

Silvia Elguea Véjar (Coordinadora)

LA OTREDAD

Los
discursos
de la
cultura hoy:
1995

México, 1997

En el presente trabajo se hacen reflexiones en torno a las relaciones que hay entre teatro y *performance*. Parto de la premisa de que la concepción oficial de teatro es la que ha sido impuesta por la cultura occidental hegemónica. Con todo y que yo había recibido esta enseñanza tanto de manera informal, como formal, cuando estudié la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, al cursar los dos últimos semestres de la carrera, me inscribí a una materia denominada: Seminario de Teatro Prehispánico. Por principio el nombre de la materia no me pareció nada anormal o cuestionable, ni tampoco el recibir la enseñanza de los ritos y festividades prehispánicas como teatro.

El problema comenzó cuando, habiéndose acrecentado mi interés por este tipo de teatro, decidí hacer mi tesis con este tema. Para comenzar, mi asesora de tesis, al revisar mi proyecto, me dijo que no podía emplear el término teatro para referirme a las fiestas prehispánicas, que equivaldría a entrar en la controversia que había en aquel entonces (hace doce años) entre los conceptos de evento, espectáculo, parateatro, formas preteatrales y metateatro, principalmente.

Aunque yo estaba dispuesta a entrar en la polémica, porque estaba segura (y aun lo estoy) de que esas representaciones prehispánicas eran teatro, de que las descripciones de las fiestas mexicanas que nos ofrecían cronistas españoles eran teatro, mi asesora, con ese inmenso poder que detentan estas personas sobre quiénes apenas nos vamos asomando a la vida profesional académica, no me lo permitió. Así pues, terminé denominándolas como un espectáculo teatral. Esto significaba... que no eran propiamente teatro, pero que se acercaban a lo teatral.

Discursos del arte: el teatro y el performance

Esta fue la génesis de una inquietud que ha permanecido en mí hasta el día de hoy, en que todavía estoy por desentrañar el misterio. Claro que ahora, el terreno está más claro y la tierra que se pisa, más firme. La polémica que había hace más de una década también continuó y, hoy día, o más precisamente, a fines de los ochenta, con la entrada de Latinoamérica de lleno en el posmodernismo, se ha acentuado muchísimo el interés que hay en el terreno académico por la discusión acerca de la ritualidad y la teatralidad. El discurso contemporáneo del arte ha constatado una disolución de las barreras entre múltiples conceptos, uno de ellos es esta relación entre rito y teatro. Es lo que yo llamo un retorno a nuestros orígenes, a las raíces del teatro.

Todo parece indicar que el avance tecnológico alcanzado hasta hoy ha sido acompañado por una deshumanización tal, que ha surgido la necesidad por mirar hacia atrás, buscando en los remotos ayeres aquellos elementos culturales que nos permiten de nuevo asirnos a lo humano. Resulta curioso cómo, al lado del empleo de la *internet*, del *compact disc*, del *cd rom*, del *fax*, del *modem*, etc., en los mismos ámbitos académicos en los que resulta de lo más natural hacer uso de esta tecnología, ahí mismo se organizan seminarios, coloquios o congresos con temas culturales que abarcan la ritualidad.

Todo esto que vivimos en nuestra vida cotidiana, lo permeamos a nuestro discurso cultural. Y, justamente desde un discurso cultural actual, volteamos la mirada hacia nuestros orígenes. Volviendo a lo que hablaba anteriormente, el terreno teórico que se pisa actualmente es más firme. Múltiples textos se han producido teorizando acerca de los lenguajes intrínsecos en las actuales manifestaciones culturales, entre ellas las artísticas, y dentro de éstas, las del teatro.

A partir de los años setenta se inicia en Europa y América una serie de proyectos «parateatrales», cuyo propósito es encontrar la manera de que, fuera del escenario pero con técnicas representacionales, un grupo de personas pueda establecer comunicación directa más allá de las barreras raciales, ideológicas y culturales. Los representantes de estas corrientes cuestionaban radicalmente la actividad escénica occidental y promovían su replanteamiento a partir de un profundo conocimiento de las posibilidades comunicativas tanto del intérprete como del espectador.¹

Trás los experimentos teatrales que se llevaron a cabo, se comenzó a escribir sobre este fenómeno. Algunos de los directores que guiaron estos

¹ Antonio Prieto y Yolanda Muñoz. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Trillas, 1992. pp. 6-7.

experimentos se aventuraron a reflexionar sobre ellos y produjeron textos acerca de su trabajo.² Posteriormente, el fenómeno llamó la atención de otros académicos y fue entonces cuando se inició a cuestionar el concepto tradicional de teatro o bien a etiquetar el nuevo fenómeno con una diversidad de nombres que tenían por común denominador la referencia al teatro o a lo teatral.³

Sin embargo, habría que ver donde y quiénes acuñan estos términos. El concepto tradicional que tenemos del teatro, proviene de la cultural occidental; es decir, de la cultura hegemónica. Así también, al no encontrar en la estructura ni en los modos de representación de éstas actividades parateatrales, aquellos elementos para poderlo denominar teatro, desde esta perspectiva, lo han descalificado como tal.

Al tratar de estudiar el nuevo fenómeno, lo han circunscrito al terreno de las manifestaciones culturales y, teóricamente, al campo de la Antropología. Tanto es así, que desde hace algunos años, se ha abierto una línea de investigación teórica llamada Antropología Teatral, y, cuando es investigación práctica o experimental, la llaman Teatro Antropológico.

Dentro de esta línea de investigación, quiénes se han avocado al estudio de representaciones escénicas como los ritos o las danzas-drama, han recurrido al término *performance*. Pero este término también ha sido empleado en las artes plásticas, llamadas ahora artes visuales, ya actualmente institucionalizándolo en México, de tal manera que, en general, cuando se nos invita a ver un *performance*, sabemos que se trata de un evento organizado y efectuado por artistas visuales.

Y ¿qué es *performance*? El concepto varía de no sólo una disciplina a otra, sino también de una cultura a otra y de una época a otra. Pero en todos los tiempos y lugares, el *performance* se ha inscrito en las vanguardias artísticas. Por lo pronto, en algo coinciden: al revisar la historia de las vanguardias en ambas artes, la teatral y la visual, vemos que sus antecedentes tienen las mismas fuentes. Es decir, ambas tienen sus orígenes en los actos provocativos emprendidos por futuristas, dadaístas y surrealistas.

La *Guía* que publicó Robert Atkins en 1990,⁴ desde el punto de vista de las artes visuales, dice del *performance art*:

² Entre ellos destacan Eugenio Barba y Richard Schechner.

³ Juan Villegas. «Teatralidad e historia de la cultura», conferencia presentada en el I Congreso Nacional de Investigación Teatral, Puebla, Universidad de las Américas, AMIT, 1995.

⁴ Robert Atkins. *Art speak, a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*. New York: Abbeville Press Publishers, 1990.

[Éste] término [...] es extraordinariamente abierto. Desde fines de los setenta surgió como el calificativo más popular para actividades artísticas presentadas ante un público en vivo, acompañadas de música, danza, poesía, teatro y video. El término también se aplica retroactivamente a anteriores formas de arte vivo, tales como *body-art*, *happenings*, acciones, y algunos *fluxus* y actividades de *arte feminista*. Esta difusión del significado ha hecho el término de lo menos preciso y útil.

A fines de los sesenta muchos artistas deseaban comunicarse más directamente con los espectadores, que lo que permitía la pintura o la escultura, y las formas de lograrlo fueron inspiradas en una variedad de fuentes de arte visual. Esto surgió desde los eventos dadaístas de principio de siglo (el compositor John Cage contribuyó a que esta palabra se difundiera entre ellos en el período de la posguerra en Nueva York), hasta la obra pictórica de Jackson Pollock para una filmación en 1950. Hasta fines de los setenta, los artistas rechazaron específicamente el término *performance* por sus implicaciones teatrales.

El tipo de arte *performance* [*performance art*], que comenzó a fines de los sesenta, fue básicamente una actividad conceptual, y tales eventos tenían poca similitud con el teatro o la danza. Estas actividades tenían lugar en galerías o en sitios al aire libre, duraban desde unos minutos hasta varios días, y raramente se intentaba repetirlas. [...].

Una segunda generación de artistas *performanceros* apareció a fines de los setenta. Rechazando la austeridad del arte conceptual y su aproximación crítica tradicional hacia la cultura popular, la primera generación de artistas que crecieron bajo la influencia de la TV, llevaron al *performance* fuera de las galerías. El *performance* ahora puede ser visto en teatros, bares, en videos o películas. El *performance*, generalmente con elementos de impacto visual, con frecuencia aparece como sinónimo de danza, teatro o música de vanguardia. En los ochenta se produjeron numerosos talentos que deambulaban de un arte a otro, cuyas raíces se remontaban al *performance* y las artes visuales. Entre ellos se encuentran los músicos Laurie Anderson y David Byrne, los actores Ann Magnuson y Spalding Gray, los cómicos Whoopi

Wooldberg y Eric Bogorian, el nuevo actor de *vaudeville* Bill Irwin y el diseñador de opera Robert Wilson.⁵

La historia del teatro vanguardista también va por el mismo camino. Repasemos sus características para ver si es posible un cotejo con las de vanguardia actual.

El manifiesto futurista que se dio a conocer el 18 de marzo de 1910 en el teatro Chiarella postulaba que su [movimiento]: 'Era una grito violento que manifestaba nuestro propósito de rebelión, nuestro profundo y arraigado asco, nuestro desprecio por la vulgaridad, y por la mediocridad y por la pedantería académica, por el culto fanático de todo lo antiguo y agusanado'⁶ la representación parte de varios medios sensoriales, consecuentemente el teatro radiofónico futurista empleaba el ruido, la música, los intervalos silentes y aun la interferencia deliberada entre distintas estaciones.⁷

Luego el dadaísmo,

fundado en el café Voltaire de Zurich, en 1916, y posteriormente [el] surrealismo: los grandes neorrománticos que vivían como escribían, encarnando sus propios manifiestos; que arremetían contra una concepción burguesa de la cultura; que deseaban como esencia teatral la comunicación colectiva en sí misma, es decir, la participación en actos espontáneos incluso a costa de los escándalos más jugosos y extravagantes. Todo ello producto de su retadora actitud para escandalizar a la gente bien, que, por otra parte, ya venía potenciada por la crisis expresionista alemana de preguerra.⁸

⁵ Traducción mía.

⁶ Marinetti, Filippo Tommaso. «The futurists objective», en *Performance by artists*. Toronto: Art Metropole, 1979. p. 172. Citado por Gabriel Weisz, «Hasta que el cuerpo deje de ser mi enemigo», *investigación teatral. Anuario de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. N. 1, 1993. p. 117.

⁷ Gabriel Weisz. *Op. cit.*

⁸ Alberto Miralles. *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Salvat, 1974. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas ; 12). p. 23.

Poco más tarde, en 1920, se manifiestan las ideas de Antonin Artaud, quien planteaba «reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente». ⁹ Peter Brook decía:

Es importante recordar que Artaud se rebela contra una manera de actuar retórica entonces de moda en la comedia francesa. Atacaba en particular el teatro francés denominado por las palabras y por el respeto por el autor. En lugar de la poesía del lenguaje proponía una poesía del espacio, empleando medios como música, danza, pintura, arte cinético, pantomima, gestos, cantos, conjuros, sombras e iluminación. ¹⁰

La visión de Artaud fue puesta en práctica por Adolphe Appia, quien asumía como un reto la pregunta «¿cómo podremos vivir el arte en lugar de contemplarlo?», frase que parece ser la misma que se plantean los *performancers* de la actualidad.

Como podemos observar, varias de las características de las vanguardias de principios de siglo vuelven a aflorar a fines del mismo siglo: el ir contra formas establecidas endurecidas, el retorno a la ritualidad y el empleo de diversos medios para expresarse artísticamente. Dentro del discurso de la posmodernidad, también se han hecho estudios acerca de lo que pasa con el arte en esta época. Así, posmodernismo en el arte significa «la pérdida de la fe en las corrientes estilísticas [donde] el artista es libre para expresarse a sí mismo en cualquier forma que lo desee». ¹¹ Pico afirma que el arte «[...] supone 'una crítica a la representación, ya sea realista, simbólica o abstracta o bien una vuelta a ella con una mirada hacia el pasado.'» ¹²

El escenario de la posmodernidad puede caracterizarse por la pérdida de confianza en el futuro, por la negación de las utopías, la aceleración de la obsolescencia, la globalización del mundo, la saturación de la información y el predominio de la informática. ¹³ El teórico chileno-alemán Alfonso del Toro divide las expresiones teatrales posmodernas en cuatro tipos básicos:

1. Teatro plurimedial o interespectacular, que aspira a la representación 'total' y a la integración de los diferentes géneros artísticos.

⁹ *Op. cit.* p. 40.

¹⁰ *Op. cit.* pp. 40-41.

¹¹ Josep Picó, (comp.). *Modernidad y posmodernidad*. México: Alianza Editorial, 1990. p. 35. Citado por Domingo Adame. «Posmodernidad y teatro», en *Investigación*, *Op. cit.* p. 73.

¹² *Op. cit.* p. 45. Citado por *Ibid.* p. 75.

¹³ *Op. cit.* p. 76.

Aquí es posible la interpretación aunque no a partir del texto, sino del espectáculo, por ejemplo *Cosmopolitan Greetings* (1988) de A. Ginsberg, G. Grant, R. Liesbergmann y Robert Wilson; *Black Rider* (1990) de W. S. Burroughs, T. Waits y Robert Wilson; *Exitilio in pectore extrañamiento* (1983) de Alberto Kerapel.

2. Teatro gestual y kinésico, evoca la representación de una acción o pseudoacción narrativa reducida al gesto (*Parzival*, 1987, de Robert Wilson y Tankred Dorst).

3. Teatro de deconstrucción, en el que se emplea un pseudodiscurso, una pseudofábula y un pseudotiempo teatral. Funciona como deconstrucción del teatro moderno (*Dans la solitudine de champs de coton*, 1987, de Bernard Marie Keltés; *La pasión de Penthesilea*, 1988, de Luis de Tavira).

4. Teatro restaurativo tradicionalista o deconstruccionista historizante. Retoma elementos del teatro «dramático», pero sin un mensaje evidente (*Potestad*, 1987, de Eduardo Pavlovski).¹⁴

Observemos de esta división dos aspectos: las características de estos tipos de teatro posmoderno que en sus motivaciones y en sus relaciones coinciden en lo general con lo que se entiende por *performance*. Por otro lado vemos quiénes son los creadores de estos espectáculos posmodernos. Entre ellos podemos reconocer algunos que han sido citados en el discurso de las artes visuales como artistas multidisciplinares, por así decirlo, es decir, que tanto han hecho *performance art* como teatro.

Me resulta paradójico como, en medio de todas las consignas vanguardistas, posmodernas o *performanceras*, los artistas buscan su identificación con un arte. Particularizando en este trabajo, buscan pertenecer a las artes visuales o al teatro en forma excluyente.

Como hemos notado, ambas artes en su práctica vanguardista tienen las mismas necesidades, están en busca de lo mismo, ambas encuentran un canal idóneo para manifestarse, que es el *performance*. Sin embargo, existen armas o vehículos predominantes, por medio de los cuales intenta comunicarse con un público. Esto es, los artistas visuales con sus espectáculos tendrán como eje principal los diseños visuales, ayudados o

¹⁴ *Op. Cit.* p. 82.

apoyados en la poesía, la música, la danza, los gestos, el teatro. Por el otro lado, los teatristas tendrán mayor preponderancia a la teatralidad del espectáculo, y para lograrla integran a las otras artes.

En medio de tantos prejuicios que se han arraigado en nuestras mentes por tantos siglos de la hegemonía de un teatro convencional, a estas alturas del posmodernismo, me resulta curioso cómo los artistas plásticos se muestran renuentes a considerar teatrales sus acciones o *performance*. Por ejemplo, el artista visual Melquiades Herrera cuenta que un grupo de compañeros suyos realizaron un espectáculo llamado *Pornochou* y lo llegaron a presentar al Festival de Teatro de Monterrey. Por supuesto, dado el carácter del festival, sus espectadores fueron gente de teatro, y cuenta Herrera

«[...] (se presentaron) en medio de una tormenta de público donde algunos actores opinaron diversamente que 'su trabajo era teatro de cámara', o bien que 'ni era teatro ni nada'. A los que no les gustó o a los que opinaron de buena voluntad que les parecía que 'había que cuidar más la actuación y la puesta en escena'. Esas opiniones —continúa Herrera— me parecían más risibles en la medida que se me afirmaba la idea de que por supuesto el *Pornochou* no era teatro.»¹⁵

Continuando con la insistencia de que lo que ellos hacen no era teatro, Herrera presentó por primera vez en forma individual su espectáculo titulado *Melquiades Herrera en con cierto*, en el teatro bar El Hijo del Cuervo, en Coyoacán. En el programa de mano de su espectáculo se leía el siguiente texto:

Arte / Acciones

(performance art)

Lo que ahora van a ver de ninguna manera es teatro, a pesar de lo que vean en un escenario, porque el teatro depende de la mímica del rostro, la entonada voz y la pantomima corporal como actores principales. Aquí en cambio, el cuerpo, la cara y la palabra son comparsas al servicio de la acción y la presentación de los objetos. Este evento es un *...performance*, palabra en inglés que significa en lenguaje cotidiano varias cosas: actuación, presentación, conferencia, ejecución musical, etc. Pero también *performance*

¹⁵ Melquiades Herrera. *El performance, ¿tradición, moda, publicidad o arte?*. México: UNAM/ENAP, 1992. p. 2.

sirve para designar una tendencia artística, de muy largos antecedentes poco difundidos, a la que hemos traducido poéticamente como *arte-acciones* por parecerse a la palabra atracciones, al mismo tiempo que sugiere literalmente que el arte-acción-es.¹⁶

De esto que comenta Herrera se desprenden varias cosas: por un lado, en un festival de teatro, unos teatristas tomaron al *performance* como teatro, aunque como uno con deficiencias, y otros consideraron que ni era teatro ni era nada. Esto nos muestra ese atavismo que tenemos no solo con el teatro convencional, sino en general con todas las artes convencionales; así como la desinformación tan grande respecto a las vanguardias artísticas. Aunque es cierto que todas las corrientes vanguardistas, por su mismo carácter de ir contra lo establecido y lo convencional, han permanecido al margen. No en balde en muchos momentos se les ha llamado actividades marginales, o bien, arte alternativo.¹⁷

Por otro lado, del texto de Herrera también se deriva que la desinformación y los prejuicios no solo son privativos de la gente de teatro, sino también de los artistas visuales. Herrera menciona un programa de mano, pero, si siguiéramos la huella en su discurso antiteatral, nos preguntaríamos ¿cuándo se ha visto que en la presentación de la obra de un artista plástico se maneje programa de mano?, lo normal sería un letrero a la entrada, o bien un catálogo. Por último, lo que se desprende del texto de Herrera es su definición de *performance*: es arte en acción, considerando por arte a las artes visuales que usan como «comparsa» al cuerpo, el rostro y la palabra.

Melquiades Herrera, en su breve texto de diez páginas, hace un recorrido histórico para explicar de donde surge el *performance*. Casi al final dice: «me quedé corto cuando especificué que el *performance* no era teatro. En realidad es descendiente de las ceremonias simbólicas madres del teatro». Es decir, ambas manifestaciones escénicas proceden de la misma matriz ritual. —Y concluye— «[...] El *performance* es el papá del teatro». Yo a mi vez completaría: Sí, relativamente. Si aceptáramos una relación de progenitura, estaríamos de acuerdo en que el descendiente sería el teatro occidental hegemónico. Pero la relatividad aparece cuando el *performance art* se topa de frente con el teatro no convencional, o teatro alternativo, pues

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Inclusive, la sede en México del Festival del *Performance* se llama: Centro Cultural X'Teresa. Arte Alternativo.

ambas formas representacionales buscan los mismos fines, basados en igual esencia.

Pero volvamos a la definición de Herrera del *performance*: arte en acción. Recordemos que el teatro también es llamado arte dramático, por su parte, la palabra teatro proviene también de un término griego que significa mirar. Esto es justamente lo que busca el *performance art*, realizar una acción frente a espectadores.

Ahora bien, si nos quedamos con esto a manera de definición, veríamos que todo cabe ahí. Los teóricos teatrales que se han ocupado de este fenómeno han formulado una teoría de la representación o teoría representacional (llamada en inglés *performance theory*). Según esta teoría, desarrollada por Richard Schechner,¹⁸ lo representacional, en general, sería la realización de una acción captada por un espectador y que presenta una realidad extracotidiana. Partimos de la premisa de que el teatro es un arte de síntesis en el que confluye una gran cantidad de elementos, cada uno dirigido a comunicar algo tanto por sí mismo como dentro de la totalidad de la representación.¹⁹

Por último, quiero mencionar un propósito muy importante que persiguen los artistas visuales y los de teatro a través de los eventos representacionales: establecer una comunicación diferente y más directa con su público. Y eso se logra mediante el arte de la comunicación teatral: un arte que emplea los gestos, la música, el canto, el movimiento, los objetos y que, al conjugarlos, crea un espacio y un tiempo representacionales, con los cuales no solo se logra transmitir ideas, sino también emociones, sentimientos y realidades que escapan de la cotidianidad.²⁰

Resumiendo, en la tradición europea, durante un tiempo el teatro se interrelacionaba medularmente con el diario acontecer socio-político y cultural de los diferentes pueblos. Pero la fragmentación entre las disciplinas y las artes iniciada en el mundo grecorromano, se consolidaría en el Renacimiento. Solo en el presente siglo, cuando dicha fragmentación se convirtió en desmoronamiento, se reconoció la urgencia de establecer un diálogo entre las disciplinas que, si bien se consideraban distintas, tenían mucho que compartir. Este movimiento, aunque todavía se oponen muchos especialistas aferrados a su ciencia o su arte particular, cobra cada día mayor fuerza.²¹ Ese movimiento es el *performance*.

¹⁸ Richard Schechner. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.

¹⁹ Antonio Prieto. *Op. cit.* p. 63.

²⁰ Antonio Prieto. *Op. cit.* p. 75.

²¹ Antonio Prieto. *Op. cit.* p. 87.