

# Performance: entre el teatro y la antropología

Antonio Prieto Stambaugh\* / Martha Toriz Proenza\*\*

## Resumen

Los estudios sobre el *performance* son un campo que ofrece una lente metodológica original y propicia para el análisis de la creación escénica contemporánea. El enfoque antropológico ha resultado en particular fértil no sólo para los investigadores, sino también para aquellos artistas cuyo trabajo critica, parodia o deconstruye comportamientos humanos en los ámbitos social y político. En este artículo se abordan algunas de las principales teorías utilizadas en el estudio sobre fenómenos performativos, así como las aplicaciones de conceptos antropológicos como el de la liminalidad para explicar los cruces transdisciplinarios de las artes escénicas actuales.

**Palabras clave:** *performance*, teatro, antropología, comportamiento restaurado, archivo, liminal, México.

## Abstract

*Performance Studies offer an original and particularly apt methodological lens for the analysis of contemporary performing arts. The anthropological approach has been highly productive not only for researchers, but also for artists, whose work seeks to critique, parody, or deconstruct human behavior in social and political fields. This article discusses some of the main theories used to address performative phenomena, as well as the application of anthropological concepts—namely that of liminality—to understand the transdisciplinary cross-feeding of today's performing arts.*

**Keywords:** *performance, theatre, anthropology, restored behavior, archive, liminal, Mexico.*

El campo de estudios del *performance* existe en un espacio ínter, trans y posdisciplinario que se mueve entre el ejercicio teórico y la práctica artística para abordar problemáticas de índole antropológico, estético, político y cultural. En el presente trabajo nos centraremos en la aportación que hacen los estudios del *performance* al análisis de las artes escénicas; es decir, del teatro, la danza, el arte acción y otras manifestaciones contemporáneas. También nos interesa la forma como las disciplinas teatrológicas y antropológicas se han puesto a debate en el campo de estudios del *performance*, por lo que para el título de nuestro trabajo tomamos prestado el de uno de sus libros fundacionales: *Between Theatre and Anthropology* (Schechner, 1985).

El “entre” de nuestro título no sólo alude a un diálogo interdisciplinario, sino también al ámbito del espacio liminal, intersticial y transfronterizo del *performance* dentro del cual no sólo los investigadores hacen reflexiones teóricas en papel, pues asimismo los artistas escénicos hacen exploraciones “dramantropológicas”, en el sentido de que se interesan en la crítica de procesos socioculturales y políticos mediante la acción corporizada.<sup>1</sup>

Hoy día vemos la emergencia de un número cada vez mayor de personas que navegan libremente entre la teoría, la práctica artística y el activismo social, desplazamiento que le debe mucho a los estudios del *performance*.

\* Profesor-investigador, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (actoefero@gmail.com).

\*\* Investigadora, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (majuto\_p@gmail.com).

<sup>1</sup> El término “dramantropológico” acuñado para este trabajo remite al significado original de la palabra “drama”, que en griego antiguo significa “hacer” o “actuar”.

## De resistencias y malentendidos

A primera vista, pareciera evidente que los estudios del *performance* son idóneos para analizar prácticas que, al involucrar al cuerpo expresivo del artista, pueden considerarse ontológicamente performáticas. Sin embargo, en el ámbito académico latinoamericano por lo general sigue existiendo resistencia a adoptar las metodologías de este campo (Dubatti, 2007: 11). Una de las razones al respecto puede ser la problemática de la traducción, dado que *performance* es una palabra inglesa (también francesa) que no se traduce con facilidad al español.

La gravedad del problema se evidenció cuando, en 2012, el Fondo de Cultura Económica publicó la traducción de *Performance Studies: An Introduction*, de Richard Schechner. El título que esta editorial postuló para la lengua española fue *Estudios de la representación: una introducción*, lo cual altera y empobrece considerablemente el sentido original del término, porque si bien *performance* comprende fenómenos de representación tanto escénica como social, este campo de estudios analiza, además, aquellas actuaciones no precisamente representacionales que transforman las identidades y afectan los entornos sociopolíticos de quienes se ven involucrados en un proceso comunicativo o relacional.

Por ejemplo, si tomamos la noción de “enunciado performativo” de J. L. Austin –o los “actos de habla” de Searle–, de inmediato vemos que frases del tipo “os declaro marido y mujer” no se entienden simplemente como la representación, sino también como la realización de un acto –de allí que la editorial Paidós tradujera *performative* por “realizativo”.

Otro problema con el término *performance* es que en México y otros países latinoamericanos se le suele entender como un tipo de expresión artística también llamada “arte acción”. El arte del *performance* –cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista– tiene su antecedente directo en los *happenings* de la década de 1960 y se ubica en una corriente conocida como arte conceptual. Al ser éste un género que utilizan muchos grupos subalternos o marginados –mujeres, chicanos, indígenas, etc.–, el arte acción es un objeto de estudio muy socorrido por el campo que nos ocupa. De hecho, en ocasiones pareciera que el teatro y la danza –en su definición más tradicional– quedan un tanto relegados, y en cambio recibe mucha atención el tipo de arte arriba mencionado, junto con los espectáculos de cabaret político y, en general, las artes que confluyen con el activismo o con prácticas etnográficas y sociológicas.

Por lo tanto, hay una amplia gama de estudios sobre obras realizadas por personas o grupos sociales marginados que usan el *performance* como herramienta de afirmación y resistencia. Esta corriente de estudios ha sido impulsada en gran medida por investigadores asociados con el departamento de Performance Studies –establecido hacia 1980 en la Universidad de Nueva York– a través de figuras como Richard Schechner, Diana Taylor y José Esteban Muñoz.

En Alemania, Erika Fischer-Lichte publicó en 2004 un libro que aplica las herramientas teóricas del *performance* en las artes escénicas. A diferencia de la escuela estadounidense, que desde universidades como la de Nueva York y la Northwestern University vinculan el *performance* con los campos de la antropología, los estudios poscoloniales, los de género y la sociolingüística, Fischer-Lichte busca recuperar el análisis de la dimensión estética de las artes escénicas contemporáneas, de allí que la traducción española del libro aparecida en 2011 se titule *Estética de lo performativo*.

En México, autores como Ileana Diéguez, Josefina Alcázar y José Ramón Alcántara han contribuido mucho al estudio del teatro y arte acción en Latinoamérica, valiéndose de enfoques teóricos de los estudios del *performance*, entre otros. A continuación exponemos algunas de las principales teorías que aporta este campo al enfocarse en las artes escénicas actuales, tomando en consideración que los estudios del *performance* cuentan con herramientas analíticas y artísticas que transforman a la teoría en práctica y a la práctica en teoría.

### Nuevas teorías para nuevos fenómenos

Los estudios del *performance* surgieron en la década de 1980 en repuesta a la necesidad de repensar el modo de abordar el análisis de las artes escénicas, cada vez más hibridadas entre sí. La tendencia inmediatamente anterior, influida por el paradigma estructuralista, giró en torno al enfoque semiótico, que en su momento resultó novedoso para los estudios teatrales, los cuales llevaban décadas privilegiando el análisis del texto dramático por encima del de la puesta en escena. La semiótica teatral aportó teorías para entender la forma como se interrelacionan los signos textuales, visuales, acústicos, kinésicos y espaciales en escena en relación con el público interpretante (Ubersfeld, 1998).

En el ámbito de la teatrología, otro enfoque muy útil que comenzó a circular hacia la década de 1980 fue el de la teatralidad, que originalmente surgió para

abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen de la literatura (Adame, 2005). El concepto de la teatralidad se aplicó en forma gradual a todos aquellos aspectos de la vida social con características teatrales, como 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 manera específica para presentarse ante un público. De ser un concepto privativo del arte teatral, la teatralidad 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. Esto la acerca mucho al campo de estudios del *performance*, aunque pocas veces ambas perspectivas se encuentran juntas en una misma publicación. De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo los *performance studies* se circunscribían al ámbito angloparlante, mientras que los estudios de la teatralidad eran adoptados por investigadores iberoamericanos e incluso se libraba una batalla discursiva entre ambos “bandos” (Prieto, 2009).

La polémica entre teatralidad y performatividad o entre teatro y arte acción tiene como trasfondo la oposición entre lo ficticio y lo real, así como entre la repetición y la diferencia. El debate se sitúa en un espacio de lucha de contrarios que resulta inadecuado para el carácter contingente, desestabilizador y disolvente de binarismo propio del *performance* como arte y como lente metodológica. A continuación abordaremos de forma muy general cómo confluyen en el *performance* los estudios teatrales y los estudios antropológicos, entendidos estos últimos en forma amplia; es decir, como aquellos que se ocupan del comportamiento humano en los ámbitos escénicos, sociales y culturales.

### En los intersticios del teatro y la antropología

Uno de los autores que más contribuyó a establecer el campo de estudios del *performance* para las artes escénicas fue el ya citado Richard Schechner, quien se dio a conocer en la década de 1960 como director teatral con su legendaria compañía The Performance Group, con sede en la ciudad de Nueva York. Muy a tono con el espíritu de la época, el grupo realizó montajes experimentales que buscaban romper con la barrera actor/espectador, al grado de generar eventos donde los espectadores entraban al escenario e interactuaban libremente –algunos dirían promiscuamente– con los intérpretes.



Richard Schechner durante el ensayo de una puesta en escena de su autoría, Nueva York, 1992 **Fotografía** © Antonio Prieto S.

A Schechner le interesó explorar formas de convivencia humana en un espacio teatral multidimensional y orgánico que prescindía de butacas, telones y otros recursos que separaran a los participantes.<sup>2</sup> Su interés por la investigación se evidenció desde principios de esa misma década, cuando comenzó a editar la revista *Tulane Drama Review* (*TDR*, ahora *The Journal of Performance Studies*), donde publicó trabajos que se perfilaban para subvertir los límites de lo que entonces se consideraba propio del campo de estudios teatrales. En esa década también desarrolló su noción del *broad spectrum approach* (“acercamiento de espectro amplio”), según la cual los estudios del *performance* no sólo deben abarcar las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo, un planteamiento que retoma, expande considerablemente y explica en su libro *Performance: An Introduction* (Schechner, 2006).

Impulsado por este interés interdisciplinario, Schechner conoció al antropólogo Victor Turner en 1977 y de inmediato ambos se mostraron fascinados por sus respectivos campos de estudio: a Turner le interesaba la teatralidad como herramienta para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, y a Schechner lo cautivaban las posibilidades que ofrecía la antropolo-

<sup>2</sup> Estas indagaciones se plasmaron en el libro *Environmental Theatre* de 1973, publicado en México con el título *Teatro ambientalista* (Schechner, 1988).

gía para enriquecer el campo de estudio de los fenómenos performativos. De esos intercambios resultaron libros importantes, como *From Ritual to Theater* (1982) y *The Anthropology of Performance* (1988), de Turner, y *Between Theater and Anthropology* (1985), de Schechner.

En esos años la antropología asimismo atrajo la atención de creadores escénicos europeos como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y Peter Brook, quienes se interesaron en conocer diversas prácticas culturales para enriquecer el entrenamiento del actor y lograr así una puesta en escena más orgánica, vital y cercana al espectador (Prieto y Muñoz, 1992). Barba, director de la compañía Odin Teatret en Dinamarca, estableció la llamada “antropología teatral”, que definió como “el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación” (Barba, 1990: 17). En 1979 fundó la Escuela Internacional de Antropología Teatral, que organizó una serie de encuentros con creadores europeos, asiáticos, africanos y latinoamericanos, de los cuales se compiló el libro *El arte secreto del actor* (Barba y Savarese, 1990), un grueso volumen en el que figuran colaboraciones de un grupo interdisciplinario que incluye a Schechner y el texto “Las técnicas del cuerpo”, de Marcel Mauss.

También en Europa, concretamente en Francia, los antropólogos Jean Duvignaud y Jean Marie Pradier fundaron, a mediados de la década de 1990, la llamada “etnoescenología”, que se diferencia de los estudios del *performance* por su incorporación de metodologías propias de la biología y la neurociencia (Pradier, 2001). Un antecedente en México de este enfoque fue el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en la UNAM, fundado en 1981 por Gabriel Weisz y Óscar Zorrilla, quienes, junto con un equipo que incluyó a antropólogos y creadores escénicos, exploraron los principios del comportamiento ritual (Weisz, 1984). Tales indagaciones se realizaron mediante trabajos etnográficos en torno al ritual del peyote huichol y al mismo tiempo con la realización de “dinámicas parateatrales” diseñadas por Nicolás Núñez, director del Taller de Investigación Teatral de la UNAM.

Sobre el replanteamiento del arte teatral que se derivó del seminario, Weisz escribió: “El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral” (*ibidem*: 21).

Núñez y Weisz también introdujeron en México las propuestas de Richard Schechner, invitado por ellos a impartir una serie de conferencias en 1982. Núñez promovió la traducción de algunos trabajos de Schechner al español –a cargo de Helena Guardia–, uno de los cuales se publicó en la primera edición del libro *Teatro antropocósmico* (Núñez, 1983).

Desde la práctica artística, el oficio de la antropología ha sido parodiado por el performer “chicalango” Guillermo Gómez-Peña, quien, junto con su colectivo La Pocha Nostra, ejerce lo que llama una “antropología inversa”, en tanto que margina simbólicamente a la cultura dominante para tratarla como exótica (Gómez-Peña, 2002). La Pocha Nostra realiza una *praxis* performática basada en investigaciones sobre la construcción simbólica de la otredad latinoamericana –y demás “otredades subalternas”–. Por ejemplo, *The Temple of Confessions* fue un *performance*-instalación creado conjuntamente con Roberto Sifuentes, que se presentó entre 1994 y 1997 en museos, galerías y centros de arte comunitario de Estados Unidos y México. Consistía en dos vitrinas “museográficas” dentro de las que se veía a Gómez-Peña y Sifuentes luciendo trajes híbridos y manejando una serie de objetos que denotaban la exotividad o peligrosidad del “otro” latino. Frente a ambas cajas había unos reclinatorios donde los espectadores se podían arrodillar para “confesar” sus fantasías o miedos respecto a los latinos. Tales confesiones se grababan y utilizaban como material para futuras presentaciones del *performance*, en las que los artistas representaban las imágenes bizarras mencionadas por los espectadores. El proyecto se extendió al espacio virtual de internet mediante la creación de una página donde los usuarios anónimos podían dar rienda suelta a sus fantasías o ideas racistas. Para este proyecto, Gómez-Peña se autodeclaró un *webback*, término que parodia la expresión de “espalda mojada” en inglés, evocando así a un “mojado de la red” (*apud* Schibsted, 1996: 142). En éste y otros *performances* La Pocha Nostra deconstruye los discursos museográficos de identidad nacional con su bagaje colonialista (Prieto, 1998: 196-200).

En fechas más recientes, la artista cubana-estadounidense Coco Fusco presentó un *performance* titulado *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist* (2013-2014), en el que aparece maquillada como el personaje de la doctora Zira de la película *El planeta de los simios* (en la versión de 1968, dirigida por Franklin J. Schaffner). En este trabajo Fusco realiza una ingeniosa parodia de la ciencia eto-

lógica, con el giro de ser una chimpancé que analiza los patrones de conducta humana, específicamente los que conciernen a territorialidad, agresión y obsesión por los bienes materiales (Fusco, 2013). Con su *performance* no sólo reflexiona sobre la frontera difusa entre lo humano y lo no humano, sino que también hace un comentario irónico entre líneas sobre el estatus actual de las relaciones interraciales.

Estos *performances* tienen en común que se apartan de la representación teatral convencional, en el sentido de que no involucran a actores que interpretan un personaje con base en un libreto predeterminado. No obstante, existe en ellos una parodia de prácticas representacionales colonialistas y racistas, para lo cual se valen de la deconstrucción performática de estereotipos. El juego involucra lo que Schechner denomina la “restauración de la conducta”, sustrato básico de todo *performance*, como exponemos a continuación.

### ***Performance* “hasta ‘n’ número de veces”**

Debido a que los estudios del *performance* abarcan una gama tan vasta de prácticas artísticas y culturales, Schechner se ocupó de buscar su núcleo fenomenológico. ¿Qué tienen en común todos los tipos de *performance*, desde una obra de teatro hasta vestirse con ropa masculina o femenina antes de salir a la calle? La



*The Temple of Confessions*, con Guillermo Gómez Peña, 1994  
Fotografía © Tania M. Frontera

respuesta de Schechner es que todas éstas son conductas realizadas más de una vez, las cuales recuperan, reinventan, recontextualizan y restauran conductas aprendidas, historias contadas o ideas pensadas antes del acto mismo. En palabras de Schechner (2011: 36-37): “*Performance* significa ‘nunca por primera vez’: significa ‘por segunda vez y hasta *n* número de veces”.

La conducta restaurada es aquella que adoptamos para interactuar con otros seres, y puede tratarse de gestos o de la unión de fragmentos conductuales en una secuencia de acción. Cuando realizamos algún arte, rito o práctica cotidiana con otras personas, asumimos secuencias de conducta (*strips of behavior*) que hemos llevado a cabo en alguna otra ocasión, que nos ha sido enseñadas o que imitamos. Se trata de un material del que echamos mano para adecuarnos a una determinada situación o bien para construir una ficción escénica. Esta conducta puede expresarse con la voz, ya sea un pequeño sonido gutural, un silbido, un discurso o un canto; con el movimiento de nuestro cuerpo, desde una mueca, una postura corporal o una elaborada danza. Este tipo de iteración es la que Judith Butler afirma que constituye “performativamente” y en la cotidianidad nuestros roles de género, y que en un momento dado puede ser intervenida o subvertida mediante *performances*, tanto sociales como artísticos, que parodian tal construcción.

El teatro se constituye por conductas restauradas en tanto que trae al “aquí y ahora” de un montaje escénico historias, diálogos y personajes, tanto históricos como ficticios, imaginados en el pasado. En el caso del arte del *performance* o arte acción, muchos artistas se resisten a esta lógica (re)presentacional; sin embargo, su trabajo cabe en el esquema de Schechner toda vez que el artista se presenta ante el público en un estado “otro”; y aunque su *performance* sea autobiográfico o puramente simbólico, la acción se realiza con base en “secuencias de conducta” ya vividas u observadas. En este sentido, Schechner asume que hay distintos grados de conducta restaurada, desde aquella que pasa por completamente “original”, como los *happenings* de Allan Kaprow o las espontaneidades de la vida cotidiana. Es cierto que cada *performance* o actuación es diferente de otra, pero cada una se arma con una combinación de fragmentos de conductas realizadas en el pasado. Combinarlas y recombinarlas en infinitas variaciones genera una disposición o situación única. Es decir, la originalidad del evento no radica en el material que lo constituye, sino en la interactividad del propio material (Schechner, 2006: 35).



Coco Fusco en *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist*, 2013-2014 **Fotografía** © Cortesía de Coco Fusco

Schechner afirma que la conducta restaurada es simbólica y reflexiva. Por un lado es simbólica, porque “no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente” (Schechner, 2011: 36); por el otro, el carácter reflexivo de la conducta restaurada depende de la distancia como mediación. Por eso los relatos escuchados o leídos, cuya narración nos habla de múltiples conductas restauradas, cobran una fuerza mayor en nuestra reflexión. Más aún, las dramatizaciones nos muestran en vivo secuencias de conducta con las que nos podemos identificar —“el yo puede actuar en otro”, diría Schechner (*ibidem*: 38)—, o bien que podemos imitar —“el yo como otro”— o criticar, rechazar, descartar o transformar. No en balde el teatro es la más reflexiva de todas las artes, tanto para quien lo ejecuta como para los espectadores.

Parte de esa conducta no la aprendimos ni recibimos de manera consciente, así como “una persona puede no ser consciente de realizar un segmento de conducta restaurada” (Schechner, 2006: 34), hasta que, por ejemplo, alguien nos hace notar una secuencia de gestos que hacemos. Cuando se tiene conciencia del material, podemos disponer de él a voluntad, por lo que las secuencias

de conducta implican la toma de decisiones. En tanto conscientes de nuestras secuencias de conducta y de los demás, tenemos la oportunidad de elegir las que adoptaremos, con base en las cuales interactuaremos en un *performance* cultural o en uno con fines artísticos.

El concepto de conducta dos veces realizada (*twice-behaved behavior*) o restaurada, que Schechner considera fundamental en su teoría del *performance*, se ha contrapuesto —quizá por su referencia a la duplicación— a definiciones del *performance* como evento efímero, único e irrepetible, postulada por lo general por artistas que trabajan este medio. En el ámbito teórico, Peggy Phelan (1993: 146-152) critica a la “economía reproductiva” asignada normalmente a la actuación o *performance*. Ella sostiene que el *performance* sólo se hace posible mediante su propia desaparición, y que cualquier intento de registrar o archivarlo 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 (véase también Phelan, 2011).

Por su parte, Diana Taylor (2003: 2-3) 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. 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 –así como una imposición– de tradiciones culturales. El conocimiento transmitido por la actuación no se basa en archivos de objetos ni datos, sino en repertorios de gestos y palabras habladas, teoría que abordamos enseguida.

## De archivos y repertorios

Una de las características de la conducta restaurada, según Schechner, es la de su autonomía. Es autónoma e independiente en el sentido de que tiene vida propia, pues su fuente original se ha perdido en el tiempo o bien se le desconoce. Al ser un material autónomo del que se puede disponer, es susceptible de transmitirse mediante la práctica –como de un maestro a un aprendiz–, por la tradición oral o por la cultura textual o tecnológica. Por lo tanto, las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas, aunque al emplearlas siempre estaremos haciendo una recreación de algo preexistente (Schechner, 2011: 36).

A diferencia de Schechner, quien considera a los artefactos únicamente en interacción en un evento performático, Taylor toma en consideración algo por lo general desatendido por los estudios del *performance* y que suele generar mucha tensión a causa de la necesidad de examinar eventos efímeros: el artefacto como un objeto de análisis que resguarda una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo. Con plena conciencia de que un documento escrito, una foto o un video no son *performance*, Taylor avanza en una definición complementaria de *performance* como “un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento” (Taylor, 2003: 16), tanto por la vía de las prácticas corporales cuanto mediante sus remanentes físicos o virtuales. Es decir, como praxis corporal y como episteme pues, como afirma Taylor, los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes (*ibidem*: 17).

En su argumentación figura la memoria como condición fundamental para el funcionamiento del evento performático como transmisión de saberes y cono-

cimientos. Asimismo, la memoria es el factor que determina su conceptualización del archivo y el repertorio. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes; es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio (*ibidem*: 14). Por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera al comportamiento en vivo; tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni de la coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe (Taylor, 2003: 13-14).

Cabría añadir a esta caracterización de la memoria de archivo lo que líneas atrás señalamos como los remanentes de las prácticas socioculturales, los artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, una ceremonia o una puesta en escena: atuendos, ornamentos, instrumentos musicales, bocetos escenográficos; en fin, no sólo el material que conserva el registro de lo sucedido, sino también los “mudos” testigos del acontecimiento.

Por su parte, el concepto de “repertorio” alude a la memoria corporal puesta en acción en el *performance* sociocultural, convirtiéndose en actos de transferencia de identidades, saberes y conocimientos: *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto; actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible: “El repertorio requiere presencias: gente que participa en la producción y reproducción de conocimiento mediante el ‘estar ahí’, siendo parte de la transmisión.” A diferencia de los objetos relativamente estables del archivo, las acciones del repertorio no permanecen las mismas ni iguales (Taylor, 2003: 20-21). Asimismo hay diversas maneras en que el repertorio se vincula con el archivo. Por ejemplo, cierto material del archivo puede originar la reapropiación de una tradición olvidada o clausurada; también, al planear la puesta en marcha de una manifestación del repertorio, una de las decisiones que se tomen puede ser que un elemento del archivo intervenga de manera activa en un *performance*, adoptando una nueva función.

Este tipo de resignificación performática de los objetos fue inaugurada por las vanguardias históricas mediante los objetos encontrados y *ready mades* de Marcel Duchamp y los surrealistas. En México, uno de los artistas que hizo *performances* memorables con base en cosas que encontraba durante sus excursiones a los mercados y tianguis del Distrito Federal fue Melquiades Herrera (1949-2003), quien solía presentarse con una vieja maleta Samsonite de la cual sacaba toda suerte de juguetes populares y objetos cotidianos que mostraba



Antígona González, Jorge León (al centro) y Los Centauros del Olimpo en *Baños Roma*, de Teatro Línea de Sombra, teatro El Milagro, ciudad de México, 2013 **Fotografía** © cortesía de Eduardo Bernal

al público con voz de merolico picaresco. Como señala la investigadora Sol Henaro (2014: 18-19), para Herrera la calle era una gran biblioteca conceptual y virtual de la cual extraía “chácharas” del ámbito popular, así como gestos, expresiones y conductas de vendedor ambulante. Estos lúdicos *performances* “dan por resultado un *zoom* a las dinámicas cotidianas y un estupendo documento sobre una parte del tejido social” (*ibidem*: 21).

En la actualidad hay diversos grupos teatrales que exploran la puesta en escena de archivos y de la memoria corporizada. Por ejemplo, Teatro Línea de Sombra, bajo la dirección artística de Jorge A. Vargas, estrenó a finales de 2013 la obra *Baños Roma*, en la que, mediante documentos diversos que se van mostrando al público –videos, cartas, objetos personales–, se evoca –o “restaura”– el ambiente del gimnasio donde entrenó años atrás el boxeador José Ángel Nápoles, *Mantequilla*, en Ciudad Juárez, Chihuahua. Al grupo le interesa “articular un dispositivo escénico y social” (Teatro Línea de Sombra: 77) que, a partir de una historia particular –la del boxeador retirado–, nos invita a reflexionar sobre la catástrofe social acontecida en Ciudad Juárez. Otra compañía que se vale de este tipo de recursos documentales es Lagartijas Tiradas al Sol que, en 2014-2015, presentó *Montserrat*, trabajo unipersonal en el que su creador, Gabino Rodríguez, expone la ardua investiga-

ción personal que realizó para determinar el paradero de su madre desaparecida años atrás. Este tipo de proyectos son “posdramáticos” en tanto que no se basan en libretos predeterminados y rompen con los cánones del teatro convencional, al trabajar con objetos que no son mera utilería, sino archivos mnémicos susceptibles de problematización mediante diversas interpretaciones (Lehmann, 2013).

Así como las disciplinas teóricas se han visto replanteadas y aun subvertidas por los estudios del *performance*, también el teatro ha visto desdibujadas sus fronteras disciplinarias, al desbordarse hacia otros campos artísticos y más allá, hacia el ámbito de lo social. El concepto de lo liminal, que Turner y Schechner manejaron en sus diálogos “dramantropológicos”, ha resultado clave para el análisis teórico de las artes escénicas contemporáneas, como exponemos a continuación.

### **Performatividades liminales**

La noción turneriana de lo liminal, basada en planteamientos de Arnold van Gennep, ha sido aplicada a las artes escénicas surgidas en el marco de las hibridaciones posmodernas en el campo artístico a partir de la década de 1980. Una primera autora que lo abordó de esta manera fue Susan Broadhurst, quien en 1999

publicó el libro *Liminal Acts*, donde analiza obras de Robert Wilson y Pina Bausch, entre otros. En 2001 Antonio Prieto publicó el artículo “Escenas liminales”, en el que reflexiona sobre las confluencias entre *performance* y teatro en grupos difíciles de clasificar por su cualidad intersticial, como La Fura dels Baus (España) y La Rendija (México), así como la *performer* Katia Tirado. En 2007 apareció en Buenos Aires el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, de Ileana Diéguez, importante estudio que en 2014 tuvo una segunda edición aumentada en México.

Diéguez explicita en su libro la deuda turneriana a este concepto mediante el cual aborda prácticas escénico-sociales “que escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad” y que abarcan “*performances*, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales” (Diéguez, 2014: 18). A partir de allí inicia un itinerario que nos lleva hacia reflexiones sobre obras realizadas por colectivos escénicos en Perú, Argentina, Colombia y México, los cuales se mueven entre la práctica teatral y ciudadana, el compromiso estético y ético. Diéguez considera que estos artistas pueden ser vistos como “entes liminales” en tanto que son la “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (*ibidem*: 42).

Otro estudio reciente que analiza las prácticas escénicas contemporáneas desde la óptica del *performance* es el ya citado *Estética de lo performativo*, de Erika Fischer-Lichte (2011). Con base en la teoría del arte, la autora observa cuatro condiciones constituyentes del hecho escénico como acontecimiento, los cuales se enlazan y se determinan mutuamente: medialidad, materialidad, semioticidad y esteticidad. El hecho escénico está mediado por la copresencia física de actores y espectadores en un lugar y tiempo concretos, donde ambos interactúan en el proceso de ejecutar acciones y experimentarlas. Esta “medialidad” afecta a los participantes, originando un bucle de retroalimentación<sup>3</sup> autopoiético –siguiendo el concepto de “autopoiesis” de Varela y Maturana–, el cual es autorreferencial, en constante cambio y de naturaleza abierta e impredecible (*ibidem*: 77-143).

<sup>3</sup> Lo cual coincide con Schechner (2001: 38), quien dice: “[...] existe una continuidad que vincula las formas de presentar el yo con las formas de presentar a los otros: la actuación en dramas, danzas y rituales. Lo mismo puede decirse de las acciones sociales y los *performances* culturales [...] Tales sucesos se desarrollan en una espiral de retroalimentación con las acciones de los individuos cuando son representados”.

La materia del evento escénico –en el sentido de hacer algo que es visto– es su propio acontecer; es el propio fenómeno que sólo se hace presente en su realización. Tal materialidad se compone tanto de los elementos preparados para su presentación pública como de la materialidad performativa que se produce en su acaecer (*ibidem*: 155-276). La condición de semioticidad abarca lo fenoménico y lo semiótico. El hecho escénico contemporáneo arregla los elementos en el espacio para provocar en el espectador las más diversas ideas, asociaciones o sensaciones, pues no guardan relación con los demás elementos ni con el contexto, como sí ocurre en el teatro tradicional. Es decir, los elementos percibidos han sido de cierto modo dessemantizados, en tanto que su significado no debe buscarse en una lógica de la acción, sino a lo sumo en su autorreferencialidad, en su ser fenoménico. En este sentido, hacen coincidir materialidad, significante y significado (*ibidem*: 277-320).

Con base en las tres categorías de análisis referidas, Fischer-Lichte resalta los siguientes aspectos que determinan la “esteticidad”: la autopoiesis del bucle de retroalimentación y la emergencia de significado; la desestabilización de las dicotomías, y la experiencia de liminalidad con las transformaciones inherentes, donde los participantes en el acontecimiento son llevados a un estado de excepción fuera de lo cotidiano y a una transfiguración del lugar común, a lo cual la autora denomina “el reencantamiento del mundo” (*ibidem*: 321-357). Esta perspectiva es notable en su análisis de las dimensiones afectivas del hecho escénico, así como en su capacidad de despertar el goce estético acompañado de un sacudimiento intelectual.

Como se observa, salvadas las diferencias en sus enfoques, las teorías aquí revisadas tienen varios puntos de contacto: la coparticipación de ejecutante y espectador en un evento vivo, donde las acciones, interacciones y relaciones suscitan una espiral de retroalimentación que sólo es posible por la escenificación de secuencias de conducta que cada quien trae de su propia experiencia y que, por esa misma razón, favorece creaciones o recreaciones subsecuentes donde hay actos de transferencia.

## Conclusión

En este trabajo buscamos destacar cómo, a partir del diálogo “dramantropológico”, se ha generado una de las corrientes más productivas de los estudios del *performance*. Como investigadores ocupados principalmente en las artes escénicas, los autores deseamos compartir

con colegas de las ciencias sociales estas notas con la esperanza de que sean más claras las aportaciones de los estudios del *performance* para el campo teatrológico, así como las posibilidades del teatro y del arte acción para deconstruir lúdicamente la actuación humana en sus múltiples dimensiones. Si bien gran parte de los teóricos fundamentales de los estudios del *performance* provienen de campos extraartísticos, es importante reconocer la contribución de quienes, en su quehacer, combinan las prácticas teóricas y sociales con las de la creación. El *performance* es un saber corporizado que, dentro de su cualidad efímera, logra transmitir, replantear y subvertir comportamientos, de allí que sea un fenómeno que atraviesa toda experiencia humana y que puede resultar gozoso cuando alcanza su dimensión poética.

## Bibliografía

- Adame, Domingo, *El elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa, uv, 2005.
- Alcántara, José Ramón, *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*, México, UIA, 2010.
- Alcázar, Josefina, *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014.
- Austin, J. L., *How to Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_, *Cómo hacer cosas con las palabras*, Madrid: Paidós (Ibérica), 1975.
- Barba, Eugenio, "Antropología teatral", en E. Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, México, Escenología/ISTA, 1990, pp. 17-36.
- \_\_\_\_\_, y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, México, Escenología/ISTA, 1990.
- Broadhurst, Susan, *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, Londres/Nueva York, Cassel, 1999.
- Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, 2ª ed., México, Paso de Gato, 2014.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- Fusco, Coco, "500 Words", en *Arforum*, 2013, en línea [http://artforum.com/words/id=44278], consultado el 1 de marzo 2015.
- Gómez-Peña, Guillermo, *El Mexterminator. Antropología inversa de un performance ropost mexicano*, México, Océano, 2002.
- Henaro, Sol, *Melquiades Herrera*, México, Alias/Conaculta, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato/Cendeac, 2013.
- Núñez, Nicolás, *Teatro antropocósmico*, México, Gaceta (La memoria del olvido), 1983.
- Schechner, Richard, "El fracaso de las circunstancias representacionales", en Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, México, Gaceta (La memoria del olvido), 1983.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Ontología del *performance*: representación sin reproducción", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (comps.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011, pp. 91-121.
- Pradier, Jean-Marie, "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, núm. 123, octubre-diciembre de 2001, pp. 15-28.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad", tesis de doctorado, México, FFYL-UNAM, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Escenas liminales", en *El Ángel*, suplemento de *Reforma*, 14 de octubre de 2001, p. 5, en línea [http://hemi.nyu.edu/archive/text/Antonio.shtml], página del Hemispheric Institute of Performance and Politics.
- \_\_\_\_\_, "Los estudios del *performance*: una propuesta de simulacro crítico", en *Citru.doc. Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 1, noviembre de 2005, pp. 52-61.
- \_\_\_\_\_, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*", en Domingo Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*, Xalapa, uv, 2009, pp. 116-143.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González, *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas, 1992.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Teatro ambientalista*, México, Árbol/UNAM, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Performance Studies: An Introduction*, 2ª ed., Londres/Nueva York, Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Restauración de la conducta", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011, pp. 31-49.
- \_\_\_\_\_, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, FCE, 2012.
- Schibsted, Evantheia, "Confessions of a Webback", en *Wired*, enero de 1996, p. 142.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_, "Richard Schechner: What is Performance Studies?", en *Interview Series*, núm. 28 (HIDVL-video: entrevista conducida por D. Taylor), Nueva York, 27 de noviembre de 2001.
- Teatro Línea de Sombra, "Baños Roma", en *La Tempestad*, vol. 15, núm. 94, enero-febrero de 2014, pp. 76-77.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1988.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, 3ª ed., Madrid-Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- Weisz, Gabriel, *El cerebro ritual*, México, Seminario de Investigaciones Etnodramáticas-UNAM, 1984.