adelante. No obstante, es acertado pensar en el signo teatral desde su dimensión performativa porque enfatiza sus aspectos espacio-temporales y kinésicos, y la manera como éstos construyen nuevas realidades. Otro aporte de Alcántara es vincular la teatralidad con una red de códigos y acciones culturales, a diferencia de estudios anteriores que veían a la literatura dramática como el eje del fenómeno teatral y cuyo análisis semiótico se limitaba a identificar la estructura de los signos teatrales más que la dinámica de su ejecución en escena.

Siguiendo a Villegas, Domingo Adame realiza una útil distinción entre las distintas teatralidades: social, política, pos-colonial, feminista y, finalmente, la “teatralidad teatral”, la cual define como

el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual los productores y los receptores actualizan una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su escenificación, y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral. (2005, 42-43 cursivas del autor)

Entre los conceptos que se presentan en la discusión de Adame sobre la teatralidad están algunos que podemos encontrar en otros autores: ficción, representación, transformación de la realidad, simulacro, espectacularidad y significación. Para Fernando de Toro, el juego es un concepto central de la teatralidad, ya que pone el acento “en la dimensión lúdica, y no necesariamente mimética, del teatro” (citado en Adame 2005, 46).

Todas éstas son nociones que nos pueden ayudar a distinguir este fenómeno de los estudios de la “literalidad” narrativa, a los que hace alusión Cornago cuando señala que, “[s]i el enfoque literario ha impuesto una imagen de la realidad y la historia en tanto que ‘texto’, es decir, como una estructura fijada que se ofrece para su interpretación; la mirada teatral ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado” (2005, 3).² Cornago continúa proponiendo cuatro elementos para entender la teatralidad: la mirada del otro, el acto procesal y la representación; esta última vinculada con la visibilización del engaño o fingimiento. La teatralidad, precisa este autor, será entonces “la cualidad que una mirada otorga a una persona (...) que se exhibe conciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (5-6). Es así como dicho concepto se distingue de la performatividad en tanto que esta última se refiere a actos discursivos o gestuales que ejercen un cambio en el estado de las cosas, no necesariamente por medio del simulacro, como se detallará más adelante.

² De nacionalidad española, Óscar Cornago es el único autor de lengua hispana aquí citado que no pertenece al ámbito latinoamericano.

Gustavo Geirola trabaja la política de la mirada en la teatralidad desde una perspectiva simultáneamente psicoanalista (lacaniana) y post-marxista, para destacar las articulaciones de deseo y poder en la maquinaria teatral, a la cual ubica específicamente como un fenómeno de la modernidad occidental. Su estudio, dedicado a un examen crítico del teatro popular latinoamericano, propone seis “estructuras de la teatralidad” conducentes a establecer lo que llama “pacto simbólico” entre el espectador que mira y el cuerpo que actúa para ser mirado. Las estructuras de la teatralidad son, para Geirola: la seducción, la ceremonia, el contra-rito, el rito, el teatro y la fiesta (2000, 45-58). Destaca su tratamiento de la “teatralidad del teatro” como un “aparato de dominación y control social ligado a una experiencia específica: la modernidad” (2000, 52-53). Para este autor el problema será, entonces, analizar hasta qué punto el teatro popular latinoamericano de los años sesenta (período que extiende entre 1957 y 1977) logró romper con la lógica de dominación y voluntad de poder inherente a la teatralidad occidental.

Jorge Dubatti, en cambio, postula a la teatralidad como un “acontecimiento convivial” fundamentado en una experiencia *poiética* propia del teatro, entendido como el encuentro co-presencial de artistas, técnicos y espectadores (2007, 43-84). Dicho fenómeno se distingue de la teatralidad social en tanto que en esta última “no se produce el acontecimiento poiético (y) por lo tanto no sale del plano de la realidad cotidiana”, observación que lo lleva a sugerir el término “*espectacularidad social convivial*” para deslindarla del hecho teatral (149-150). Dubatti considera importante articular una teatrología que “regrese el teatro al teatro”, es decir, que restituya al teatro “su concreta materialidad como acontecimiento” (22), sin perder de vista la multiplicidad de expresiones híbridas y liminales de la escena actual. Es así como propone a la “*teatralidad poiética como matriz estructurante*” de diversas formas como la danza-teatro, la narración oral, el circo, las intervenciones urbanas, el nado sincronizado, el carnaval “e incontables manifestaciones artísticas performativas”, en el sentido de que la teatralidad poiética puede insertarse en actos no propiamente teatrales (152-153).³

³ Alfonso de Toro se opone a las aplicaciones extra-teatrales del concepto, al advertir en contra de “la idea de que cualquier tipo de escenificación, por ejemplo, las acciones cotidianas o políticas, sea una forma de ‘teatralidad’” y acota que dicho concepto sólo se debe definir “en relación a la categoría ‘teatro’” (2001, 32).

El desdibujamiento de fronteras entre las estéticas teatrales y performáticas es abordado detalladamente por Ileana Diéguez en su reciente libro *Escenarios liminales*, en el cual analiza ejemplos de la obra de grupos como Yuyachkani (Perú), El Periférico de los Objetos (Argentina) y Mapa Teatro (Colombia), en las que confluyen teatro, performance y activismo político. La autora se resiste a definir la teatralidad “como un conjunto de especificidades territoriales que la deslindan de otras prácticas y disciplinas artísticas” para más bien planteársela “como una situación en movimiento, redefinida por el devenir de las prácticas artísticas y humanas” (2007, 16).

A diferencia de Villegas, Adame, Conrago, Alcántara y Diéguez, quienes abren los estudios de la teatralidad a una amplia gama de fenómenos extra-escénicos, Dubatti y Alfonso de Toro buscan limitarlos al ámbito artístico. En el abanico de definiciones expuesto hasta ahora encontramos una tensión entre las posturas centrífugas que lanzan la teatralidad a diversos campos socio-culturales, y las posturas centrípetas que buscan regresarla a lo “específicamente teatral”. El problema con esta última perspectiva, como vimos arriba, es que la categoría misma de “teatro” se resiste a actuar como un referente estable y más bien se encuentra en un constante proceso de redefinición.

La teatralidad para el análisis del poder

Fuera de los estudios de las artes escénicas, los conceptos de espectáculo, teatro social y teatralidad cultural han sido abordados por Guy Debord (perspectiva neo-marxista), Clifford Geertz (perspectiva antropológica), Jean Duvignaud, Georges Balandier y Néstor García Canclini (perspectivas socio-antropológicas). Todos estos estudios coinciden en ver la teatralidad como un dispositivo mediante el cual el poder se escenifica en la esfera pública para legitimarse. “Todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad” afirma Balandier (1994, 23), y los medios utilizados pueden ser los de la ritualización espectacular de ceremonias montadas por el grupo dominante, o bien la teatralización del patrimonio cultural en museos, desfiles y medios de comunicación, a fin de propagar una ideología nacionalista (ver también García Canclini 1990 y Coehlo 2000, 461-463).

En un estudio reciente, por ejemplo, Matha Toriz se vale de la teatralidad como herramienta metodológica para abordar los rituales prehispánicos, concretamente la fiesta *tóxcatl* de los mexicas (2006, 26). La autora se cuida de afirmar que los mexicas hacían teatro; más bien, le interesa analizar cómo se valían de ciertos recursos de lo que actualmente identificamos como “teatralidad”, es decir, “el conjunto de códigos visuales y auditivos espectaculares para crear un efecto tal que el mensaje fuera percibido a través de los sentidos y el ritual lograra la eficacia buscada” (9). Toriz sostiene que son justamente los recursos “teatrales”, como el manejo del disfraz, la representación icónica de Tezcatlipoca, y el despliegue espectacular de signos en espacios específicos ante un público, los que hacen que el ritual adquiera eficacia en la legitimación del orden imperante. Para comprobar su hipótesis, la investigación de Toriz se valdrá no sólo de la teoría de la teatralidad social, sino de la teoría del performance en su vertiente antropológica. Y es que, más allá de las clasificaciones del fenómeno como “teatro”, “rito” o “espectáculo”, nos hallamos con su dimensión *performativa* (o, como veremos más adelante, *performática*), es decir, la actuación dirigida a un *hacer* que transforma nuestra manera de percibir la realidad.

¿Querrela terminológica?

Como se puede ver en lo hasta ahora expuesto, quienes reflexionan sobre la teatralidad hacen referencia, aunque sea tangencialmente, a los términos “performance”, “performativo” y “performatividad”. Sin embargo, es raro que aborden la teoría del performance a profundidad, y en cambio solemos encontrar posturas escépticas y aún hostiles hacia ella. Villegas, por ejemplo, rechaza el término “performance” por no pertenecer a la lengua española y no existir, según su estimación, como forma de arte fuera del contexto anglosajón (1994, 315). Continúa afirmando que “sería menos autoritario y menos una imposición de una cultura sobre la otra si buscásemos o redefiniésemos un término español que describiese los modelos teatrales latinoamericanos” (316). El término que propone, como hemos visto, es “teatralidad”, concepto que Villegas estima permite incluir en la “historia del teatro” a otras formas escénicas marginadas, o pertenecientes al ámbito de lo social, político, sexual, etc. (317). Dubatti parece estar de acuerdo cuando

afirma, sin dar ejemplos, que las nociones de *performance* y *performatividad* “han recibido profundas críticas y ya no gozan del consenso de años atrás” (2007, 11). Por su parte, Adame valora positivamente estos términos, aunque cita a William Sauter, quien “propone reconsiderar la conceptualización de ‘teatro’, más que descartarla a favor de *performance*” (2006, 182).

Lo interesante de esta, como dice Adame, “querrela terminológica”, es que recuerda mucho a la sospecha mutua con las que generalmente se miran los practicantes del teatro y del performance o arte acción. Los puristas de cada forma artística defienden su práctica criticando a la otra, sin reconocer las áreas de entrecruzamiento y retroalimentación que existen entre ambas. Encasillarnos en conceptos fijos no hace más que entorpecer nuestra percepción de fenómenos cuya complejidad debe ser atendida. Una perspectiva inter, e incluso trans-disciplinaria, nos permitiría analizar la teatralidad de un performance y la dimensión performativa de una obra de teatro. Llega el momento, pues, de dirigir nuestra mirada a esa otra luchadora, Lady Performance (también conocida como Lady P.), cuyo discurso exige ser escuchado para saber hasta qué punto es compatible con Amazona Teatralidad, o si una acabará lanzando a la otra fuera del cuadrilátero.

Performatividad desenmascarada

La primera caída está a punto de terminar y ante nuestra atónita mirada vemos cómo Amazona Teatralidad se sube a las cuerdas del cuadrilátero, salta con un impulso espectacular y cae con todo su peso sobre una desprevenida Lady P. El público ruge y los fans de cada luchadora gritan sin cesar: ¡A-ma-zo-na, A-ma-zo-na! o bien ¡Leey-di, Leey-di! En medio de la estridencia alcanzamos a oír cómo Amazona se burla de su contrincante:

– Estás perdida Lady – dice – ya viste cuántos de mis fans investigadores me apoyan; además, estamos en mi territorio, ya que esta pelea es en sí misma un escenario de teatralidad. Bien lo dijo alguien: “La lucha libre es el teatro popular más importante de México, un melodrama lúdico (que) involucra elementos teatrales básicos como la máscara, el vestuario y los personajes que escenifican dramas donde existe un montaje escénico siempre con un guión específico y con una muy peculiar relación con los asistentes convertidos en cómplices” (Fernández 2004, 89). ¿Cómo te quedó el ojo cabrona?

Mientras dice esto, Amazona Teatralidad está montada sobre la espalda de Lady P., prensándola con sus piernas. Hace como si la estuviera ahorcando y en seguida alza violentamente su cabeza jalándola desde la cabellera.

– Ahora sí mi Lady, ¡te voy a arrancar tu máscara! – grita Amazona dirigiéndose simultáneamente a su rival y al público enloquecido.

Con un dramático gesto, retira la máscara y en ese momento se hace un silencio total en el coliseo. Y es que por debajo no se asoma un rostro, sino algo indescriptible que asemeja una húmeda esponja, pero que cambia de forma a cada segundo. Aprovechando el momentáneo asombro de Amazona, Lady P. se incorpora y la lanza fuera del cuadrilátero. Aún sin pronunciar palabra alguna, procede a hacer un sensual *strip-tease* hasta que queda completamente desnuda, pero la sustancia esponjosa y mutante de su cuerpo hace imposible determinar claramente su género.

– Ahora me toca hablar a mí, y de hecho me verán hacer *cosas* con las palabras – dice juguetonamente Lady P. a la vez que hace un gesto a un asistente para que le lleve un micrófono.

– Amiga Amazona, éste también es un escenario de performance – susurra al micrófono con un toque de ironía, lo que obliga al público a guardar un silencio expectante, – y es posible analizar lo que aquí sucede desde la óptica de la performatividad.

Amazona Teatralidad se ha subido nuevamente al cuadrilátero, pero decide por lo pronto escuchar lo que su contrincante tiene que decir. Entre tanto, Lady P. saca de una rendija en el suelo una gran pantalla que coloca frente a su mutante rostro, lo que permite al público apreciar una serie de imágenes sorprendentes: danzas tradicionales, rituales chamánicos, policías simulando ser crucificados como forma de protesta, un actor que mira un cráneo mientras dice “ser o no ser”, un show de cabaret político con travestis, una mujer que es sometida a cirugía plástica rodeada de extraños maniqués mientras unas cámaras de video transmiten la operación por circuito cerrado ...

-- A ver, ¿quién me puede decir lo que tienen en común todas estas imágenes? – pregunta Lady al público, convertida repentinamente en maestra de escuela.

-- ¡Son rituales! – grita alguien -- ¡no, son espectáculos! -- replica otra persona – ¡eventos!, ¡no, más bien acciones!

-- Caliente, caliente – dice Lady, y continúa – en efecto, acciones, pero también, y al mismo tiempo, *actuaciones*. Para aclarar esto, cedo la palabra al autor de este ensayo, mientras aprovecho para tomar agua y maquillarme un poco. No se vayan a ir, porque después del rollito de nuestro autor, estarán listos para escuchar mi historia de vida.

Suena la campana para anunciar el intermedio.

Inter/medio entre la acción y la actuación

Al abordar los estudios del performance, debemos reconocer la “lucha libre” de posicionamientos que entran en juego en la consolidación de un campo de estudios emergente cuyo soporte institucional proviene principalmente de universidades estadounidenses. No obstante, creo que como investigadores latinoamericanos podemos considerar aquellos aspectos de su metodología que pueden enriquecer nuestro abordaje de las artes escénicas. El tránsito de los estudios del performance por América Latina no ha sido fácil, particularmente por los problemas que acarrea su correcta traducción. Es curioso notar que, mientras que el paradigma teórico del performance se desplaza con relativa libertad entre disciplinas como la antropología, la lingüística y la sociología, su viaje del inglés al español ha provocado toda clase de malentendidos, como contará Lady cuando regrese. Entre tanto, quisiera decir que, en lo que compete a la investigación de las artes escénicas, la palabra “actuación” es generalmente la más apropiada para traducir el término “performance” a nuestro idioma. Según el caso, también es pertinente considerar el término “acción”.⁴

Pero ¿qué diferencia una acción de una actuación? Mientras que una acción está por lo general vinculada a la esfera de lo cotidiano y carece de contenido comunicativo deliberado (comer, caminar, asearse), una actuación, tanto cotidiana como artística, sugiere intencionalidad, *un hacer que dice algo*. La actuación no es necesariamente “teatral” en el sentido de un sujeto que representa a otro, pero sí implica un querer ser visto y escuchado, por lo tanto, un proceso de comunicación.

⁴ Propongo esto sin dejar de reconocer que la palabra “performance” tiene otros significados como “desempeño” y “ejecución”. Sin embargo, el término “actuación” es el que me parece más cercano al sentido general que se le da en los estudios del performance, ya que alude tanto al ámbito de lo escénico como al de lo cotidiano. Así, la frase “*The performance of identity*”, se puede traducir “la actuación de la identidad”.

Eugenio Barba ofrece maneras de pensar el tránsito entre la acción y la actuación, según las cuales la primera pertenecería al campo de lo que las técnicas cotidianas del cuerpo (concepto derivado del antropólogo Marcel Mauss), realizadas de manera automática e inconciente.⁵ Sin embargo, una acción también puede ser realizada con técnicas extra-cotidianas que dilatan la calidad energética del cuerpo a fin de otorgarle una presencia “pre-expresiva”, es decir, un estado “que se ocupa en cómo rendir escénicamente viva la energía del actor, en cómo hacer que una presencia golpee inmediatamente la atención del espectador” (Barba y Savarese 1990, 261-262). Las técnicas de la pre-expresividad posibilitan un puente entre la acción y la actuación, entre un cuerpo con presencia pura, y un cuerpo que comunica. Con base a la antropología teatral de Barba, podríamos decir que las artes escénicas son un entramado de acciones y actuaciones dirigidas a alterar tanto el cuerpo del actor como la percepción del espectador.

Los artistas del performance usan como materia prima al cuerpo en acción (aunque también trabajan al cuerpo inmóvil o al cuerpo ausente), para lo cual en ocasiones recontextualizan las técnicas cotidianas del cuerpo para tornarlas significativas. Mientras que un performer trabaja con *acciones significativas*, un actor teatral trabaja medularmente con *actuaciones narrativas*.⁶

Tomemos como ejemplo *Picnic formal*, del performer mexicano Pancho López. En este proyecto (desarrollado entre 1997 y 2007), López se sentaba ante una mesa para ingerir alimentos que él mismo había preparado previamente. Lo que hacía de esta obra un *performance*, es decir, una acción significativa, era la re-contextualización de una actividad cotidiana en espacios públicos inesperados, como los pasillos de un aeropuerto, la esquina de una avenida o las afueras del Palacio Legislativo. Es así como la acción se convertía en una intervención urbana que al menos en una ocasión provocó un enfrentamiento con agentes policíacos, quienes arrestaron a López durante su “picnic” en los pasillos del

⁵ Barba indica que, a pesar de ser inconcientes, las acciones cotidianas “tienden a la comunicación” (1990, 21). Aunque no explica por qué, podríamos decir que la comunicación en este ámbito se ubica más que nada en la lectura que se puede hacer de una manera de caminar o comer, y no en la intencionalidad discursiva de quien realiza la acción.

⁶ Diana Taylor sostiene que la palabra “acción” reúne las dimensiones estéticas y políticas del verbo “perform”, aunque no denota los imperativos sociales que presionan a las personas a actuar de cierta manera (2003, 14).

aeropuerto, para dejarlo libre a las pocas horas por no encontrar argumento sólido en su contra.⁷ López explica su interés por "los procesos de la repetición y lo cotidiano", y que para él el performance "es un arte capaz de valerse de un simple gesto, un movimiento o el más cotidiano de los objetos para inventarse, para crear un significado o resemantizar la realidad" (López, entrevistado por Zúñiga 2006). *Picnic formal* es, entonces, una acción significativa; su contenido referencial no depende del simulacro – López no "hace como si" comiera – sino de la realización de una actividad cultural claramente identificable (el picnic). Otros artistas buscan alejarse por completo de lo referencial realizando acciones que significan por fuerza de sugerencia poética. Tal es el caso de Elvira Santamaría, performer mexicana quien, en *Progreso negro II* (2005), realizado en la playa de Progreso, Yucatán, "atrapó el aliento del mar" dentro de unas bolsas negras de basura (Meyer 2006, 37). Una vez "infladas" siete u ocho bolsas por la acción del viento, Santamaría las juntó y se metió en medio de ellas, "desapareciendo" dentro de su pieza, convertida así en una extraña escultura efímera que se desplazó lentamente a lo largo de la playa ante los ojos atónitos de bañistas y pescadores. La artista no ofreció explicación alguna de su acción, pero fue ese aparente vacío de significado lo que detonó lecturas diversas entre los espectadores; ¿acaso el performance fue una crítica a la contaminación del mar, o la inminente instalación de refinerías petroleras en las costas yucatecas? ¿una invitación al reciclaje? ¿disfraz de extraterrestre?

En el caso del teatro también nos encontramos con acciones, pero éstas son el sustrato de lo que finalmente se transforma en actuaciones con intención narrativa. Como fenómeno representacional por excelencia, la actuación teatral depende del simulacro, aunque en el transcurso de una representación el actor también puede trabajar su corporalidad pre-expresiva para realizar una acción significativa. Tomemos como ejemplo la reciente adaptación de *Esperando a Godot* de Beckett, dirigida por Giles Hogya para la Compañía de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2008). El personaje de Lucky fue interpretado por Ángeles Zambrano, quien utilizó su corporalidad para transmitir el sufrimiento del sujeto esclavizado. Mientras cargaba una gran maleta (que simulaba ser

⁷ López estratégicamente planeó que dicho performance se llevase a cabo el día de la Libertad de Expresión (7 de junio de 2000).

pesada), ella auténticamente sudaba a la vez que de su boca emanaban hilos de baba, con una gestualidad que oscilaba entre un estado de automatización y trance. Hubo un momento cuando ella, obedeciendo las órdenes de su amo Pozzo (interpretado por Hiram Contreras), ejecutaba una extraña danza – híbrido de una bamba y una danza yaqui del venado – que llevaba el *pathos* de su esclavitud al límite. Zambrano logró, mediante el recurso de la pre-expresividad, realizar acciones significativas que contribuyeron a la actuación comunicativa de la obra teatral.

El juego entre acción y actuación quizás permite repensar el supuesto cisma entre la representación y la presentación. En otro ensayo propongo el término *represent-acción* para designar las artes escénicas que rompen con la escisión convencional del significado-significante y procuran "la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psico-físico" por el ejecutante, no para "representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos de actuación pre-establecidos" (Prieto 2007, 24). El soporte fundamental de la *represent-acción*, así como de todo performance, es el cuerpo, y el énfasis en sus dimensiones materiales, identitarias y políticas es un aspecto que distingue a los estudios del performance de los estudios de la teatralidad, como veremos a continuación.

A debate: el campo de estudios del performance

Uno de los debates principales con respecto a los estudios del performance es el de la ubicación de su centro de atención analítica: ¿la actuación depende de lo que hace propiamente el actor-ejecutante, o del contexto en que se mueve? ¿Existe actuación sin espectadores, o depende ésta siempre de una intención comunicativa frente a otro? Marvin Carlson (1996, 18-21) hace un repaso de estos debates en los trabajos de sociólogos, lingüistas y antropólogos, como Ervin Goffman, Richard Bauman y Victor Turner, cuyas posturas resumo en otros trabajos (Prieto 2005 y 2009). Un segundo nivel de debate es entre quienes consideran, como Turner y Schechner, que la actuación (o performance) es un fenómeno dirigido a la transformación de la realidad, y por lo tanto tiene potencial subversivo, y quienes, como Judith Butler y Jon McKenzie, lo ven como un sistema de regulación disciplinaria del comportamiento tanto individual como social. Un tercer debate que abordaré es el que compete a la "ontología" del performance: ¿es el performance (o la

actuación) un hecho efímero e irrepetible (Phelan 1993), o es un fenómeno que permite la organización y transferencia de conocimiento por medio del cuerpo (Taylor 2007)? Finalmente, nos encontramos con un cuarto debate, ahora de implicaciones políticas, sostenido últimamente en las páginas de la revista *TDR (The Drama Review)*: ¿son los estudios del performance imperialistas?

Antes de abordar estos debates, es necesario aclarar el campo de análisis en cuestión. Schechner afirma que los estudios del performance pueden abarcar cualquier tipo de actividad humana, desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, los espectáculos populares, las artes escénicas, las actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, los roles de clase y de género, y hasta la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet. Además, es posible añadir a la lista el estudio de objetos inanimados, los cuales, aunque no *son* un performance, pueden ser analizados *como* performance, es decir, en tanto que son producto de una acción creadora, o interactúan con quien los usa y contempla (Schechner 2000 y 2002). Se amplía, entonces, el abanico de estudio hacia, por ejemplo, una imagen religiosa, los instrumentos de tortura, maniqués de aparador, juguetes, armas de guerra, alimentos... la lista es interminable. En todos los casos, lo que interesa no es la “lectura” o el estudio de un objeto *en sí*, sino su “comportamiento”, es decir, su *dimensión performativa*. Como vimos, Villegas propone algo similar en lo que se refiere a la teatralidad social. ¿Cuál sería entonces el aporte específico de los estudios del performance? Para responder a esta pregunta es necesario repasar primero algunas posturas sobre lo que se considera *es* un performance (en el sentido de acción-actuación), para en seguida abordar sus distintos campos de análisis.

Actuaciones “ontológicas”

Un debate importante en la reflexión sobre el performance es el que se refiere a su “ontología”. ¿Qué es, en esencia, un performance entendido como actuación? Schechner habla del performance como una “conducta restaurada” (*restored behavior*), es decir, “dos veces actuada” (2000, 107-108). Su atención no se dirige tanto al hecho de que una actuación representa algo, sino de cómo ésta se basa en actuaciones ya realizadas que un ejecutante repone o reinterpreta, desde una perspectiva más diacrónica que sincrónica. En

cambio, Peggy Phelan hace una crítica a la “economía reproductiva” asignada normalmente a la actuación o performance (1993, 146-152). Sostiene que la actuación sólo se hace posible mediante su propia desaparición, y cualquier intento de registrar o archivarla sólo conduce a cancelar su cualidad de acto vivo. Su argumento – fundamentado en la teoría feminista lacaniana – nos invita a considerar los aspectos “no marcados”, no-metafóricos de la actuación, con su posibilidad de crítica a un régimen representacional que busca etiquetar y controlar la subjetividad de los individuos. Uno de los ejemplos que usa para demostrar esto son los performances de la artista Angelika Festa, cuyo trabajo despliega una corporalidad femenina en sus borraduras, que se resiste a la mirada falocéntrica mediante el uso del cuerpo “embalsamado”, espejos que enmascaran el rostro, y videos que fragmentan el cuerpo (152-163).

Por su parte, Diana Taylor propone una perspectiva diametralmente opuesta a la de Phelan en tanto que para ella el performance es, a la vez que un acto vivo, un medio para la transmisión de memoria cultural (2007, 2-3). Taylor sostiene que toda actuación o performance permite la transferencia de saberes corporizados, y que por lo tanto es un fenómeno esencial para la supervivencia (y también imposición) de tradiciones culturales. El conocimiento transmitido por la actuación no se basa en archivos de objetos y datos, sino en repertorios de gestos y palabras habladas. La propuesta de Taylor va en contra corriente con la tendencia de los estudios culturales a “leer” la cultura como si fuera un texto. En cambio, la autora propone abordar las actuaciones – tanto sociales como artísticas – no en su dimensión de narrativa sino en su dimensión de *escenarios*, entendidos como “paradigmas generadores de sentido que estructuran entornos sociales, conductas y desenlaces posibles”. Un escenario, explica Taylor, “incluye aspectos teorizados por el análisis literario, como la narrativa y la trama, pero exige que prestemos atención al entorno y a conductas corporales como son los gestos, actitudes, y tonos de voz, no reducibles al lenguaje” (2007, 28). La autora ejemplifica mediante una discusión de los escenarios de conquista, que van desde los roles adoptados por diferentes actores en la colonización del continente americano, pasando por las danzas indígenas que parodian al conquistador, hasta performances de crítica postcolonial, como *Two Undiscovered Amerindians* (realizado en 1992), en el que Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco se exhibieron enjaulados como indígenas híbridos en museos y plazas públicas (29).

Uno de los conceptos clave de los estudios del performance es el de la performatividad, por lo que a continuación discutiré el uso que se le dio originalmente desde el campo de la lingüística.

Actuaciones discursivas y corporizadas

Fue el lingüista británico J. L. Austin quien hacia mediados de los años cincuenta propuso estudiar aquellos “actos del habla” que afectan el estado de las cosas en el momento mismo de su ejecución. En esta nueva manera de analizar el discurso, tan importante es la competencia comunicativa como el contexto del *enunciado performativo*. A diferencia de enunciados indicativos o imperativos, los “*performativos*” son aquellos que ejercen alguna acción transformadora; por ejemplo, el discurso que acompaña un bautizo o una boda.⁸ “En estos ejemplos” sostiene Austin, “parece claro que pronunciar un enunciado (por supuesto, en las circunstancias adecuadas) no es describir lo que hago o lo que debo hacer mediante dicho enunciado, o decir que lo estoy haciendo: es hacerlo” (1975, 6). Es así como los estudios del performance analizan tanto los *haceres que dicen* de la actuación, como los *decires que hacen* del discurso. Curiosamente, hay un pasaje en la obra de Austin que revela un prejuicio anti-teatral, cuando afirma que “un enunciado performativo será *de una manera particular* vacío o hueco si es pronunciado por un actor en un escenario, o si se presenta en un poema, o se dice en un soliloquio. (...) En tales circunstancias, el lenguaje se usa *de ciertas maneras especiales* – inteligibles – no serias, sino parasitarias a su uso normal” (22). Es decir que para nuestro lingüista el actor no dice cosas que hacen, sino cosas que *hacen como que hacen*, algo debatible si recordamos el teatro de Brecht o de Augusto Boal con su capacidad de movilizar un pensamiento crítico, o el trabajo de Grotowski, cuyo intérprete (prefiere el término “*performer*”) se despoja de sus máscaras sociales para entregar su cuerpo y mente a un acto de transformación. Para Grotowski, la cotidianidad social sería el entorno del simulacro, mientras que el teatro (en trabajos que hacia el final de su trayectoria denominaría “*actions*”) sería el vehículo para tender un puente hacia la expresión de lo esencial.

⁸ El término usado en la traducción española es “realizativo” (Austin 1982).

La teoría de los enunciados performativos de Austin ha tenido enorme influencia no sólo en la lingüística, sino también en la reflexión sobre los alcances del discurso visual, verbal y gestual, tanto en el teatro como en el arte-acción. Esto se debe a que el trabajo de Austin apunta a maneras de entender cómo los actos del habla participan en la (des)construcción de las identidades. De allí que, como veremos más adelante, el concepto de la performatividad haya sido retomado por los estudios de género y los estudios *queer*.⁹

Dado que la de Austin es una teoría propia del análisis de discurso, Diana Taylor propone el término “*performático*” “para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance”, y afirma que dicho concepto “es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental” (2002, 28). Para Taylor, hablar de la calidad performática de una actuación social o escénica nos permite reflexionar sobre su cualidad de conocimiento in-corporado o corporizado (*embodied knowledge*), es decir, sobre la transmisión de saberes mediante el cuerpo.

Adame señala que fue el teórico ruso Nicolás Everinov quien, en sus reflexiones sobre la teatralidad publicadas en los años treinta del siglo pasado, el primero en apuntar hacia “el tránsito de la palabra hacia lo corporal” y, por lo tanto, “hacia la inaplazable necesidad de corporizar (somatizar) el conocimiento” (Adame 2006, 207). Taylor considera que el paradigma del performance es idóneo para este propósito, ya que “connota un proceso, una praxis y una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo”, a diferencia de términos como teatralidad y representación, que la autora estima limitados (Taylor 2007, 15).¹⁰

Otro campo abordado con frecuencia por los estudios del performance ha sido el de los rituales, como veremos en seguida.

⁹ Lo *queer* (“raro”) – palabra inglesa con connotación estigmatizante que fue apropiada por el movimiento lésbico-gay-bisexual-transgénero estadounidense a finales de los ochenta – se ha convertido en concepto teórico que hace una crítica a la **hete**ro-normatividad, una estrategia desestabilizadora de los discursos y las prácticas de género. Su impulso deconstructivo pone al descubierto la arbitrariedad de la oposición binaria “heterosexual”/ “homosexual”, por lo tanto, de lo que es “normal” y “anormal” (ver Sullivan 2003).

¹⁰ Taylor y Villegas entablaron por primera vez un debate sobre los términos teatralidad y performance en el libro *Negotiating Performance*, editado por ambos (1994).

Actuaciones rituales

Debemos al antropólogo Victor Turner el haber establecido herramientas analíticas para estudiar cómo, en los sistemas rituales, la actuación o performance puede transformar la identidad de los participantes (por ejemplo, en los ritos de paso), contribuir a mantener un orden establecido (en ritos de carácter oficial), y servir para parodiar, criticar y subvertir dicho orden (como es el caso de los carnavales o las manifestaciones políticas). Según este autor, los conflictos sociales se estructuran como dramas, con fases bien delimitadas de ruptura, crisis, transición y resolución (o separación, según el caso), de manera muy similar a la estructura tripartita del teatro clásico. Turner dedicó gran parte de su obra al estudio de los procesos rituales en distintas sociedades, e identificó en ellos una anti-estructura liminal que crea, por así decirlo, un paréntesis al interior del mundo regido por la estructura social imperante (Turner 1974). Es en ese espacio donde se hace posible la *communitas* (concepto derivado de Durkheim), es decir, el sentimiento de solidaridad entre participantes que normalmente se encuentran separados por su estatus social. No obstante, dicho espacio es momentáneo, y su potencial subversivo se encuentra supeditado al carácter temporal del rito, mismo que debe finalizar para reintegrar a los participantes a la estructura social imperante, a veces con un estatus distinto, como sucede con los ritos de iniciación (Turner 1974, 201-202).

Las propuestas de Turner fueron retomadas por Richard Schechner, a quien se le debe en gran medida haber establecido puentes de comunicación entre las disciplinas arriba esbozadas y los estudios teatrales. Protagonista de la vanguardia escénica de los años 60 y 70, Schechner conoció a Turner en 1977 y ambos de inmediato se encontraron mutuamente atraídos por sus respectivos campos de estudio: mientras que a Turner le interesaba el arte dramático como herramienta para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, a Schechner le cautivaban las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudio de las artes escénicas (ver Schechner 1985).

El investigador mexicano Gabriel Weisz, quien estudió con Schechner a principios de los ochenta, también se ha preocupado por reflexionar sobre los rituales, particularmente aquellos que involucran a un oficiante o chamán. En su estudio sobre el particular tipo de representación efectuada en el ritual chamánico mediante técnicas corporales específicas,

Weisz evita los términos “performance” y “preformativo”, para hablar más bien de la “función ejecutiva”, entendida como “una relación mediante la cual un elemento de la naturaleza se pone a funcionar gracias a las órdenes mágicas que el chamán le imparte” (1994, 172). Su discusión gira en torno a la “semiótica corporal” puesta en marcha por el chamán, quien ejecuta un tipo de representación que denomina “accidental” o “chamánica”, encaminada a desdibujar la frontera entre significado y significante, así como entre su “ecología exterior e interior” (176-178). Las reflexiones de Weisz se basan en su lectura de Antonin Artaud, teatrasta visionario responsable de replantear radicalmente el hecho teatral como un acto vivo y telúrico.

Hacia fines de los años ochenta, los estudios del performance, como hicieran también los estudios culturales, incorporarían los paradigmas derivados del postestructuralismo, el postmodernismo y los estudios de género. En los años noventa, su panorama analítico se abriría aún más para abarcar los estudios postcoloniales y *queer*. A continuación hago un somero recuento de dichas perspectivas.

Actuaciones de género y performatividad queer

Como adelanté páginas atrás, el concepto de la performatividad ha sido usado para abordar la construcción social de las identidades de clase, raza y género. Figura clave para el análisis de la dimensión performativa del género es Judith Butler, autora para la cual la identidad no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales. Tal aseveración tiene implicaciones políticas, en tanto que pone al descubierto las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar según normas arbitrarias de conducta. Butler sugiere que la reiteración cuasi-ritual de códigos sociales es semejante a una serie de actos de citación, mismos que nunca reproducen fielmente el “texto original”. Es en este desfase – entre el código de conducta y su actuación – donde se produce una alteración que posibilita romper con la normatividad social (Butler 1993, 122-124).

José Esteban Muñoz extiende este enfoque analítico a la performatividad de artistas *queer* (gay, lésbico, bisexual, transgénero) que tienen una doble marginalidad en Estados Unidos por ser “personas de color” (latinos, negros, asiáticos). A Muñoz le interesa cómo

estos artistas – por ejemplo, Carmelita Tropicana y Vaginal Creme Davis – ejercen una forma particular de resistencia política que llama *disidentificación*, es decir, “una modalidad performativa de reconocimiento táctico que utilizan diferentes sujetos minoritarios en un esfuerzo por resistirse al discurso opresivo y normalizador de la ideología dominante” (1999, 97). Es así como un sujeto puede elegir identificarse con ciertos aspectos de un discurso dominante, por ejemplo, el nacionalismo, pero darle una interpretación propia, oblicua o *queer* al imaginar a la “madre patria” como un travesti de cabaret à la Tito Vasconcelos.

Si bien los estudios del performance se han ocupado predominantemente de las maneras como la actuación artística o social puede ser subversiva, existe un corpus creciente de investigaciones sobre sus manifestaciones hegemónicas.

Actuaciones de saber/poder

Como demuestra Jon McKenzie, la obra de Butler constituye una revisión radical de las premisas de Austin, Turner y Schechner (McKenzie 1998). Mientras que los dos últimos valoran el poder liminal y transgresivo del performance, para Butler es más que nada una forma dominante y punitiva de poder, aunque su análisis traza rutas para una deconstrucción y, por lo tanto, subversión de los actos performativos.

McKenzie da continuidad a esta línea de investigación con un estudio sobre el performance como imperativo utilizado para evaluar el desempeño no sólo de la tecnología, sino también de los sujetos en las sociedades post-industriales. Desde una perspectiva foucaultiana, el autor sostiene que, “el performance es para los siglos XX y XXI lo que fue la disciplina para los siglos XVIII y XIX, es decir, una configuración de saber y poder” (McKenzie 2003, 117). Así como el “performance” o desempeño de los trabajadores es evaluado en las empresas, también se utiliza para monitorear y controlar el desempeño de la gente en los campos sociales, culturales y artísticos. A este fenómeno McKenzie llama “estrato de performance” (*performance stratum*), es decir, una sedimentación de actuaciones que subyacen a distintos tipos de fenómenos, por ejemplo, las campañas políticas y mediáticas, los sistemas de misiles nucleares, los rituales y las obras de teatro (118). Esto hace posible el análisis de los “escenarios” o “teatros” de guerra en las

intervenciones militares estadounidenses, y la manera como logran eficacia mediante la ejecución de una lógica performativa encaminada al control represivo de poblaciones enteras. También permite estudiar el papel que jugamos en el consumo de bienes artísticos como parte de un escenario compuesto de narrativas comerciales e ideológicas. McKenzie afirma que en este sentido “el performance es la matriz de poder de la globalización”, por lo que es posible examinar las diferentes maneras como actualmente circula el poder, ya no con una lógica disciplinaria, sino con una lógica performativa, particularmente eficaz debido a su habilidad de operar en y a través de nuestros cuerpos.

Como podemos ver, el campo de los estudios del performance está en constante movimiento, absorbiendo cual esponja una multiplicidad de disciplinas a la vez que rompe con sus fronteras para abarcar una amplísima gama de fenómenos culturales. De allí que nos podamos explicar la cualidad esponjosa de Lady Performance, y su resistencia no sólo a la definición, sino a la traducción. Al proponer los términos “actuación” y “*representación*”, no estoy sugiriendo desechar “performance”, “performatividad” y “performativo”, conceptos útiles, especialmente a la luz de su riqueza teórica. Lo que conviene evitar, en todo caso, es el empleo acrítico de terminología y recordar que en el idioma español existen conceptos igualmente susceptibles de teorización, y que incluso podemos inventar otros. Veamos pues, algunas de las razones por las cuales el performance, como arte y como teoría, es protagonista de otro dramático episodio de nuestra “lucha libre” en su paso por tierras latinoamericanas.

Performance de travesías, traducciones y malentendidos

Mientras el autor de este ensayo expone con afán didáctico los alcances teóricos de los estudios del performance, transcurre la segunda caída de la lucha y, al sonar la campana, da la impresión que Lady Performance tiene las de ganar. Para Amazona Teatralidad ha sido un verdadero reto pelear con una esponja mutante y su cansancio se nota por el sudor que escurre por debajo de su máscara. Tras incorporarse, le dice a su contrincante:

-- La neta que me la pones difícil, mi Lady. ¿Se puede saber de qué agujero saliste, rata infecta?

Lady P. pide nuevamente el micrófono, clava su mirada en Amazona y afirma:

-- No salí de un agujero, sino que llegué nadando entre corrientes marítimas.

Así comienza a relatar una sorprendente historia sobre cómo la extraña esponja mutante que es el performance incursionó en el complejo campo cultural y político de América Latina.

-- Fue a fines de los años setenta, cuando la región estaba convulsionada por la guerra fría, las secuelas de los movimientos estudiantiles y la guerra sucia de las dictaduras – explica con un dejo de nostalgia –. Mis orígenes están en los océanos vanguardistas de Londres, Nueva York, Los Ángeles y Tokio. Como esponja que soy, crucé las fronteras hacia el sur sin pasaporte alguno, encontrándome con gran sorpresa que el arte del performance tenía ya una considerable trayectoria en la práctica contra-cultural de países como Brasil, Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Venezuela, Colombia y México, así como en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana. Sólo que no se llamaba “performance”, sino arte-acción por la mayoría de los artistas, “efímero pánico” por Alejandro Jodorowsky, o “montajes de momentos plásticos” por la artista mexicana Maris Bustamante.

Lady P. explica que, al tener América Latina una tradición de antropofagia anti-colonialista, la palabra “performance” entró en un polémico proceso de apropiación y resignificación, a veces rechazada por ser una palabra intraducible de la lengua inglesa, o bien aceptada por una nueva generación de artistas menos preocupados por la pureza del lenguaje. En Argentina, la palabra fue “travestida” al género femenino, y uno de los primeros teóricos en abordar el análisis de *la performance* (desde la perspectiva semiótica) fue Jorge Glusberg en su libro *El arte de la performance* (1986).

Cuando nuestra esponja mutante viajó a México a fines de los años setenta, se “travestió” nuevamente al género masculino y conoció a artistas de los Grupos de arte conceptual, como Felipe Ehrenberg, quien se interesó en su extraña historia y propuso rebautizarla con la palabra *performa*, es decir, un “arte del caudal (*caudalarte*) porque la metáfora fluvial es hospitalaria: admite el concepto de afluencias” (Ehrenberg 2001, 21). Lady P. continúa narrando cómo las propuestas por apropiarse críticamente del performance se multiplicaron al grado que fue resignificado por la práctica simultáneamente artística y política de lo que el teórico peruano Juan Acha llamó arte no-objetual (Acha 1994).

-- Es así que el performance latinoamericano se distingue del euro-estadounidense -- afirma Lady P. --, por su compromiso fundamental con un pensamiento político anti-

colonialista, anti-imperialista, anti-capitalista y a favor de los movimientos estudiantiles y populares.

Lady P. se dirige ahora a mí, autor de este ensayo:

-- Continúa tú, que creo podrás resumir mejor esta parte de la historia.

Hago un esfuerzo para explicar cómo, mientras el performance en su modalidad de arte-acción fue finalmente aceptado en el medio artístico latinoamericano, el performance como teoría se ha encontrado con dificultades que conducen a malentendidos e incluso a su rechazo por parte de artistas y académicos. Los malentendidos surgieron en primera instancia debido a que la palabra “performance” se asocia con el arte conceptual por lo que, cuando aparece en su manifestación teórica, es difícil disociarla de ese primer significado adoptado en Latinoamérica. El rechazo viene de dos frentes: quienes miran con sospecha al término por provenir del campo académico estadounidense, y quienes consideran (como Villegas y Dubatti) que es más pertinente recuperar el término “teatralidad”. Por eso resulta necesario regresar a su genealogía etimológica y recordar que “performance”, como han señalado Victor Turner y Diana Taylor, viene del francés antiguo *parfournir*, verbo que significa “proveer”, “completar” y “llevar a cabo” (Taylor 2007, 3). Esto nos ayuda a entender que el performance no es únicamente un arte, sino fundamentalmente un acto expresivo, es decir, una actuación que se puede analizar en todos los ámbitos de la vida cultural, social y política.

En México el campo teórico del performance se dio a conocer a principios de los años ochenta, con una serie de conferencias impartidas por Richard Schechner en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y los contactos que este investigador estableció con académicos nacionales, como es el caso de Gabriel Weisz. Hacia 1981, Weisz y Óscar Zorrilla convocaron a un grupo interdisciplinario de científicos y creadores escénicos de la UNAM para fundar el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, con la finalidad de estudiar los principios rituales de los cuales surgió el teatro.

No fue sino hasta el año 2000 cuando los estudios del performance se comenzaron a difundir de manera sistemática en América Latina, con las intervenciones en varios países del área del Instituto Hemisférico de Performance y Política, encabezado por Diana Taylor de la Universidad de Nueva York, con sus sedes latinoamericanas en México, Brasil, Perú y Argentina. Dicho Instituto organiza encuentros itinerantes que reúnen a estudiosos, artistas

y activistas para debatir todo lo relativo al performance en sus manifestaciones a lo largo y ancho del continente americano.¹¹

En los Encuentros del Instituto Hemisférico se dan cita artistas que usan el teatro, la danza, el cabaret y el performance como medios para explorar los vínculos entre arte, política, identidad, y corporalidad, así como académicos de los campos de las artes escénicas, la antropología, la lingüística, etc. El encuentro que se llevó a cabo en la ciudad de Monterrey (2001) fue bien recibido por la comunidad académica y artística, aunque también generó duras críticas por parte de Fernando de Ita (2001). Por su parte la veterana artista y crítica Mónica Mayer, sostuvo en un foro que los teóricos de los *performance studies* “quieren que todo sea representación, y los que estamos de este lado de la barrera queremos que todo sea vida, que yo creo es diferente. Me parece esquizofrénico pensar que todo es representación, me da la sensación que viene de ese afán tan gringo y europeo de creer que todo se puede controlar”. Mayer se pregunta además si dicho campo de estudios no está promoviendo “estrategias que pretenden igualarlo todo, como pasó ya con el multiculturalismo” (Mayer 2005).

El artista uruguayo Clemente Padín expresó recientemente una crítica similar, esta vez dirigida específicamente al Instituto Hemisférico, al argumentar que esta organización financiada por la Fundación Ford representa una amenaza a la identidad misma del performance como arte:

El otro frente que plantean los hemisféricos es la identidad de la performance (es decir, nuestra identidad como accionadores o performanceros). Hasta hace pocos años atrás la teníamos muy clara. La performance era un género artístico con sus propias reglas (el cuerpo como instrumento expresivo). Hoy día, todo es performance. Desde los bailes populares hasta los ritos religiosos, desde la capoeira hasta una misa campal, desde un partido de fútbol a una función teatral...! Sin duda,

¹¹ El Instituto Hemisférico de Performance y Política tiene como miembros institucionales en México a la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Veracruzana. Ha realizado proyectos el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, el Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán, y el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, de la UNAM. En 2008 se inauguró el Centro Hemisférico en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en asociación con el grupo de teatro FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya) (ver www.hemisphericinstitute.org).

esta es una de las maneras más insidiosa de dañarnos. La confusión y nuestra ignorancia son sus armas predilectas (Padín 2008).

¿A qué se debe que los artistas en general han aceptado el término “performance” cuando se trata de la forma artística y sin embargo la rechazan como constructo teórico? Quizás se deba a que, en su manifestación artística, el performance se vinculó rápidamente con los movimientos contra-culturales de América Latina, sobreviviendo en los márgenes, mientras que los estudios del performance se dieron a conocer con una envoltura institucional, académica y estadounidense, mediante el empleo de un discurso teórico que tiende a alejar a algunos artistas.

La revista *TDR (The Drama Review)* recientemente sirvió como foro para un debate en torno a las posibles implicaciones imperialistas de los *performance studies*. Jon McKenzie señala la percepción generalizada por parte de académicos de diversos países que dichos estudios están dominados por académicos/as provenientes de los Estados Unidos e Inglaterra, lo que conduce a la hegemonía del idioma inglés en la publicación de textos clave. McKenzie menciona debates con colegas de otros países que critican la manera como “el idioma inglés informa y deforma al concepto mismo del ‘performance’ y, por extensión, a los objetos mismos que son estudiados ‘como’ performance” (2007, 7). Aunque McKenzie se apresura a decir que los estudios del performance no son en sí mismos imperialistas, y que “todo lo contrario, creo que (...) en general son vehementemente anti-imperialistas”, de todas maneras opina que persiste un “efecto imperialista” que puede influir en el campo de estudios y a sus practicantes. Por su parte, Janelle Reinelt señala que, si bien los estudios del performance han logrado contribuciones importantes a la investigación de las artes y las prácticas culturales a nivel internacional, no necesariamente deben contribuir a un “vocabulario académico globalizado” (2007, 14). En el siguiente número de la revista (51:4, 2007), el debate continuó con la intervención de Richard Schechner, Eugenio Baba, Kusuhara Tomoko, William Huizhu Sun, Takashi Yuichiro, Diana Taylor y Guillermo Gómez-Peña, cada uno de los cuales desestimaron el calificativo de “imperialista” para un campo de estudios que promueve el diálogo intercultural y la crítica a las actuaciones del poder.

Es así como la “intraducibilidad” del performance, como arte y como teoría, ha conducido a malentendidos, pero también a debates que enriquecen su campo de análisis,

haciéndolo más sensible a la comunidad de voces que lo abordan. Algo semejante sucede con los estudios *queer*, que están sujetos a problematización cuando se recontextualizan en América Latina. Brad Epps advierte que es indispensable reconocer el origen geográfico, histórico e ideológico de los conceptos teóricos a fin de evitar aplicaciones erróneas, o bien marginar conceptos locales.

Si “*queer theory*” designa contradicciones y contiendas asentadas en el seno de las sociedades de habla inglesa, la “teoría queer” corre el riesgo de silenciar, bajo la fuerza de una palabra clave que se resiste a la traducción, otras historias, costumbres y prácticas (Epps 2007, 238).

Es así como el presente relato sobre las accidentadas travesías de los *performance studies* pretende contribuir no sólo a su mejor entendimiento, sino también a un ejercicio de traducción crítica encaminada a teorizaciones congruentes con nuestro contexto.

Tercera y última caída

Amazona Teatralidad ha seguido con sumo interés la presente exposición y, re-armada de valor, lanza el siguiente reto a su rival:

-- ¿Ya ves? ¡No eres más que una gringa imperialista! ¡Farsante! ¡Impostora!

Lady P. finalmente pierde la paciencia y responde:

-- Un momentito, ¡si eres tú la que se dedica a imposturas y farsas con tus teatritos chafas de oropel!

Las dos contrincantes se lanzan una sobre la otra y estalla la tercera caída en la que resulta imposible saber quién es la ruda y quién la técnica. El cuadrilátero se cimbra bajo la furia de las luchadoras y se genera un temblor que sacude los cimientos de la arena. El público huye despavorido ante el inminente desplome del edificio...

Una vez despejado el polvo, nos encontramos con que Amazona Teatralidad y Lady Performance han desaparecido sin dejar rastro, lo que hace imposible declarar una ganadora. Incluso el autor de este ensayo se ha desvanecido entre las ruinas, y en su lugar encontramos un cuerpo de papel multiforme del cual saltan palabras que corren por doquier. En medio del caos, las palabras carecen de sentido, pero poco a poco se reorganizan y construyen lo que parece ser una:

Conclusión

A lo largo del presente ensayo conocimos distintas propuestas para el abordaje de la actuación humana en ámbitos que van de lo artístico a lo social. Los estudios de la teatralidad tienen como punto de referencia la amplia gama de procedimientos visuales, acústicos y kinésicos que posibilitan la construcción de narrativas frente a un público. Vimos cómo algunos investigadores identifican estos procedimientos en otros campos de la vida social y cultural, por lo que la teatralidad puede convertirse en una categoría de análisis para las ciencias humanas y sociales. Sin embargo, esta vertiente aún no se ha desarrollado con la amplitud que encontramos en los estudios del performance, que desde un principio y sin titubeos abrieron su campo de análisis a los ámbitos de la actuación social, política, sexual e incluso cibernética.

En la medida en que la mayoría de los investigadores que abordan la teatralidad analizan específicamente a las artes escénicas, pareciera que operan desde una óptica centrípeta (el “regresar el teatro al teatro” de Dubatti). En cambio, los estudios del performance proponen una óptica centrífuga, incluso fractal y rizomática a partir de sus perspectivas interculturales e interdisciplinarias. Sus aportaciones a los estudios de género también han sido de enorme importancia.

Los estudios del performance pueden aportar a la teatrología un entendimiento del cuerpo en sus dimensiones identitarias y políticas, así como de una nueva epistemología de saberes corporizados. Mediante esta óptica, el trabajo del actor se puede analizar más allá de su función representacional, para examinar sus dimensiones de *agente* que propone nuevas maneras de conocer y *actuar* su género, etnicidad o clase social. Los estudios del performance nos ofrecen vías para abordar la construcción social de nuestros roles tanto en la vida cotidiana como en el escenario, así como los repertorios de saberes culturales que operan en una dramaturgia escénica. De igual forma, este campo de estudios tiene una trayectoria considerable en su esfuerzo de traer a las artes escénicas enfoques teórico-metodológicos de otras disciplinas para articular un espectro amplio de perspectivas analíticas que posibilitan el abordaje de fenómenos escénicos de diversos contextos socio-culturales.

Más allá de usar los conceptos de teatro y performance como metáforas, algo que sucedía especialmente en los primeros estudios, las teorías aquí expuestas ofrecen métodos

para analizar los procesos que operan dentro y alrededor de las artes escénicas, así como otras prácticas socio-culturales. Es posible trascender el escenario de la lucha para reflexionar sobre las intersecciones de estos dos conceptos en términos de juego, lo que posibilita un repertorio más amplio de posibilidades dialógicas. Según Roger Caillois, el juego tiene cuatro dimensiones: *agon* (juegos competitivos), *alea* (juegos de azar), *mimetismo* (juegos de simulacro) e *ilinx* (los juegos que inducen vértigo) (citado en Turner 1988, 128). En estas páginas planteo un juego agonístico a fin de abordar lúdicamente la lucha de posiciones que encontramos en el campo de estudios de las artes escénicas. Sin embargo, es posible imaginar otros planteamientos: aleatorios, miméticos, incluso vertiginosos, para sacudir un poco a las teorías, ponerlas en movimiento y emprender senderos de investigación simultáneamente teatrales y performativos.

Bibliografía

- Acha, Juan. 1994. "El arte no-objetual." *Huellas críticas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1994.
- Adame, Domingo. 2005. El elogio del oxímoron. *Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2006. *Para comprender la teatralidad: conceptos fundamentales*. Serie Cuerpo Académico Teatro I. Xalapa: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro.
- Alcántara, José Ramón. 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Austin, J.L. 1975. *How to Do Things With Words*. Eds. J.O. Urmson y Marina Sbisa, segunda edición. Cambridge: Harvard University Press. (Edición en español: *Cómo hacer cosas con las palabras*. Madrid: Paidós Ibérica).
- Barba Eugenio 1990. "Antropología teatral". En: *El arte secreto del actor*, Eugenio Barba y Nicola Savarese, pp. 17-36. México: Escenología A.C.; ISTA.
- Barba Eugenio, Nicola Savarese. 1990. *El arte secreto del actor*. México: Escenología A.C.; ISTA.
- Balandier, Georges. 1994. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

- Bustamante, Maris. 1999. "1963-1983: veinte años de no objetualismos en México". *MMI. Un año de diseñarte*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York y Londres: Routledge.
- _____. 2000. *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. Tit. inglés: *Gender Trouble*, 1990. Barcelona: Paidós, 2000.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: a Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Coehlo, Teixeira. 2000. "Teatralización de la cultura". En, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México: CONACULTA / ITESO.
- Cornago, Óscar. 2005. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. No. 1, agosto. En línea www.telondefondo.org.
- Davis, Tracy C. y Thomas Postlewait. 2003. "Theatricality: an introduction". *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Tracy C. Davis y Thomas Postlewait, eds. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-39.
- Debord, Gui. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- De Ita, Fernando. 2001. "Memoria, atrocidad y resistencia". *Revista Cultural El Angel*, del Periódico *Reforma*, 24 de jun. Disponible en línea en: <http://hemi.nyu.edu/eng/newsletter/antonio.html>
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios Liminales. Teatralidad, Performances y Política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Duvignaud, Jean. 1973. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ehrenberg, Felipe. 2001. "¡per!¡FORM!¡MA!". En: *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, coord. Lorena Gómez Calderón, pp. 20-23. México: CONACULTA/INBA/Ex-Teresa Arte Actual.
- Epps, Brad. 2007. "Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*", *Debate feminista*, Año 18, vol 36, octubre, pp. 219-272.
- Fernández Reyes, Álvaro A. 2004. *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: El Colegio de Michoacán / CONACULTA.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- Geertz, Clifford. 1999. *Negara: el Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Madrid: Paidós-España.
- Geirola, Gustavo. 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- Glusberg, Jorge. 1986. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1959.
- Mayer, Mónica. 2005. En la relatoría de la mesa redonda “Sexualidades y política: aproximaciones performativas”. *e-misférica* [en línea] 2.2. (agosto), Recuperado el 20 de febrero de 2009 en: http://www.hemisphericinstitute.org/journal/2_2/rt6.html.
- Meyer, Helge. 2005. “4to. Encuentro Internacional de Performance en Yucatán 2005”. *Funámbula*, Año 0, No. 0. Universidad Autónoma de Yucatán: 32-37.
- McKenzie, Jon. 1998. “Genre Trouble: (The) Butler Did It”. *The Ends of Performance*, eds. Peggy Phelan, Lill Lane. Nueva York y Londres: New York University Press.
- _____. 2003. “Democracy’s Performance”. *TDR/The Drama Review*, 42:2: 117-128.
- _____. 2006. “Is Performance Studies Imperialist?”. *TDR/The Drama Review*, 50:4: 5-8.
- Padín, Clemente. 2008. Correo electrónico enviado a la lista de “Performancelogía”, 23 de agosto.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The politics of performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2005. “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA: 52-61.
- _____. 2007. “Performance y teatralidad liminal: hacia la *represent-acción*”. *Investigación teatral*, No. 12, Universidad Veracruzana, Julio-Diciembre: 21-33.
- _____. 2009. “Performance”. En: *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, eds. Robert McKee Irwin y Mónica Szurmuk. México: Instituto Mora. (en prensa)
- Reinelt, Janelle. 2007. “Is Performance Studies Imperialist? Part 2”. *TDR/The Drama Review*, 52:3: 10-33.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nueva York: New York University Press.
- Taylor, Diana. 2002. "Hacia una definición de performance". *Conjunto, revista de teatro latinoamericano* 126: 26-31.
- _____. 2007. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in The Americas*. 3^a ed. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana y Juan Villegas, eds. 1994. *Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Toriz, Martha. 2006. *Los significados de la fiesta Toxcatl*. Tesis de doctorado. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____. 1988. *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ Publications.
- Villegas, Juan. 2000. *Para la comprensión del teatro como construcción visual*. Irvine: Gestos.
- Weisz, Gabriel. 1994. *Palacio chamánico: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. Col. Escenología. México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zúñiga, Araceli. 2006. "Pancho López, Performagia y modales (un retablo neobarroco mexicano). *Escaner cultural, revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, (en línea). Año 8, núm. 90, diciembre. Recuperado el 10 de marzo de 2009 en: <http://www.escaner.cl/mutaciones.html>.